

RUUMIILLINEN ESINE, MATERIAALINEN SUKU

*Tutkimus Pyhä Anna itse kolmantena -aiheisista
keskiaajan puuveistoksista Suomessa*

Elina Räsänen

Kannen kuva:

*Pyhän Annan kasvot, Hollolan kirkon Pyhä Anna
itse kolmantena -aiheinen puuveistos (n. 1500)
Kuva: Jaana Paulus*

Toimittaja – Redaktör – Editor

TORSTEN EDGREN

ISBN 978-951-9057-73-6
ISSN 0355-1822

Vammalan Kirjapaino Oy
Sastamala 2009

SISÄLLYS

ESIPUHE	9
---------------	---

I

TUTKIMUKSEN ALUSTA

1. MERKITYKSEN JA MATERIAALISEN OLEMISEN JÄLJILLÄ	11
1.1 Tutkimuksen lähtökohdat	11
<i>Pyhä Anna tutkimusten kohteena</i>	12
<i>Puuveistokset esineellisenä perintönä</i>	13
<i>Tutkimuksen rajauksesta ja lähteistä</i>	15
1.2 Esineen aineellinen oleminen: jälkiformalistinen taidehistoria	16
<i>Fakturaalisuus ja materiaalin tuntemus</i>	16
<i>Ruumiillisuus ja tila tulkinnallisina käsitteinä</i>	19
1.3 Notkea ikonologia	21
<i>Kuvatiedon tulkintaa</i>	21
<i>Kontekstia kutomassa</i>	23
<i>Teoksen tehtävät ja sen moniaistinen kohtaaminen</i>	24
1.4 Tutkimuksen kulku	26
2. PUUVEISTOKSIIN JA ALTTARIKAAPPEIHIN KOHDISTUNUT TUTKIMUS	28
2.1 Varhaiset taidehistorioitsijat	28
2.2 Carl Axel Nordman	29
2.3 Muita tutkijoita	31
2.4 Kuvauksen ja arvottamisen kysymyksiä	32
2.5 Tutkimusmateriaalin kartoittaminen	34
3. MONISYINEN ISOÄITI	36
3.1 Neitsyt Marian äiti ja pyhän suvun kantaäiti	36
3.2 Hartauden ja kultin muotoja	38
3.3 Pyhän Annan kuvaamisen muotoutumisesta	39

II

TEHTY ESINE

4. PYHÄ ANNA ITSE KOLMANTENA -VEISTOSTEN MATERIAALINEN OLEMINEN	42
4.1 Veistosten paikannus	42
4.2 Ajoituksen hauras tietäminen	43
4.3 Kadotettu esillepano	44
<i>Kaappinsa suojissa</i>	44
<i>Alttarilla</i>	48

4.4	Kuvaustavat ja niiden yksityiskohdat	65
	<i>Sommitteluryhmät, asennot ja eleet</i>	65
	<i>Asusteet ja verhoutuminen</i>	69
	<i>Koko, värit ja tekemisen tavat</i>	72
4.5	Valmistuspaikkoja ja tekijöitä	74
	<i>Bernt Notken työhuone</i>	75
	<i>Pohjoismaisia, lyypekkiläisvaikutteisia</i>	77
	<i>Upplantilainen työhuone</i>	77
	<i>Sääksmäen mestari</i>	78
	<i>Kaarinan mestari</i>	79
4.6	Transformaatio Mariasta Annaksi	81

III

MERKITYS JA KONTEKSTI

5.	KUNNIOITUKSEN LÄHTEILLÄ: KUVAT, SANAT JA NIIDEN KOKIJAT	85
5.1	Pyhä Anna kuvattuna	85
	<i>Lohjan ja Hattulan kuvasarjat</i>	86
	<i>Muut seinämaalaukset</i>	88
	<i>Varia</i>	92
5.2	Pyhän Annan kunnioituksen muotoja Suomessa	94
	<i>Huomioita liturgiasta: Anna matrona maximan siunattu kohtu</i>	94
	<i>Toimijoita, tukijoita, kohtaajia?</i>	96
	<i>Pyhä Anna kirkkojen nimikkopyhimyksenä</i>	98
	<i>Kansanuskon Anni</i>	100
5.3	Pyhä Anna ja Turun tuomiokirkko	102
	<i>Lahjoittajat ja motiivit</i>	102
	<i>Pyhän Annan alttarin sijainti</i>	104
	<i>Prependa ja kilta</i>	106
5.4	Naantalın luostari pyhän Annan suojeluksessa	107
	<i>Pyhät lesket Birgitta ja Anna</i>	107
	<i>Taustaa, toimintaa ja esineitä</i>	109
5.5	Pyhän Annan kunnioittajan muotokuva: <i>wellborne qvinna</i> Lucia Olofsdotter	111
	<i>Perillisen toivossa</i>	112
	<i>Anteliaisuus hurskautena</i>	113
	<i>Sukupiirin ja pyhän Birgitan suosija</i>	114
6.	SYLIN IKONOLOGIA	116
6.1	Ja Sana tuli lihalliseksi lapsenlapseksi	116
	<i>Verisiteet</i>	116
	<i>Pieni, alaston Jeesus</i>	118
	<i>Kirja, omena ja muut hedelmät</i>	121
6.2	Ruumiillinen kolminaisuus	123
	<i>Paratiisillinen syli</i>	124
	<i>Anna ja Jumala, rouva ja herra</i>	125
	<i>Isoäiti-pietä</i>	128

6.3 Äitinä oleminen, naisena esiin tuleminen	130
<i>Äitiyden teot</i>	130
<i>Sukupuolen esittämisen keinot</i>	133
6.4 Niin äiti kuin tytär	134
<i>Kertautuvat eleet, samat puvut</i>	135
<i>Kruunupäinen Anna</i>	137
6.5 Pyhän suvun matriarkasta ”vanhaksi lihavaksi eukkoseksi”	138
LOPPUSANAT	141
VIITTEET	144
LIITE 1:	
Luettelo pyhää Annaa kuvaavista puuveistoksista Suomessa	175
LIITE 2:	
Taulukko pyhää Annaa kuvaavista puuveistoksista Suomessa	220
LÄHTEET JA KIRJALLISUUS	223
Lyhenteet	223
Painamattomat lähteet	223
Painetut lähteet	224
Tutkimuskirjallisuus	225
KUVALUETTELO	240
SUMMARY (IN ENGLISH)	242
HAKEMISTOT	245
Henkilöhakemisto	245
Paikkakuntahakemisto	248

Tutkimukseni ei alun perin lähtenyt liikkeelle kiinnostuksesta juuri puuveistoksiin, vaan halusta ymmärtää ruumiillisuuden, äitiyden ja pyhimyksellisyyden kanssa resonoivia myöhäiskeskiajan kuvia. Puuveistokset kuitenkin tarjosivat kiinnostavan materiaalin ja keskiajan tutkimuksen yleisestä noususta huolimatta ne olivat Suomessa jääneet tutkimuksen katveeseen. Päätökseni antautua juuri veistoksille varmistui, kun näin antikvariaatin ikkunassa C. A. Nordmanin *Medeltida skulptur i Finland* -nimisen monografian. Se julkaistiin vuosi ennen syntymääni, mutta on yhä kyseessä olevan tutkimuskentän kivijalka. Kansilehdellä oli Nordmanin vaimolleen kohdistama omistuskirjoitus: *Till Elin*. Ostin kirjan ja kirjoitin kotona lyijykynällä nimen perään a-kirjaimen.

Tuon tapahtuman jälkeen olen käyttänyt yli puoli vuosikymmentä tämän tutkimuksen tekemiseen. Tällä taipaleella olen saanut apua ja kannustusta monilta ihmisiltä ja nyt on kiitosten aika. Aloittaessani tutkimustani professori emerita Riitta Konttinen vastaanotti minut takaisin yliopistolle lämpimin sanoin, ja siitä oli hyvä lähteä eteenpäin. Riikka Steweniltä sain niin ikään heti alkumetreillä vahvistusta, että tutkimussuunnitelmaani kannattaa lähteä kehittämään ja toteuttamaan.

Sydämellinen kiitos kuuluu ohjaajalleni Kirsi Saarikankaalle, jonka älyllinen ja humaani asenne on johdatellut ajatteluani. Sain toiseksi ohjaajakseni Markus Hiekkasen työni ollessa jo melko pitkällä, mutta hänen erinomaisen tarkat huomionsa laajensivat näkökulmiani ja antoivat tutkimukselleni sen kaipaamia raameja. Tutkimukseni esitarkastajina toimivat Hanna Pirinen Jyväskylän yliopistosta ja professori Jan von Bonsdorff Uppsalasta: lämmin kiitos ystävällisestä kannustuksesta ja ohjeista. Jan von Bonsdorffia kiitän lisäksi lupautumisesta vastaväittäjäkseni. Professori Ville Lukkarinen suostui ystävällisesti kustoksen ja professori Elina Vuola tiedekunnan edustajan tehtäviin.

Useat ihmiset ovat lukeneet kokonaan tai osia käsikirjoituksestani, josta heille suuri kiitos. Tutta Palinin kommentit tulivat erityisen tärkeällä hetkellä ja osoittautuivat vielä hyödyllisemmiksi kuin itse heti ymmärsinkään. Helena Edgrenille lämmin kiitos viime hetken kommenteista, mutta erityisesti myös ymmärryksestä ja kannustuksesta tutkimuksen eri käänteissä.

Kirsi Saarikankaan vetämä Kristiina-instituutin tutkijaseminaari on tarjonnut keskustelemaan ja toisten työstä aidosti kiinnostuneen yhteisön, kiitos kaikille. Myös taidehistorian tutkijaseminaarissa sain arvokasta palautetta niin sen vetäjiltä kuin kollegoiltani. Ira Westergård luki työtäni useissa sen eri vaiheissa ja jämäkällä otteellaan sai minut luopumaan turhista sivupoluista. Lukuisat muutkin taidehistorian minulle ojentamat ystävät ovat auttaneet minua tajuamaan ja havaitsemaan tutkimustani avartaneita asioita, ja heidän kanssaan olen myös purkanut tutkimuksen teon ongelmakohtia. Kiitos erityisesti Liia Rebanelle, Anna Ripatille, Sofia Lahdelle, Liisa Laajoelle, Satu Fronde-liukselle, Kati Lintoselle, Hanne Selkokarille, Kirsi Eskelisel, Susanna Aaltoselle ja Anne-Maria Pennoselle. Marja Väättäistä ja Hanna Johanssonia kiitän keskusteluista, läsnäolosta ja siitä ihmeellisyydestä, että he ovat aina ymmärtäneet puheeni ja tarkoitukseni. Opetusyhteistyö Marjan kanssa on ehkä pitkittänyt tutkimuksen valmistumista, mutta rikastuttanut akateemista eloa. Hannan tinkimätön asenne niin tutkijantyöhön kuin elämään yleensäkin on ollut voimauttava esikuva. Kiitän lisäksi Åsa Ringbomia, joka ystävällisesti antoi aikaansa ja jakoi tietojaan puuveistoksista ja niiden kohtaloista, sekä Leena Valkeapäättä, joka toimi Hämeen kirkkojen kierroksella ”tutkimus-assistenttini” ja tarjosi satumaisen majapaikan.

Taidehistorian oppiaine on ollut yliopistollinen kotipesäni. Kiitos professori emerita Riitta Nikulalle ja professori Renja Suominen-Kokkoselle vuosien varrella saadusta avusta ja luottamuksesta. Kiitos myös ainutlaatuisen ja katoavan kirjastomme Virpi Huhtalalle ja Reijo Sarmajalle. Työhuone yliopistolla on ollut elintärkeä sekä työrauhan että työyhteisön mahdollistamien kontaktien vuoksi, kiitokset siis Kirsti Nymarkille. Työhuonetovereitani kiitän saman tilan toista huomioivasta jakamisesta. Erityinen kiitos Anna Ripatille ja Karoliina Kantelisel, joiden sielukkaat ja valoisat olemukset ilahduttivat työpäiviäni. Tutkimuksen viime vaiheissa sain mahdollisuuden viimeistellä käsikirjoitustani Göteborgin yliopiston historian laitoksella: ett varmt tack till Auður Magnúsdóttir och professor Thomas Lindkvist.

Tutkimukseni myötä olen saanut ilon tutustua moniin keskiaikaan erikoistuneisiin historioitsijoihin, jotka ovat lisäksi auttaneet minua omilla erityisaloillaan. Suuret kiitokset Tuomas M.S. Lehtoselle, Anu Lahtiselle, Jesse Keskiäholle ja Tuula Hockmanille. Kiitos Maiju Lehmijoki-Gardnerille, jonka suhtautuminen opettamiseen on toiminut johtotähtenäni. Ilkka Taitto puolestaan on kärsivällisesti selventänyt minulle keskiajan liturgiaan liittyviä käsitteitä. Myös konservaattoreilta olen saanut korvaamatonta apua: erityinen kiitos kuuluu Jaana Paulukselle, Liisa Helle-Wlodarczykille ja Matti Aaltoselle. Folkloristiikan piiristä tutkimustani ovat auttaneet eteenpäin Senni Timonen ja

Irma-Riitta Järvinen. Vieraisiin kieliin liittyvissä ongelmissa olen kääntynyt Liia Rebanen, Maria Vainio-Kurtakon, Tuija Ainosen ja erityisesti Leila Virtasen puoleen, joista viimeksi mainittu on myös matkan varrella tarkastanut väitöskirjaani liittyvien artikkelien ja konferenssipaperien englanninkielen oikeellisuutta.

Jenny ja Antti Wihurin rahasto, Alfred Kordelinin rahasto, Konkordia-liitto, Naisten tiedesäätiö ja Helsingin yliopisto ovat rahoittaneet tutkimustani. Lisäksi kiitän välttämättömistä matka-avustuksista Helsingin Zonta-kerhoa, Kalevala-korun säätiötä, Suomalais-ruotsalaista kulttuurirahastoa ja Nordic Centre for Medieval Studies -hanketta.

Vaikka lähdin pois Museovirastosta tekemään tutkimustani, olen kokenut saaneeni työtoveruuden hengessä apua moniin pulmiini sen eri osastoilta. Kiitos kirjaston asiantuntevalle henkilökunnalle sekä kuva-arkiston, konservointilaitoksen ja historian vastuualueen tutkijoille, samoin kuin Kansallismuseon Orimattilan varaston henkilökunnalle. Haluan osoittaa myös suuren kiitoksen kaikille niille eri seurakuntien työntekijöille niin Suomessa kuin Ruotsissakin, jotka ovat olleet avuliaasti avaamassa lukkoja, tuomassa tikkaita tai ylipäänsä avustamassa minua veistosten tutkimisessa. Samainen kiitos kohdistuu myös museoiden työntekijöille ja yksityisille ihmisille, jotka ovat mahdollistaneet tutkimusmatkojeni onnistumisen.

Kiitän Suomen Muinaismuistoyhdistystä, jonka perinteikkääseen sarjaan minulla on ilo ja kunnia saada tutkimukseni julkaistavaksi. Kiitos taittaja Raisa Mantilalle ja lisäksi Hanne Selkokarille, jonka neuvot kirjan toimitustyöhön liittyvässä prosessissa olivat kullannarvoisia.

Monet ystäväni, joiden kaikkien mainitsemiseen tässä ei ole mahdollisuutta, ovat tukeneet minua. He ovat tarjonneet vaihtelua ja moninaisia aistinautintoja, jotka ovat helpottaneet väitöskirjan tekoon liittyvää yksinäistä aherrusta. Kiitos ja anteeksi lootukset Arietta Kaila, Tuija Kuusela, Iiris Autio, Hilka Högström ja Kristina Malmio. Kirsi Vikman ja Veronica Virkkunen ovat myötäeläneet, ja Malla Rautaparta on omalta osaltaan vaikuttanut ratkaisevasti olemiseni koossapysymiseen.

En voi kyllin kiittää perheenjäseniäni, jotka ovat niin riemuinneet kanssani kuin lohduttaneetkin tutkimuksen eri vaiheissa. Vanhempani Helena ja Mauno Räsänen ovat antaneet taustatukea, jollaista voin vain heiltä saada: he ovat hoitaneet lapsia, tuoneet ruokaa, tehneet remonttia sekä istuttaneet puita ja pensaita. He ovat myös aina luottaneet minuun enemmän kuin itse olenkaan. Sisareni Sirpa Räsänen on jakanut kanssani kiinnostuksen muinaisuuteen ja sen uskonelämään; kiitos että olet. Lankoni Tero Lahti on auttanut monella saralla, myös toimimalla autonkuljettajanani tutkimusmatkoillani. Reijo Lahti ja Kyllikki Hietamies ovat myös olleet käytettävissä kun lapset tai Alli ovat tarvinneet hoivaajia.

Miestäni Vesa-Matti Lahtea kiitän paitsi teknisenä neuvonantajana toimimisesta myös rohkaisusta, tuesta ja maltilta. Rakkaat lapseni Irinja ja Asser ovat osoittaneet ajoittaisesta tuskastumisesta huolimatta ihailtavaa pitkämielisyyttä, vaikka matkoihimme onkin aivan liian usein sisältynyt kirkkoja, joissa ”puupökkelöt” pitävät majaa. Ilman teitä tätä tutkimusta ei olisi aloitettu eikä myöskään loppuunsaatettu.

Omistan väitöskirjani jo aikaa edesmenneiden isoäitieni Lempi Jalosen ja Anna Räsänen muistolle.

Ilmattarentiellä Marian etsikkona 2. heinäkuuta 2009.

Elina Räsänen

I TUTKIMUKSEN ALUSTA

1. MERKITYKSEN JA MATERIAALISEN OLEMISEN JÄLJILLÄ

1.1 Tutkimuksen lähtökohdat

Tämä tutkimus kertoo kaukaisista ajoista, jolloin lapsia sylissä pitelevä isoäiti oli uskonnollisen kunnioituksen kohteena myös Pohjoismaissa. Pyhää Annaa, hänen tyttärtään Neitsyt Mariaa ja Jeesus-lasta esittävä veistos kohdattiin pyynnöin, lupauksin, rukouksin ja lauluin. Tutkimukseni kohteena ovat nämä monia sukupolvia sitten arvossaan ja arvoisessaan käytössä olleet esineet, jotka ovat tuoneet tuon isoäidin meidän aikaamme: Suomessa säilyneet pyhää Annaa kuvaavat puuveistokset moninaisine merkityksineen.

Analysoin veistoksia kolmesta eri näkökulmasta, jotka nivovat yhteen tutkimuskohteen, sen merkitykset ja kontekstit. Ensimmäinen tarkastelukulmani lähestyy esineitä antikvaarista vaalimista ansaitsevina teoksina, joiden dokumentointi sekä alkuperän ja tekemisen jälkeen analysoiminen on ollut ja tulee olemaan taidehistoriallisen tutkimuksen yksi tehtävä. Toinen tarkastelu lähtee veistosten paikallis-historiallisesta kontekstista, jonka avulla esille nousevat myös muut pyhän Annan kuvaukset kuin veistokset sekä lisäksi Turun hiippakunnassa näyttäytyneet moninaiset kulttipiirteet. Tämä tuo esille myös veistosten todennäköisiä kohtaajia ja näiden motiiveja. Kolmas näkökulmani avaa veistoksille annettuja merkityksiä laajemmassa, myöhäiskeskiajan teologisissa suuntauksissa ja hartauselämää luotavassa kontekstissa. Tutkimuksessani olen pyrkinyt kehittämään tapoja tutkia, ympäristöönsä sitoen, vaurioituneita keskiaikaisia puuveistoksia, joista ei ole ole-massa suoria, juuri näitä esineitä valottavia historiallisia lähteitä.

Analysoin tutkimuskohteitani materiaalisuuden, tilallisuuden ja ruumiillisuuden teemojen kautta. Näitä käsitteitä hyödynsin osittain jo maisterin tutkielmassani, jossa tarkastelin imettävän Neitsyt Marian kuvausta 1500-luvun alussa ja 1800-luvun lopussa.¹ Siihen, kuten tähänkin tutkimukseen ovat vaikuttaneet tunnetun keskiajan tutkijan, historioitsija Caroline Walker Bynumin tutkimukset, jotka – toisin kuin monet jälkimodernismista ammentavat ja niin ikään ruumiiseen ja sukupuoleen nivoutuvia teemoja käsittelevät tutkimukset – katsoivat kohdettaan kristillisen kulttuurin ”sisältä” pyrkien ymmärtämään sen ajattelua ja tämän ajattelun mahdollistamia kuvallisia teoksia.²

Tutkimukseni tehtävät voi nähdä kahdenlaisina, vaikkakin itse otan ne toisiaan tarvitsevinä. Ensimmäiseen, käytännön tarpeesta kumpuavaan tehtäväryppäeseen on kuulunut selvittää veistosten määrä ja sijainti sekä dokumentoida veistokset. Tämä empiirinen tutkimus oli edellytys tulkinnoille. Toinen kokonaisuus koskee veistosten potentiaalisia merkityksiä aikana, jolloin ne olivat tarkoituksenmukaisessa käytössään.

Pyhä Anna itse kolmantena -veistosten ilmentämät teemat vaihtelivat riippuen teosten yksityiskohdista, ajanjaksosta ja paikkakunnasta: mitkä siis ovat niitä, joita juuri nämä veistokset kutsuvat esiin? Tuovatko Suomessa säilyneet veistokset esille uusia painotuksia pyhästä isoäidistä, hänen kulttiinsa liittyvistä piirteistä tai pyhän Annan kuvaustavoista? Miten voi selittyä esimerkiksi Rauman kirkossa olevan Anna-ryhmän Jeesus-lapsen kädessään pitämä kirja tai Hollolan pyhän Annan surulliset kasvot? Miksi Lokalahden ja Ruskon Anna-figuureilla on kruunu, vaikka Anna ei ollut neitsyt eikä kuningatarakaan? Miksi Jeesus-lapsi on niin pieni? Entä kuinka myöhäiskeskiajan uskonnollinen luovuus ylipäänsä näkyi Pyhä Anna itse kolmantena -veistoksissa ja miten ne puolestaan laajensivat pyhimyksellisyyden ymmärtämistä? Tutkimukseni pyrkii tavoittamaan veistosten merkityksiä tarkastelemalla niiden yksityiskohtia, rekonstruomalla niiden käyttöä ja kohtaamisia sekä analysoimalla niitä teologisissa, kansanhurskaudessa ja yhteisöllisiin/ yhteiskunnallisiin käytäntöihin liittyvissä tulkinnallisissa konteksteissa. Tutkimus ei pyri antamaan kaikenkattavaa kuvaa pyhän Annan kultista Turun hiippakunnassa, vaan tulkitsemaan veistoksia, joiden ymmärtämiseksi tarvitaan eri kulttipiirteiden tuntemusta.

Vaikka Pyhä Anna itse kolmantena -aihe sai erilaisia paikallisia painotuksia, sen lähtökohta pohjaa kuitenkin ajatukseen Annasta Marian synnyttäjänä ja siten myös Kristuksen ruumiin perimmäisenä alkulähtökoh-tana. Kuva-aihe rakentui siis Jeesuksen bilineaarisen perimän ajatukselle, jossa jumaluus tulee isän puolelta, ihmisyyden ja materiaalin äidiltä: pyhän Annan äitiys oli välttämätön Jumalan inkarnaatiolle eli Jeesuksen ihmiseksi tulolle. Tämän tutkimuksen päämäärä on tähän perusasetelmaan liittyvien monien merkitysten esiin houkutteleminen tietyn materiaalin avulla yhtäältä paikallisessa ja toisaalta laajemmassa aatteellisessa kontekstissa. Tutkimukseni pyrkii osoittamaan, että Annan

kunnioituksen kasvu ei ollut seurausta vain sinällään Neitsyt Marian persoonaan kohdistetusta huomiosta, vaan erityisesti ruumiillisuudelle annetusta painotuksesta ja siten Marian äitiydestä, jonka pyhän Annan äitiys ja ruumiillisuus puolestaan mahdollistivat.

Tutkimustapani, yleisen ja laajan yhdistäminen yksittäiseen ja näiden vertailu, juontaa niukasta kirjallisuudesta lähdemateriaalista ja tutkittavien esineiden fragmentaarisuudesta. Lisäksi se on tutkimuksellinen valinta, jossa tutkija ei asemoi itseään tiettyyn kulmaan ja vain siitä avautuviin tulkintoihin, mikä sinällään voi peitota tutkimuksen kohteen esittämät vaateet.³ Laajempi yhteiskunnallinen ja hartauskultteihin liittyvä konteksti on siten yritettävä kutoa kiinni yksittäistapauksiin, mutta pyrkimykseni on kuitenkin pysytellä mahdollisimman lähellä sekä ajan että alueen kulttuurisia käytänteitä. Niin päädyin yhdistämään kolmiulotteisiin esineisiin myös kuvaa, sanaa ja ihmisiä; tutkimukseni menetelmä on sovitella ja kutoa, tai ainakin harsia, yhteen paikallista ja laajaa, yksittäistä ja yleistä. Teos itse ja sen materiaallinen oleminen puhuu yhtä aikaa niiden äänien kanssa, joita sen historiallisesta kontekstista voi tavoittaa.

Seuraavassa tarkastelen pyhään Annaan kohdistunutta tutkimusta ja selvennän keskiaikaisten puuveistosten määritelmiä; puuveistoksia koskevaa tutkimushistoriaa Suomessa analysoin yksityiskohtaisesti kuitenkin vasta tutkimuksen toisessa luvussa. Tässä luvussa kerron vielä välttämättömistä tutkimuksellisista rajauksista sekä käyttämästäni lähteistä.

Pyhä Anna tutkimusten kohteena

Neitsyt Marian äiti pyhä Anna oli yksi läntisen Euroopan suosituimmista pyhimyksistä erityisesti myöhäiskeskiajalla. Pyhä Anna oli myös yksi Turun hiippakunnan tärkeitä pyhimyksiä, ja vuonna 1462 piispa Konrad Bitz jopa mainitsi hänet yhtenä koko hiippakunnan suojelijoista. Tämä tutkimuksissa yllättävän vähälle huomiolle jäänyt toteamus tulee esille Naantalin luostarille annetun kirjeen lopussa, jossa piispa mainitsi Johannes Kastajan ja Erikin Ruotsin valtakunnan suojelijoina, ja Henrikin, Annan ja Birgitan ”meidän hiippakuntamme” suojelijoina.⁴ Pyhän Annan kunnioituksesta kertovia esineitä ja kuvia on säilynyt niin Suomessa kuin muuallakin melko paljon, mikä johtuu sekä suosion laajuudesta että sen ajoittumisesta keskiajan lopulle. Pyhällä Annalla ei ole varsinaista pyhimysattribuuttia, vaan hän tunnistuu Neitsyt Marian ja Jeesus-lapsen avulla.

Pyhä Anna itse kolmantena -nimitys on peräisin saksankielisestä *Anna Selbdritt* -sanaparista, joka ruotsin kielessä sai muodon *Anna själv tredje*.⁵ Pyhä Anna itse kolmantena -nimitys viittaa nimenomaan hartaudelliseen teemaan ja kuva-aiheeseen (ja sen variaatioihin), ja vertautuu siten esimerkiksi vaikka Armonistui-

tai pietä -ilmaisuihin. Vaikka Pyhä Anna itse kolmantena on vanhahtava muoto ja sinällään svetisismi, se kuitenkin kuvaa aihettaan osuvasti: ”itse”-sana kertoo, että Anna ei ole varsinaisesti järjestysnumerona kolmantena, vaan täydentämässä Marian ja Jeesuksen yhteyden triadiksi. On nähdäkseni myös mahdollista, että sanamuoto assosioitui esimerkiksi aikakauden tilikirjoissa tyypilliseen ilmaisuun, jolla kuvattiin tiettyä henkilöä ”seurueineen”. Esimerkiksi vuonna 1595 Jeronymus Birchholtz *bekomme sielf Siette* (saapui itse kuudentena) Turun linnaan.⁶ Tällöin mainittu henkilö oli koko ryhmästä keskeisin. Pyhä Anna itse kolmantena -ilmaisu tarkoittaa siis lähinnä samaa kuin Anna yhtenä (ja näkyvimpänä) kolmesta, ja siten sen tarkoitus on kiinnittää huomio juuri Annaan, mikä ei kuitenkaan nosta häntä jälkeläistensä yläpuolelle. Pyhä Anna itse kolmantena -aiheelle ei ole kirjallista taustaa, vaikkakin Annan ja Marian yhdessäolo Jeesuksen syntymän jälkeen esiintyy jossain elämäkerrallisissa legendoissa.⁷

Pyhän Annan kaltaista kristillisen kirkon keskeistä pyhimystä on tutkittu akateemisen teologian piirissä jo 1700-luvun alusta lähtien.⁸ Vielä viime vuosituhannen alussa tehdyt tutkimukset syntyivät tunnustuksellisissa konteksteissa, mikä ei kuitenkaan tarkoita, etteivätkö ne olisi olleet hyödyllisiä myöhemmille tutkimuksille.⁹ Erityisesti Beda Kleinschmidtin laaja tutkimus vuodelta 1930 on yhä kattavin esitys pyhän Annan kultin eri muodoista.¹⁰ Teologian alalla perusteellisen luotauksen sekä latinan- että kansankielisiin pyhää Annaa koskeviin liturgisiin ja hagiografisiin teksteihin on sittemmin tehnyt Angela Dörfler-Dierken.¹¹ Hän korostaa Annan elämäkertojen pedagogisia merkityksiä yhtäältä perhe-elämän esikuvina ja toisaalta innoittajina Annan ihmetoista kertoville tarinoille.

Viime vuosikymmeninä uudestaan noussut kiinnostus pyhää Annaa kohtaan juontaa osin yleisestä keskiajan tutkimuksen noususta, mutta myös naishistorian ja feministiteologian merkityksen kasvusta. Uudemmat tutkimukset ovat kohdistuneet lähinnä pyhän Annan kultin merkityksiin myöhäiskeskiaikaisissa yhteiskunnissa. Useat tutkijat ovat tuoneet esille Anna-kultin monimuotoisen nivoutumisen käsityksiin naisten ruumiillisuudesta sekä seksuaalista ja sosiaalista käytöstä ohjaavista normeista. Esimerkiksi Ton Brandenburg on tutkinut Annan kulttia sosiaalishistoriallisesta näkökulmasta avioliittoinstituution ja perhe-elämän kannalta ja osoittanut, kuinka näiden muuttuvat muodot (nousevan porvariston ja sen perhekeskisyyden ideaalit) reformaatiota lähestyttäessä näyttäytyvät myös tuona aikana laadituissa pyhän Annan hagiografioissa ja visuaalisissa esityksissä.¹² Myös Caroline Bynum on liittänyt Annan kuvaukseen ajatuksen naisten tärkeydestä myöhäiskeskiaikaisen perheen käsitteessä.¹³ Pamela Sheingornin ja Kathleen Ashleyyn vuonna 1990 toimittama antologia *Interpreting Cultural Symbols: Saint Anne in Late Medieval Society* toi esille näkökulmia

pyhään Annaan eri tieteenalojen kautta, useat naistutkimukseen liittyneinä. Kokoelman artikkelit lähestyvät kohdettaan enemmän kansanhurskauden kuin kirkkoinstituution kannalta.¹⁴ Sheingornin omissa artikkeleissa on tarkasteltu Annan ja Marian inhimillisen yhteyden sekä pyhän suvun ilmentämän matrilineaarisuuden merkityksiä myöhäiskeskiajan visuaalisessa kulttuurissa.¹⁵

Viimeisimmän laajan tutkimuksen pyhästä Annasta tehneen Virginia Nixonin mukaan Annan kultti liittyi yhtäältä kirkon haluun kontrolloida maallikkojen – erityisesti naisten – hartautta, ja toisaalta se nivoutui taloudelliseen kirkkojen ”kilpavarusteluun”, jossa hartaus sekoittui selviämiseen kilpailevien reliikkien, kilttojen ja anekuvien ympäristössä.¹⁶ Tarkastelemalla pyhää Annaa esittävien teosten käyttöä ja reseptiota Nixon päätyy esittämään, että saksankielisellä kulttuurialueella pyhimyskuva otettiin vastaan korostetummin kuvaamansa pyhimyksen ruumiillistumana, ei vain representoimassa kyseessä olevaa henkilöä.¹⁷ Nixon edelleen ehdottaa, että Annan rooli pelastuksen mahdollistajana, ei siis vain tavallisiin pyhimyksiin rinnastettavana esirukoilijana, on kirjoittautunut teosten ikonografiaan ja sommitteluratkaisuihin.¹⁸ Muista uusista tutkimuksista mainittakoon myös Marlies Buchholzin tutkimus, jossa Anna tulkitaan voimallisena ja maagisena pyhimyshahmona, ei pelkkänä ihannekuvana porvaristolle.¹⁹

Varhaisempi tutkimus yhdisti Pyhä Anna itse kolmantena -aiheen Marian perisynnittömän sikiämisen kuvaukseksi, mutta kuten edellä mainitut tutkimukset muiden ohella ovat osoittaneet, on tämä liian kapea tulkinta monisyiselle ja useita teemojen sisältävälle kuva-aiheelle.²⁰ Perisynnittömän sikiämisen oppiin tukeutuva tulkinta, tai oikeammin sen kritiikitön toistaminen, on kuitenkin yhä yleinen, ellei vallitseva sekä Pyhä Anna itse kolmantena -aiheelle että ylipäänsä pyhän Annan merkitykselle ja suosiolle.²¹ Näihin tulkintoihin liittyy usein myös väärinymmärryksiä, joiden mukaan oppi tarkoittaisi Annankin tulleen raskaaksi ”neitseellisesti”.²² Tätä problematiikkaa tarkastelen lähemmin luvussa 3.1 *Neitsyt Marian äiti ja pyhän suvun kantaäiti*.

Pyhimyksellisyys käsitteenä viittaa siihen, mikä ja miksi ihmisten toimesta pyhitettiin, miten kunnioitusta pyhimyksille ilmaistiin ja miten sitä *kuvattiin*.²³ Pyhimyksellisyys koostuu myös niistä monista aineksista, joista pyhimyksen taivaallinen yhteys katsojalle ja kokijalle muodostui. Omalta kannaltani on oleellista tarkastella, mitkä olivat Annan pyhimyksellisyyden kuvallisia tunnusmerkkejä tai esitystapoja. Lähtökohtani on siis se, että tutkimieni veistosten vastaanottajat mielsivät esineet pyhitetyiksi ja pyhimyksellisyttä sekä uskon mysteerejä välittäviksi. Ylipäänsä Annan legendaan sisältyvä ambivalenttisuus ja jännitteisyys seksuaalisuuden ja ruumiillisuuden sekä hurskauden ja pyhimyksellisyyden välillä ovat olleet useiden uudem-

pien tutkimusten käsittelemiä teemoja, ja nämä ovat läsnä myös käsillä olevassa tutkimuksessa.

Vaikka suurin osa pyhään Annaan kohdistuneesta tutkimuksesta on ammentanut tekstuaalisista lähteistä, ovat myös kuvaukset olleet tutkijoiden kiinnostuksen kohteena. Udenissa, Hollannissa järjestettiin vuonna 1992 pyhää Annaa esittävien veistosten ja kuvien näyttely *Heilige Anna, Grote Moeder* (”Pyhä Anna, suuri äiti”), jonka näyttelyluettelon kokosivat johtavat hollantilaiset Anna-tutkijat Ton Brandenburg ja Willemien Deeleman-van Tyen.²⁴ Myös Ruotsissa olevia Pyhä Anna itse kolmantena -aiheisia veistoksia sekä tämän aiheen sisältäviä alttarikaappeja on tutkittu.²⁵ Tutkimukseni yksi tehtävä onkin täydentää aiempaa kansainvälistä pyhän Annan kulttiin kohdistunutta tutkimusta, jossa ei ole tuotu esille Turun hiippakunnan olosuhteita eikä Suomessa säilyneitä veistoksia tai muitakaan kuvauksia. Pohjoismaissa säilyneet keskiaikaiset veistokset ovat kansainvälisesti kiinnostavia myös siksi, että reformaation aikaan vastaavanlaisia puuveistoksia tuhottiin Keski-Euroopassa ja erityisesti Britanniassa paikoittain suuria määriä.²⁶ Pyrin siis tuomaan yleiseurooppalaiseen pyhän Annan ”kuvakansioon”²⁷ uusia palasia. Tämä on yksi syy siihen, miksi olen käsitellyt laajasti myös muita pyhää Annaa esittäviä kuvauksia kuin veistoksia – olen halunnut tuoda esille sen kuvallisen materiaalin, joka Suomesta on löydettävissä.

Suomessa pyhää Annaa ei ole juurikaan tutkittu, eivätkä Pyhä Anna itse kolmantena -aiheiset veistokset ole omana ryhmänään olleet aiemmin tutkimuksen kohteena.²⁸ Veistoksiin viitattaessa on pyhän Annan kuvaukseen liitetty porvarillisuuden, talonpoikaisuuden ja jonkinlaisen kotoisuuden määreitä, joihin palaan deskriptiota pohtivassa luvussa 2.4.²⁹ Pyhä Anna itse kolmantena -aihe on ehkä ollut ylipäänsä vaikeasti lähestyttävä, onhan se tutun evankelis-luterilaisuuden ulkopuolella; esimerkiksi Knut Drake on kuvannut sitä sanalla ”omituinen”.³⁰ Tämä hämmentynyt, ja joskus alentuvakin suhtautuminen ilmeni varhaisillakin tutkijoilla, ja esimerkiksi Emil Nervander piti esitystapaa ”lapsellisena”.³¹ Riikka Stewen on esittänyt lyhyen, mutta näkemyksellisen huomion. Hänen mukaansa Pyhä Anna itse kolmantena -aihe koskee temaattisesti henkilöiden tapaa sisältää ja kannatella toisiaan, abstraktilla tasolla lisääntyä; sisätila tulee ulkotilaan ja päinvastoin.³²

Puuveistokset esineellisenä perintönä

Katolisen ajan veistettyjä pyhäinkuvia on Suomessa säilynyt paljon, noin kahdeksansataa. Luku sisältää yksittäisiä veistoksia, pyhimyskaapeissa olevia veistoksia ja monifiguurisia alttarikaappeja.³³ Eniten on säilynyt Neitsyt Mariaa, ristiinnaulittua Jeesusta

ja apostoleja esittäviä puuveistoksia. Näiden jälkeen yleisimpiä ovat pyhä Anna ja pyhä Olavi.³⁴ Vanhimmat pyhäinkuvat ovat 1100-luvun lopulta, nuorimmat 1500-luvun alkuvuosikymmeniltä.³⁵ Veistoksia ja alttarikaappeja tuotiin Turun hiippakuntaan eri puolilta Skandinaavia ja Keski-Eurooppaa ja niitä valmistettiin myös paikallisesti. Uudemmat tutkimukset ovat painottaneet Lyypekin ohella myös muita pohjoisessa Saksassa olevia tuotantokeskuksia.³⁶ Kuten veistostutkimuksessa on alusta saakka ollut selvää, ei alkuperää suurimmassa osassa veistoksia voi määrittää tarkasti, sillä esikuvat ja ihmiset liikkuvat paikasta toiseen. Suurin osa Suomessa säilyneistä keskiaikaisista puuveistoksista on 1400-luvulta.

Keskiaikaisten alttari- ja pyhimyskaappien nimitykset ovat vaihtelevia riippuen siitä, mitä niiden ominaisuutta on milloinkin haluttu korostaa.³⁷ Monifiguurisia veistokokonaisuuksia kutsutaan tavallisesti alttarikaapeiksi, tai nimellä retaabeli (*retable* tai *redos*), johon niiden sijainnista alttaripöydän takana. Yhden figuurin tai aiheen sisältäviä nimitetään pyhimyskaapeiksi (jos kaappi on tallella), vaikka toki nekin olivat yhtäläillä alttarikaappeja. Useita *henkilöitä*, mutta yhden *aiheen* käsittäviä kokonaisuuksia, jotka kuuluvat pyhimyskaappi-kategoriaan on tämän tutkimuksen keskiössä olevan Pyhä Anna itse kolmantena -aiheen lisäksi muitakin, kuten Maria ja lapsi, pieta sekä Armonistuin. Monifiguuriset alttarikaapit olivat pääalttarilla. Pyhimyskaapissa olevat veistokset olivat pääalttarin lisäksi sivualttareilla, joiden määrä pitäjänkirkkoissa vaihteli noin kahdesta viiteen.³⁸ Alankomaiden eteläosissa (nyk. Belgia) yleistyi 1400-luvun lopussa tyyli, jossa alttarikaappien kolmiulotteisuus, syvyysvaikutelma ja lennokkuus korostuvat. Jokainen kohtausta muodostaa oman pienen näyttämönsä ja keskiosan dramaattinen kohtausta on narratiivin yksi osa, eikä erillinen hartauskuva.³⁹

Veistoksia valmistettiin erilaisista puulajeista ja joskus samassakin veistoksessa käytettiin eri puuainesta. Erilaiset kiltasäännökset määräisivät puulajien valintaa, ja esimerkiksi Lyypekissä kirkolliseen käyttöön tarkoitettut veistokset valmistettiin aina tammesta.⁴⁰ Sana ”puuveistos” on kuitenkin sikäli huono nimitys, että se korostaa liikaa puuainesta, joka ei keskiajan veistoksissa ollut alun perin lainkaan näkyvissä.⁴¹ Veistos-sana puolestaan korostaa veistämistä, joka oli yksi osa teoksen kokonaisuutta maalauksen ja muun mahdollisen koristelun lisäksi. Kuten jo keskiaikaisiin veistoksiin kohdistunut varhainen tutkimus huomioi, ovat veistokset oikeastaan kolmiulotteisia maalauksia, sillä ne osittain pohjustettiin kankaalla ja monivärinen maalauspinta sekä muu koristelu olivat välttämätön osa kokonaisuutta.⁴² Veistotekniikalla ja kolmiulotteisena toteutettu kuva onkin kaksikulotteisen maalatun kuvan sisar. Veistoksen valmistaminen oli siis monen käsityöläisen yhteistyö.⁴³

Veistoksia muuteltiin ja ”paranneltiin” tarpeen mukaan jo keskiajalla, mikä aiheuttaa vaikeuksia ajoittaa

veistosta ja toisinaan jopa tunnistaa sen aiheita, sekä hahmottaa käyttöä ja merkitystä. Useita veistoksia on osoitettu muutellun jo niiden aktiivisen käytön aikana.⁴⁴ Omaan tutkimusmateriaaliini kuuluu kolme veistosta, jotka on 1400-luvulla muutettu Maria ja lapsi -aiheisista esittämään Pyhä Anna itse kolmantena -aihetta. Näitä tarkastelen luvussa 4.6.

Suomen keskiaikaiset puuveistokset ovat sikäli vaativa tutkimusmateriaali, että veistokset ovat fragmentaarisia ja kunnoltaan hyvin vaihtelevia. Tutkimani puuveistokset ovat lisäksi toisistaan poikkeavissa olosuhteissa kirkkojen tai museoiden seinillä tai varastohyllyillä. Osa tutkimistani veistoksista on vailla vaalintaa ja surullisessa kunnossa pakkasen armoilla; ne ovat arvokkaalle muinaisesineelle sopimattomissa olosuhteissa, pölyn ja linnunulosteiden pilkuttamia. Museoiden varastoissa on puolestaan taitavasti valmistettuja veistoksia, jotka ovat hyvin harvoin esillä ja joiden tunnettuus on heikko. Jotkut veistokset eivät ole olleet koskaan esillä sen jälkeen kun ne noin sata vuotta sitten päätyivät kirkkoista kokoelmiin. Osa veistoksista taas on konservoituina ja hyvin esille asetettuina tai säilöön laitettuina. Veistosten arvostus ja niitä koskevat asenteet ovat olleet ja ovat yhä seurakunnissa varsin vaihtelevia.

Kirkollisen reformaation myötä veistokset vähitellen menettivät sekä henkisen että materiaalsen arvonsa. Vaikkakin evankelis-luterilainen kirkko suhtautui sinänsä suopeasti kuvallisiin esityksiin, oli uuden suuntauksen kuvakäsitys kuitenkin ratkaisevasti erilainen, sillä veistoksilta poistettiin niiden maaginen ominaisuus ja ylipäänsä pyhimysten kunnioittaminen erotettiin heidän apuun pyytamisestään. Kuvat redusoiitiin todisteeksi ja muistutukseksi, ja niiden opetuksellisuus korostui.⁴⁵ Suomessakin puuveistokset muuttuivat ”kirkon koristuksiksi” (*kyrko prydnader*), kuten niiden luettelointiotsikko vanhoissa kalusteluetteloissa tavallisesti kuuluu. Sivualttareilta veistokset poistettiin luultavasti jo 1500-luvun kuluessa, ja pääalttarin alttarikaapit vaihdettiin uusiin seuraavien vuosisatojen kuluessa.⁴⁶ Veistoksia siirrettiin merkittävilta paikoilta kirkkojen sivustoille ja nurkkiin, sitten puuvajoihin, ulla-koille tai kellotapulihin, mutta osaa veistoksista säilytettiin kuitenkin kirkkotilassa. Useita esimerkkejä on lisäksi siitä, että luterilaisena aikana keskiaikaisia veistoksia istutettiin uusiin yhteyksiin, jolloin niitä käytettiin vaikkapa uusien alttaritaulujen ”varaosina” tai saarnatuolien koristuksena.⁴⁷ Pyhää Annaa esittäviä veistoksia ei kuitenkaan Suomessa ole ”uusiokäytössä”.

Suomessa on luettelointityöni perusteella säilynyt neljäkymmentäkolme pyhää Annaa esittävää puuveistosta. Tutkimukseeni sisältyvässä tieteellisessä luettelossa tarkastellaan kuitenkin kaikkiaan neljäkymmentäviittä veistosta, sillä mukana ovat myös Hammarlandin kirkon alttarikaappiin kuulunut, nyt kadonnut Anna-ryhmä ja Lammin kirkon palanut Anna-

ryhmä, joista kummastakin on säilynyt jonkin verran tietoa. Luvussa 2.5 *Tutkimusmateriaalin kartoittaminen* selvitetään luettelointityön kulkua ja ongelma-kohtia.

Tutkimuksen rajauksesta ja lähteistä

Pyhä Anna itse kolmantena -veistokset valikoituivat tutkimukseni kohteeksi niiden esittämän aiheen vuoksi. Äitiyden, ja erityisesti keskiajan pyhitetyn ja/tai materiaalisen äitiyden tematiikka on mielestäni historiallisen kiinnostavuutensa lisäksi relevantti myös nyt eletävän maailman ymmärtämisen kannalta. Syyni kohdentaa tutkimukseni nimenomaan Suomessa oleviin veistoksiin on niihin kohdistunut vähäinen tutkimus, paikallisuutta esiintuva näkökulmani sekä tutkimusekonomiset syyt. Vaikka kirkollinen taide välitti Euroopan-laajuisia kristillisiä uskomuksia, oli sen vastaanotto sidoksissa paikallisiin järjestelmiin, auktoriteetteihin ja perinteisiin. Niin ikään ikonografiset teemat ilmentyivät laajoilla kulttuurisilla alueilla, mutta niillä on myös paikalliset ulottuvuutensa. Näitä erityispiirteitä muovasivat hallinnollisten järjestelmien lisäksi niin kansanusko ja kulttuurinen muisti kuin ihmisten kulttuuris-materiaalinen elinympäristökin. Niinpä esimerkiksi Turun hiippakunnassa keskiajalla rakennetut kirkot poikkeavat muiden alueiden kirkkoista.⁴⁸ Pitäytymiseni saman – laajasti ymmärrettynä – paikalliskulttuurisen alueen piirissä mahdollistaa paremmin kontekstualisointia ja käytön rekonstruointia. Tutkimus liikkuu siis ajallisesti ja paikallisesti Turun hiippakunnassa, keskiajan Suomessa, 1400-luvun alusta reformaation taitteeseen 1500-luvun alkuvuosikymmenille.⁴⁹ Koska tutkimani teokset ja niiden teemat eivät kuitenkaan rajaudu valtakuntien rajoihin, koskettaa käymäni keskustelu ylipäänsä myöhäiskeskiaikaista kirkollista taidetta sekä hartauselämään liittyvien kuvien esitystapoja ja merkityksiä Itämeren alueella.

Keskittyminen Suomessa säilyneisiin Anna-ryhmiin tuo tutkimukseeni samalla myös ajallisia rajoja. Tutkimani veistokset ovat olleet noin vuosina 1430–1540 valmistustarkoitustaan vastaavassa hartaudellisessa käytössä, vaikka tämän jälkeenkin veistokset ovat tietysti yhä voineet olla yksityisen hartauden kohteina. Niiden virallisen, katolisen tradition mukaisen hartauskäytön lopettamisesta ei ole tarkkaa tietoa, mutta voi ainakin olettaa reformaation ajatusten ulottuneen niiden käytön muuttumiseen 1500-luvun puoliväliin mennessä.⁵⁰ Jos taas ajatellaan veistosten valmistusta, aikaraja alkaa noin 1430-luvulta ja päättyy noin 1510-luvulle. Kutsun tässä tutkimuksessa vuosia 1400–1520, siis ajanjaksoa jolla liikun, sinänsä epämääräisellä nimityksellä myöhäiskeskiaika.⁵¹ Tätä voi nimittää myös ”pitkäksi 1400-luvuksi”.⁵² Suomen alueen kohdalla

keskiaika on uskontohistoriallisessa mielessä sikäli osuva sana, sillä katolisen kirkon aika rajoittuu muinaisuskon, folkloristiikan termein etnisen uskonnon, ja evankelis-luterilaisuuden ”keskelle” – tosin nämä rajat olivat todellisuudessa kovin häälyviä, kuten tässäkin tutkimuksessa tulee toistuvasti ilmi. Ennen kuin siirryn lähemmin avaamaan teoreettista kudelmaani ja sen käsitteitä, muutama sana tutkimusmenetelmistä ja käytetyistä lähteistä.

Humanistisessa tutkimuksessa metodiikalla viitataan usein varsinaista tekotapaa laajempiin teoreettisiin kokonaisuuksiin, ja teoria ja metodit ovatkin yleensä toisiinsa vahvasti kiinnittyneitä. Sanan suppeammassa merkityksessä, toisin sanottuna viitaten konkreettiseen tutkimustapaan, on metodologiani taidehistorian alalla sinänsä perinteinen kuvien – tässä tapauksessa tarkemmin kolmiulotteisten veistosten – yksityiskohtainen tarkastelu ja tulkinta. Lisäksi olen tehnyt vertailevaa tutkimusta, arkistotutkimusta ja historian tutkimukselle ominaista kirjallisten lähteiden lähilukua.⁵³ Tärkeimmät käyttämäni arkistot ovat olleet Museovirastossa olevat eri arkistokokonaisuudet. Sikäli kun veistoksista on ollut olemassa materiaalianalyyysien kautta saatua tietoa, olen pyrkinyt sitä hyödyntämään, mutta tämän tutkimuksen puitteissa konservointitutkimuksia tai muita luonnontieteellisiä keinoja hyödyntäviä tutkimuksia ei veistoksille ole suoritettu. Vertailumateriaalinani olen käyttänyt pääasiassa Ruotsissa säilyneitä veistoksia.⁵⁴

Tutkimukseni kirjalliset lähteet ovat pääasiassa julkaistuja keskiajan asiakirjoja, joista suurin osa löytyy *Finlands medeltidsurkunder* -lähdejulkaisusarjasta. Olen tavoitellut teosten kohtaamisia, niiden vastaanottoa, hyödyntämällä asiakirjoja jotka eivät suoranaisesti viittaa teoksiin, mutta joiden avulla teosten kontekstit ja potentiaaliset tarinat voivat tulla ymmärretyiksi. Tällöin kirjalliset lähteet toimivat jälkinä, joita seuraamalla tutkija voi päästä mahdollisimman lähelle kohdettaan.⁵⁵ Taidehistorian vahvuutena ja erityisalana on tietämys kuvista ja esineistä, jotka ovat yhä olemassa konkreettisina todisteina menneestä ajasta. Teokset sinällään eivät kuitenkaan tuo esille ihmisiä, jotka ovat niitä katsoneet ja koskeneet, teki-jää lukuunottamatta. Suomessa säilyneisiin keskiajan veistoksiin, Anna-ryhmät mukaan luettuna, viittaavia lähdeasiakirjoja tai itse teoksiin sisältyvää, esimerkiksi lahjoittajasta kertovaa kuvallista informaatiota (kuten vaakunoita) ei ylipäänsä juuri ole säilynyt.⁵⁶ Vaikka vastaanotto sinänsä jää aina hypoteettiseksi jo pelkästään siksi, että suurin osa ihmisistä oli täysin kirjallisen historian katveessa,⁵⁷ olen kuitenkin suonut itselleni mahdollisuuden joihinkin oppineisiin arvauksiin, jotka pohjaavat paikallisten olosuhteiden risteyttämiseen pyhän Annan kulttia koskevien tietojen kanssa. Olen lisäksi hyödyntänyt laajasti tutkimuskirjallisuutta saadakseni tietoa pyhän Annan kultista muualla Euroopassa sekä ylipäänsä naisiin, äi-

tiyteen, ruumiiseen ja pyhimyksellisyyteen liittyvistä myöhäiskeskiajan käytänteistä ja asenteista. Ilman näitä taustatietoja olisivat vähäiset Turun hiippakuntaan kiinnittyvät (ja pyhään Annaan tavalla tai toisella viittaavat) asiakirjalähteet jääneet vain irrallisiksi maininnoiksi, joiden evidenssi olisi lähes anekdoottin tasolla.

Pyhä Anna itse kolmantena -veistoksiin on toistuvasti, ja muita pyhimyksiä tai aiheita esittäviä veistoksia paljon useammin, yhdistetty maininta kansanperinteestä, tässä tapauksessa liittyen Annan samastamiseen metsän emäntään Annikkiin.⁵⁸ Voidakseni arvioida näitä käsityksiä olen tarkastellut asiaan liittyvää oraalista perinnettä. Tietoisena siitä, että kansanrunous kantaa muassaan myös myöhempien vuosisatojen elämäntulkintaa, on sillä mielestäni annettavaa keskiajan uskonnollisen taiteen tulkintaan pyrkivälle tutkimukselle.⁵⁹ Oleellista on, minkälaisiin kysymyksiin vastauksia haetaan.⁶⁰ Keskiajan taiteen suhdetta kansanperinteeseen voi hahmotella peilaamalla talteen otettujen loitsujen ja laulujen välittämiä ajatuksia visuaalis-materiaalisen aineiston tulkintoihin. Pidän näitä yrityksiä yhteisten säikeiden löytämiseksi sikäläkin merkityksellisinä, että ”rahvaan laulut”, runous, loitsut ja lorut, vaikka edustavatkin keskiajan tutkimuksessa sekundaarista lähdemateriaalia, ovat kuitenkin väylä reformaatiota edeltävään uskomuselämään. Lisäksi suomen kieli oli keskiajalta 1800-luvun puoliväliin ”plebeijien slang”⁶¹, eikä sitä käytetty 1400-luvun asiakirjoissa, jotka tosin muutenkin kertovat ihmisten uskonnollisista käsityksistä vain välillisesti. Kuten veistokset ovat enää jäänteitä niiden alkuperäisestä uskontoon kiinnittyvästä kokemuksellisesta käytöstä, ovat runotkin kirjoitettuja sanoja, joiden takana ovat niiden esittämislanteet todellisessa elämässä: mielestäni veistokset ja runot ovat tällä tavoin katsottuna rinnakkaisia toisilleen.

Tutkimukseni näyttäytyy monitieteisenä, mikä keskiajan taiteentutkimuksessa on enemmänkin normi kuin poikkeus. Tutkimukseni ilmentää myös ”monilähteistä” asennetta, jossa tietyn tieteellisen tradition piiristä esitettiin kysymyksiin pyritään vastaamaan myös muiden tieteenalojen lähdeaineistoja hyödyntäen.⁶² Tähän tutkimustapaan sisältyy siten se, että eri tieteenalojen asiantuntijoita on konsultoitu, vaikka tutkimus ei sinällään pyri vastaamaan näille tieteenaloille spesifeihin kysymyksiin. Lisäksi tämän lähestymistavan ominaisuuksiin kuuluu hyväksyä epävarmat, tai luultavat johtopäätökset eli se, että todeksi osoitettuja väittämiä on vähemmän kuin todennäköisiä.⁶³ Haen siis veistosten merkityksiä erilaisia kuvallisia ja kirjallisia lähteitä yhteensovittellen, tai ehkä oikeammin niiden mahdollisiin kosketuskohtiin hanakasti tarttumalla.

1.2 Esineen aineellinen oleminen: jälkiformalistinen taidehistoria

Vanhemman taidehistorian yksi perustyökalu oli formalistinen kuvantutkimus: teoksen analysoiminen sen muodollisten ja tyyllisten piirteiden perusteella. Keskiajan veistosten kohdalla formalismi oli ennen muuta tyylihistoriallista vertailua, jossa kiinnitettiin erityisesti huomiota niihin teoksen yksityiskohtiin, jotka yhdistävät sen tiettyihin teoksiin ja erottavat sen toisista. Myös teoksen muotorakennetta ja sommittelun periaatteita tulkinnan lähtökohtina korostavat suuntaukset ovat luonteeltaan formalistisia.⁶⁴ Formalismin rajoittuneisuus (tai sen kannattajien mukaan vahvuus) oli yleisesti ottaen siinä, että teos irtautui kontekstistaan ja jäi taiteen sisäisen diskurssin, tai teoksen itsensä, määrittelemäksi. Veistostutkimuksessa vertailevan tyylihistorian avulla tarkasteltiin joko tekijän käsialaa tai tyylipiirteitä, joita tekijä oli omaksunut aikalaistensa tai edeltäjiensä töistä; vastauksia haettiin tekijää ja teoksen ajoitusta koskeviin kysymyksiin. Keskiajan taiteen yhteydessä sana ”tyyli” ei siis viittaa lähtökohtaisesti periodityyleihin, vaan tietyn tekijän, alueen tai historiallisen ajanjakson tyypillisiin piirteisiin. Toki ajallisia periodejakin on käytetty pyrittäessä sitomaan Suomessa säilynyttä materiaalia kiinni muun Euroopan taiteeseen.⁶⁵ Keskiajan veistosten kohdalla tyyli ja muoto ovat siis tiiviisti toisiinsa kytkeytyneitä.

Tässä luvussa tarkastelen lähinnä taidehistorioitsija David Summersin ajatusten pohjalta teosten aineellisuuteen, materiaalisuuteen ja materiaalin tuntemukseen liittyviä kysymyksiä. Tämän jälkeen avaan tutkimieni teosten suhdetta niitä määrittävään ruumiillisuuden käsitteeseen sekä tähän nivoutuvaan tilallisuuteen, jota veistosten kolmiulotteisuus alleviivaa.

Fakturaalisuus ja materiaalin tuntemus

Teosten materiaalisuuden kautta muotoa voi lähestyä toisesta näkökulmasta kuin ”perinteinen” formalismi. Painotus materiaalisuuteen on viimeisen kymmenen vuoden aikana noussut esille useissa tutkimuksissa, minkä voi nähdä käänteenä kuvia tai muita kulttuurin ilmenemismuotoja ”teksteinä” tarkasteleviin suuntauksiin.⁶⁶ Huolimatta siitä, että taidehistoria on periaatteessa luonteeltaan materiaan keskittyvää, se on monien muiden tieteenalojen lailla viime aikoina keskittynyt enemmänkin teosten diskursiivisiin tai kommunikatiivisiin ulottuvuuksiin ja teosten visuaalisten ominaisuuksien pohjalta tehtäviin luentoihin kuin esineisiin itseensä. Tätä suuntausta kohtaan on esitetty eri lähtökohdista kummunnutta kritiikkiä: esimerkiksi taidehistorioitsija Michael Ann Hollyn mukaan tutkimuksen pohja voi pettää, kun niin sanottu uusi taide-

historia suosii ”teoriaa” ja keskittyy ainoastaan historian ja historian kirjoittamisen poliittisiin ulottuvuuksiin ja subjektiivisuuteen.⁶⁷ Painottaessaan tutkimuksen kohteen aktiivista roolia tulkinnassa Holly on kehottanut tutkijaa (huolimatta siitä, että tämä vyöryttää analyysin retoriikan tutkimuskohteittensa ylle) pyrkimään tuomaan kohteen oma ”valo” esille ajan ja historian takaa.⁶⁸ Visuaalisen kulttuurin tutkimuksen *grand old man* W. J. T. Mitchell on puolestaan esittänyt huolensa teoksen materiaallisen tuntemuksen korvautumisesta yleistävillä ”ikonologisilla” tulkinnoilla.⁶⁹ Tutkija-subjektin keskeisen position korostamiseen kriittisesti suhtautuneen Thomas Crow’n mukaan taidehistoriallisen tutkimuksen kohde itsessään kutsuu ja ennakoii siitä tehtävää analyysia, ja tutkijan tulee tunnistaa tämä kutsu.⁷⁰

Keskiajan taiteeseen suunnatut jälkimodernit kysymyksenasettelut tarkastelevat helposti vain teosten visuaalisia viestejä. Ainoastaan näihin keskittyvän analyysin pohjalta voidaan erehtyä esittämään tulkintoja, joista tulee epäuskottavia tai vähintäänkin epäkiinnostavia, jollei anakronistista ja esineiden materiaalisuuden ohittavaa lukemista tuoda selkeästi esille. Esimerkiksi taidehistorioitsija Madeline Caviness on analysoinut Kalannin Barbara/Maria-alttarikaappia (KM) sekoittaen tarkoituksellisesti anakronistista- ja aikalaisnäkökulmaa. Hän on rinnastanut keskiaikaisia marttyyrineitseen kidutuskuvia nykytaiteeseen ja nykyajan väkivaltaiseen mediakuvastoon.⁷¹ Aikalaisnäkökulmasta hän on tulkinnut alttarikaapin kahta maalausta vierekkäisinä ja siten toistensa kanssa keskustellevina kuva-aiheina pohjaten niiden nykyiseen esillepanoon, mutta huomioimatta niiden alkuperäistä sijaintia toistensa selkäpuolilla.⁷²

Keskiajan taiteeseen kohdistuvissa tutkimuksissa visuaalisuutta korostava näkökulma (joka joskus kulkee myös visuaalisen kulttuurin tutkimuksen nimen alla) on kohdistunut myös esimerkiksi näköaistin kokemusellisuuteen, pienimuotoisiin teoksiin ja niiden paikannettuihin konteksteihin sekä visuaalisuuden käsitteen ympärillä oleviin teorioihin ja teemoihin.⁷³ Eri-tyisesti Saksassa keskiajan tutkijat ovat haastaneet ajatuksen visuaalisuudesta modernin tunnuspiirteenä, ja siten kiinnittyneenä esimerkiksi media- tai elokuvatutkimukseen, ja päinvastoin korostaneet myöhäiskeskiaikaa ajanjaksona, jolloin visuaalisuudella oli erityisen moniulotteisia tehtäviä.⁷⁴ Samoin ovat saksalaiset tutkijat tuoneet esille, että laajasti kuvallisuutta tutkiva *Bildwissenschaft* on aina ollut osa taidehistoriaa, ja siten visuaalisen kulttuurin tutkimus, tai ”liike”⁷⁵ tulisi nähdä lähinnä Yhdysvalloissa tehtävää taidehistoriaa määrittävänä suuntauksena.⁷⁶ Vaikka ikonografinen kiinnostus onkin aina kohdistunut myös sinänsä vähäarvoiseen tai esteettisiin kauneusarvoja pakenevaan kuvastoon ja esineistöön, ovat tutkimukset ”marginaalisista”, teknisesti taitamattomammista tai muuten taidekuvaston reunamilla olevista keskiajan kuvista ovat

joka tapauksessa viime vuosikymmeninä saaneet aiempaa enemmän huomiota.⁷⁷

Taidehistorioitsija David Summers on lähtenyt rakentamaan taidehistoriaa, jossa tilallisesti ymmärretty materiaalisuus on tarkastelun ja tulkinnan lähtökohta.⁷⁸ Hänen mukaansa taidehistoria voi rakentaa ajatteluaan oman erityisyytensä ja vahvuksiensa lähtökohdista sen sijaan, että lainaisi muilta aloilta, millä hän tarkoittaa lähinnä lingvistiikkaa; hänen ajatuksenaan on tarjota *muuta* kuin mitä teoksen käsittäminen tekstinä on taidehistorialliseen ajatteluun tuonut.⁷⁹ Jälkiformalismilla Summers ei pyri murtamaan sidettä aiempiin traditioihin, vaan päinvastoin etsii tapoja yhdistää teoksista itsestään kumpuavia tutkimuksellisia malleja monenlaisiin näkökulmiin ja perinteisiin, mukaan luettuna ikonografia ja siihen nivoutuva kontekstuaalinen tarkastelu.⁸⁰ Näin hän mielestäni lähestyy jotakin, jota voi kutsua myös materiaaliseksi ikonografiaksi.⁸¹

Summers on pyrkinyt yhtäältä muotoilemaan kontekstuaalista teosten kuvailumetodia ja toisaalta tuottamaan ehdotuksia ja malleja tutkia koko maailman taidetta, ei ainoastaan länsimaista kuvamaailmaa. Hänen tavoitteensa katsovat rakentaviin kohtaamisen mahdollisuuksiin universaalin perinnön (taiteen, jota on tehty eri aikoina ja eri yhteyksissä) ymmärtämisessä.⁸² Vaikka keskiajan veistokset toki ovatkin osa länsimaista taiteenhistoriaa, ne ovat kuitenkin, ajallisen etäisyytensäkin vuoksi, myös ”maailman taidetta”. Keskiaikaisia esineitä yleisesti ottaen esitellään enemmän kulttuurihistoriallisissa museoissa kuin taidemuseoissa. Teokset pannaan näytteille tietyn uskonnon tai kulttuurin ilmentymänä, samalla tavoin kuin Euroopan ulkopuolisten kansojen esineistö, vaikkakin tutkimuksellisisa rajanvedoissa keskiajan taide kuitenkin asettuu taidehistorian tieteenalaan. Lopulta tällä ei kuitenkaan ole Summersin ajattelun kannalta merkitystä, sillä hänen pyrkimyksensä nimenomaan on luoda ajattelurakenteet, joiden avulla voidaan tutkia *kaikkea* taidetta.

Tutkimuksessani keskeinen käsite on materiaalisuus, joka viittaa teoksen, asian tai ihmisen aineelliseen olemiseen ja olemukseen. Materiaalisuutta sen mahdollistumiseen laajentavan, tai tarkentavan *fakturaalisuuden* käsitteen olen omaksunut David Summersilta. Fakturaalisuus viittaa hänen mukaansa teoksessa oleviin jälkiin sen tekemisestä sekä siihen että teos faktuaalisesti on olemassa. Siten jokainen esine (artefakti) on – indeksikaalisesti ymmärrettynä – merkki tai jälki siitä, että se on tehty.⁸³ Summers niin ikään katsoo, että teoksen ilmaisuvälineellä, mediumilla, on ratkaiseva merkitys siihen miten sen koemme.⁸⁴ Materiaaleilla on oma historiansa; esimerkiksi puumateriaalin merkitys ei ole vain siinä, että sen avulla voimme (keskiajan veistosten ollessa kyseessä) paikantaa teoksen jollekin tietylle alueelle tai jopa kykenemme ajoittamaan teoksen, vaan puu on itsessään tuote, jolla on historiansa.⁸⁵ Summers tulee siten lähelle filosofi Martin Heideggeria, joka esimerkiksi *Taideteoksen alkuperä*

-teoksessaan kirjoittaa teosten ”oliomaisesta” puolesta, jolla hän viittaa niiden materian keskeiseen asemaan: esimerkiksi maalaus on väreissä ja veistotyö on puussa (ennemminkin kuin että värit kuuluvat maalaukseen ja puu veistotyöhön).⁸⁶ Summers mainitseekin jälkiformalistisen taidehistoriansa taustalla olevan myös fenomenologista ajattelua.⁸⁷ Tämä on nähtävissä hänen lähestymistavastaan sekä käsitteistä, jotka korostavat olevaa, elävää ja aistivaa subjektia ja ”asioita itseään” ihmisen kokemusmaailmassa ja havainnossa.

Materiaalisuutta painottavassa tutkimuksessa teosten tarkastelu ei kuitenkaan palaudu ainoastaan fenomenologisen ajattelun sovelluksiin, sillä teosten ”elämäkerrat” voivat olla tutkimuksen kohteena myös muista näkökulmista tarkasteltuina.⁸⁸ Esimerkiksi taidehistorioitsija Thelma K. Thomas on määritellyt esineen ymmärtämistä: se edellyttää materiaalien johtolankojen lukemista, esineen eri ajallisten kerrostumien rekonstruointia ja sen tiedostamista, että omat valmiutemme esineen kohtaamiseen ovat riippuvaisia muun muassa säilyneestä tiedosta, oman aikamme odotuksista ja tulkitsijan tieteenalasta.⁸⁹ Kuvien ja teosten tulkintoihin pyrkivässä taidehistoriallisessa ajattelussa tämä ei ole itsestäänselvyys, vaan valittu lähtökohta, joka ottaa myös huomioon tutkittavan esineen ilmaisuvälineen eikä pyri häivyttämään sitä.

Keskiaikaisten veistosten fakturaalinen tarkastelu on väistämätöntä, jos ei tyydy ainoastaan tekemään tulkintoja luottaen niistä jo olemassa oleviin (ja pääasiassa tyylihistoriallisen vertailun kautta muodostettuihin) tietoihin. Jo pelkästään teosten ikä ja eri vaiheet ovat muovanneet veistoksia niin, että ilman niiden tarkkaa tutkimusta teoksen antamat viestit voivat harhaanuttaa. Tässä lähestytään niitä materiaallisen tarkastelun huolellisuutta korostavia painotuksia, jotka keskiajan veistosten tutkimuksessa ovat myös toisista lähtökohdista nousseet pinnalle. Esimerkiksi konservaattori ja taidehistorioitsija Peter Tångeberg pyrkii vastaamaan järjestelmällisellä materiaalin tarkastelulla samoihin ajoitusta ja alkuperää koskeviin kysymyksiin kuin mihin tyylihistoriakin pureutui.⁹⁰

Materiaalini teki minusta aloittelevan, ja ehkä vastahakaisenkin, konossöörin, ”taiteentuntijan”. Tällä tarkoitetaan eri yhteyksissä hieman eri asioita, mutta yleensä sen katsotaan viittaavan ”herrasmiestradi-tioon”, jossa auktoriteettiaseman saavuttanut henkilö esittää näkemyksiään ja arvolauseitaan intuitiivisesti, vailla tarvetta niiden perusteluun, ja vain henkilökoh-taisiin kokemuksiinsa ja tietoihinsa luottaen.⁹¹ Giovanni Morellin jalanjäljissä kulkevaa taiteentuntijaa on rinnastettu Sherlock Holmesiin ja nimitetty lakoniseksi taidehistorioitsijaksi, jonka tekemää tunnistusta voi verrata lääketieteelliseen diagnoosiin.⁹² Otto Pächt sen sijaan on arvostellut konossööriyden ja tieteellisempänä pidettyjen taidehistorian käytäntöjen dikotomiaa; hänen mukaansa taidehistorian eksegeesi on siinä, että se antaa älyllisiä tulkintoja aistihavainnoille.⁹³

Erityisesti 1980-luvulta lähtien konossööriys on nähty lähtökohtaisesti negatiivisena määreenä, joka kahlitsee tulkintoja ja ajattelua. Esimerkiksi Hans Beltingin mukaan konossöörillä on sinänsä oikeus olla olemassa, mutta hän pystyy vastaamaan yhtä vähän taiteen ja sen kulttuurisen taustan rajojen ylittämisiä koskeviin kysymyksiin kuin positivist, joka turvautuu vain tosiasioihin.⁹⁴ Mieke Balin mukaan konossööri on ennen muuta modernismin kehyksessä toimiva tuomari.⁹⁵ Bal on lisäksi kritisoinut (moreellilaiseen) kuvattun henkilön käsien ja toisaalta tekijän ”käden” eli käsi-alan määrittämiseen liittyviä diskursseja korostaen, että ”käsi” ei niinkään ole tekijän käsi/käsiala kuin asiantuntijakatsojan ”personifikoitun” tulkinnan kautta syntynyt tulos.⁹⁶ Harri Kalha puolestaan on maininnut konossööriyttä korostavan suuntauksen, jota hän kutsuu disiplinismiksi, uskottavuutensa kadottaneena menneen ajan jäänteinä, joka tukahduttaa monitieteisyyttä.⁹⁷

Suomen tilanne poikkeaa kuitenkin monella tapaa monista muista Euroopan valtioista, meidän ”suuret mestarimme” ovat eläneet paljon myöhemmin, ajalla jolloin sekä dokumentaatio että taiteilijan signeeraus olivat yleisiä käytäntöjä. Konossööriyteen, ja sen jollain tapaa anti-intellektuaaliselta vaikuttavaan korvan-nipukoiden tai käsien kuvaamisen vertailuun, on vaivatonta suhtautua kriittisesti, varsinkin jos analysoi varhaisten tutkijoiden suosimaa sanallista kuvailua (kuten on tehty myös tässä tutkimuksessa). Ongelman kohtaa vasta silloin, jos yrittää suhtautua kriittisesti tutkimuksellisen diskurssin sijaan niin sanottujen konossöörin *tutkimustuloksiin*. Esimerkiksi Mieke Bal toteaa hollantilaisia Rembrandt-tutkijoita vastaan esittämässään kritiikissä, ettei hän sinänsä kyseenalaista (taitonsa ja kiinnostuksensa puutteen vuoksi) heidän tuloksiaan; Bal jopa tuo eksplisiittisesti ilmi, että tulosten kyseenalaistaminen johtaisi siihen, että hän joutuisi itse astumaan kritisoimaansa diskurssiin.⁹⁸

Tämän tutkimuksen yhteydessä päädyin vertailemaan veistosten yksityiskohtia ja vaatteiden laskoksia, vaikka juuri tämä käytäntö oli ollut koko taidehistoriallisen koulutukseni aikana lähinnä huvittuneisuutta herättävää menneen ajan toimintaa. Veistosten materiaalien ja muodollisten ominaisuuksien ja veistosten tekemisen jälkien tutkiminen oli kuitenkin välttämätöntä, koska niitä koskeva tietämys ei ole ollut riittävä tulkintojen pohjaksi; minun oli siis kyseenalaistettava aiemmat tutkimukset, vaikka, edellä mainittuun Mieke Balin kommenttiin viitaten, minulla ei (aluksi) ollut siihen juuri valmiuksia eikä halua. Koen oman konossööriytteni hauraan, epämääräisen ja tieteellistä todistelua pakenevan materiaalin tutkimisen ja vaalimisen keinona, eräänlaisena akateemisena käsiteläisyytenä. Lisäksi käänän Mieke Balin taiteilijan ”käteen” kohdistuneen tutkimuksen kritiikin konkretiaksi: tekijän käsialan tarkastelu on tutkijan käsitäytötä. Tehdessäni fragmentaarista veistoksista mää-

ritelmiä ja väitteitä katson käsitykseni (käsiin viittaa-
vaa etymologiaa unohtamatta) olevan todempi tai to-
dennäköisempi kuin sellaisen henkilön, joka ei ole
vastaavanlaiseseen materiaaliin perehtynyt. Näin konos-
sööriys on yksi keino vaalia vanhojen, käsin tehtyjen
esineiden vaalintaa.⁹⁹

Materiaalisuuden käsite punoutuu tässä tutkimuk-
sessa yhteen etymologisen taustansa kanssa. Latinan
kielen sana *materia* on samaa juurta kuin sana äiti, *ma-
ter*, jonkin olevaisen alkulähde. Äiti luo ihmisen ai-
neellisen olemuksen ja ilman äidin omaa materiaa, li-
haa ja ruumista lapsi ei muotoudu eikä uutta materiaa,
ihmisyyttä, synny alkion ympärille.¹⁰⁰ Tämä on myös
Jeesuksen bilineaarisen perimän äidinpuoleista osuutta
kuvaavien Pyhä Anna itse kolmantena -aiheisten veis-
tosten lähtökohta.

Ruumiillisuus ja tila tulkinnallisina käsitteinä

Ruumiillisuuden ja tilan tarkastelu ovat osa materiaali-
suuteen kohdistunutta kiinnostusta, ne ovat sen eri il-
mentymismuotoja tieteenalasta tai tutkimuksen koh-
teesta riippuen.¹⁰¹ David Summersin jälkiformalistinen
ajattelu pohjaa tutkittavien teosten omaan tilallisu-
uteen ja siihen peruslähtökohtaan, että teoksen kokija
jakaa teoksen kanssa saman, todellisen tilan – *real
space* -käsite figuroi hänen pääteoksensa nimikkeessä-
kin. Tämä ”todellisessa tilassa” olemisen hahmottaa
sekä teosta itseään että tutkijan ja teoksen suhdetta.
Summers puhuikin spatiaalisesta eli tilallisesta tai-
teesta visuaalisuuden sijaan.¹⁰² Tämä ei tarkoita, ettei
visuaalisuus sinänsä olisi merkittävää monissa yhteyk-
sissä, kuten maalaustaiteen tutkimuksessa; päinvastoin
Summers on useissa kirjoituksissaan käsitellyt juuri
visuaalisuuden tenhoa ja katsomisaistimuksen oleelli-
suutta.¹⁰³

Tilallisuus sopii mielestäni hyvin omaan tutkimus-
materiaaliini, sillä keskiaikaisten puuveistosten alku-
peräinen käyttö ja kohtaaminen olivat lähtökohtaisesti
sidoksissa tilalliseen kokemiseen, ja ne ovat jo esinei-
nä kolmiulotteisuudessaan enemmän tilallisia kuin ku-
vallisia. Veistokset eivät niin ollen ilmene ainoastaan
tietona kuvan esittämästä hahmosta, silmillä nähtävänä
ruumiin *kuvana*, vaan kosketeltavana. Vaikka tutkimia-
ni veistoksia voikin tiettyyn pisteeseen saakka analy-
soida kuvan lailla, ovat ne ennen kaikkea kolmiulottei-
sia esineitä, jotka keskiajalla olivat katseen kohteena
olemisen (tai siltä peittämisen) ohella taktiilisia, kos-
keteltavia objekteja, joita puettiin, kannettiin ja koris-
teltiin.

Summersin ajattelussa arkkitehtuuri ja kuvanveisto
ovat todellisen tilan pääasiallisia taidemuotoja, ja veis-
tokset kuuluvat hänen ”henkilökohtaiseksi tilaksi” ni-
mittämäänsä todellisen tilan alakategoriaan. Henkilö-
kohtainen tila on suhteessa omaan ruumiilliseen ole-

miseemme ja sitä leimaavat kosketettavuus ja kannet-
tavuus. Veistokset ovat koettavissa ja mielletävissä
suuriksi tai pieniksi vain suhteessa meihin ja siihen ti-
laan, jonka niiden kanssa jaamme. Todellisesta tilasta
erottuu ”virtuaalinen tila”, joka on pinnassa oleva ja
aina jossain määrin alisteinen todelliselle tilalle. Toisin
sanottuna esimerkiksi maalaus on aina kuitenkin jos-
sain todellisessa, eletyssä tilassa.¹⁰⁴

Tilallisuus tässä tutkimuksessa ei siis viittaa suora-
näisesti esineitä ympäröivään kirkkotilaan, vaan se
viittaa ensinnäkin teosten omaan spatiaalisuuteen; ti-
lallisuus toteutuu teokselle valitussa ilmaisuvälineessä
tai materiaalistuneessa lajissa.¹⁰⁵ Toki veistoksen tilal-
lisuus kutsuu esiin myös sen historiallista kirkkotilaa,
ja olenkin tapauskohtaisesti pyrkinyt tuomaan esille
tähän liittyviä huomioita. Tämä näkökulma, eli kuinka
teos on voinut olla osana tietyn kirkon todellista tilaa
keskiajalla, on yksi mahdollinen tapa kontekstualisoi-
da veistoksia.¹⁰⁶ Tutkimusmateriaalini tarkastelemista
edellä mainitun näkökulman kautta vaikeuttaa (esimer-
kiksi keskiajan seinämaalauksiin verrattuna) se, että
noin puolet veistoksista ei ole enää lainkaan edes kes-
kiajasta ratkaisevasti muuttuneessa kirkkotilassa, vaan
mahdollisesti satojen kilometrien päässä museon va-
rastossa. Historiallinen, todellinen tila on tutkimusase-
telmassani ennemminkin lähtökohtaisena ajatuksena
veistosten kokijoiden tilallisesta tavasta kohdata veis-
tokset.

”Henkilökohtaiseen tilaan” kuuluvat veistokset suh-
teutuvat siis niiden kohtaajan ruumiilliseen olemiseen.
En tietenkään sinällään voi asettaa ketään menneisyy-
dessä elänyttä kokijaa läsnäoloon veistoksen kanssa,
mutta tarkoitukseni on soveltaa tätä ajatusta historiaan
siten kuin se käytettävissä olevien (hyvin ”epäkoke-
muksellisten”) kirjallisten lähteiden ja toisaalta veis-
tosten itsensä tarjoaman tiedon puitteissa ylipäänsä on
mahdollista. Olen myös toteuttanut omaa empiiristä
tutkimustani tältä pohjalta: olen aistinut veistosten
tuoksun, tuntenut niiden pinnan ja suhteuttanut ne
oman ruumiini mittoihin. Tilallisuus on siis myös sitä
nyt elettyä todellista tilaa, jossa itse veistoksia tutkin,
olen sitten kirkossa tai konservattorin työhuoneessa.
Koska veistoksia toisinaan on ollut pakko tutkia ja va-
lokuvata hyvin vaativissa olosuhteissa, korkeilla tik-
kailla tasapainoillen tai hämärässä taskulampun kans-
sa, en ole myöskään helposti voinut unohtaa kokemuk-
sellista aspektia. Nyt eletävässä maailmassa tapahtu-
van kohtaamisen analysointi ei kuitenkaan kuulu tä-
män tutkimuksen piiriin.¹⁰⁷

Ruumiillisuus on tutkimukseni käsitteistössä muka-
na usean eri sävyisen, mutta yhtä kaikki toisiinsa lin-
kittyvän alueen kautta. Ruumiillisuus on uskonnolli-
nen ja kuvallinen teema, jota veistokset esittävät ja
käsittelevät. Se kuuluu väistämättömästi pyhän Annan
teologiseen merkitykseen ja kulttiin, sillä ruumiillisuus
on kristinuskon keskiössä lihaksi tulleen Sanan kautta,
ja Anna on osa tätä ydinsanomaa. Äitiyteen palautuva

ruumiillisuus oli pyhän Annan pyhimyksellisyyden syy. Määritellessään äiti-pyhimys -yhdistelmää hollantilainen keskiajantutkija Anneke Mulder-Bakker on todennut ”pyhä äiti” -ilmaisun (*holy mother*) sopivan monille naisille, jotka olivat sekä pyhiä että äitejä, kuten esimerkiksi Konstantinuksen äiti Helena tai Augustinuksen äiti Monica, mutta ”äitipyhimys”-ilmaisun (*mother saint*) soveltuvan vain Mariaan ja hänen äitiinsä Annaan. He ovat myös ainoita, joiden ikonografiasa lapset identifioivat heidät ja toimivat siten tavallaan myös heidän attribuutteina.¹⁰⁸ Pyhimyksellisyys sinänsä oli usein sukupuolittunutta, ja miehet ja naiset saavuttivat pyhimyksen statuksen osin samoin, osin eri keinoin. Toisaalta pyhimyksellisyyden avulla sukupuoliin liitettyjä määreitä myös rikottiin, sillä se horjutteli sukupuoliin yhdistettyjä sosiaalisia konventioita.¹⁰⁹

Sen lisäksi, että ruumiillisuus liittyy tutkimaani aiheeseen, se on veistosten välineelliseen ominaislaatuun ja niiden tilallisuuteen liittyvä käsite: keskiajan pyhimysveistokset olivat kolmiulotteisuudessaan pyhimysten ruumiillistumia tavalla, johon kaksiulotteinen kuva ei pysty. Todellisuutta jäljittelevinä veistosten maaginen ulottuvuus korostui. Veistos erosi kaksiulotteisesta kuvasta myös assosioitumalla esikristillisiin kultteihin, jolloin se yhdistettiin helpommin Raamatussa kiellettyyn ”epäjumalien” palvontaan. Tämä on ollut myös syy niiden kieltämiseen tai vieroksumiseen.¹¹⁰

Kosketeltavan muodon saanut pyhimys oli helpommin vuorovaikutteisessa suhteessa kunnioittajansa kanssa ja monissa ihmekertomuksissa tulee esille, kuinka veistos on herännyt ”eloon” ja alkanut puhutella sen kunnioittajaa.¹¹¹ Keskiajan pyhimysveistos oli ”toinen henkilö”, se katsoi ja auttoi kunnioittajaansa, paransi sairauden tai suoritti muita ihmetekojä.¹¹² Nämä teot tulivat esimerkiksi ”palkaksi” henkilön vannonasta valasta eli hänen antamastaan lupauksesta (*votum*), joka saattoi sisältää erilaisia rukouksia, lahjoituksia tai pyhiinvaelluksen – kuten nykyäänkin katolisessa maailmassa. Tämä *do ut des* -periaatteen (annan, jotta voit antaa) noudattaminen heijasteli ylipäänsä esimodernin ajan toiminnan vastavuoroisuuden periaatteita sekä lahjan saamisen ja antamisen merkittävyyttä: velvollisuutta antaa, ottaa vastaan ja antaa vastalahja.¹¹³

Lähtökohtani on, että keskiaikainen pyhimysveistos representoi ihmisruumiista ja esittämäänsä pyhää henkilöä, mutta myös presentoi tämän pyhimyksen. Pyhimys ruumiillistui materian kautta. Samalla myös näiden kahden käsitteen vastakkaisuus muuttuu liukuvaksi. Keskiajan taiteessa teoksen eri ominaisuudet sekoituvatkin monilla tavoin: Jérôme Baschet on muistuttanut, että kuva ei ollut vain representaatio, vaan objekti, joka voitiin jopa syödä silloin kun hostiaan oli painettu kuva.¹¹⁴ Tämä ainetta ja materiaa oleva ehtoollisleipä olikin kristityille tärkein ”kuva” – Kristuksen ruumiin reaali-presenssin materiaalina.¹¹⁵

Saksalainen taidehistorioitsija Hans Belting on kirjoittanut ruumiin ja teoksen analogiasta, jolloin kuva (*Bild*) on ruumiillisuuden muoto, inhimillisen ruumiin *simulacrum*.¹¹⁶ Belting on käsitteellistänyt kuvan ikään kuin immateriaaliseksi yksiköksi, joka etsii eri kulttuureissa ja aikakausissa oikean ilmaisuvälineen, *mediumin*, jonka se ottaa haltuunsa, johon se ruumiillistuu. Kuvat antavat jollekin poissaolevalle uuden läsnäolon muodon. Belting pyrkii vapauttamaan teokset esteetiikasta ja taiteena olemisesta, ja palauttamaan niille niiden käytön kuvana, erityisesti ihmisen ”kuvallisena samuutena”.¹¹⁷ Christopher S. Wood on arvostellut Beltingin teoriaa logosentrismiin rinnastuvasta kuvakeskeisyydestä (*iconocentric*). Woodin mukaan kuva ei koskaan voi tulla materiaaliseen ilmaisuunsa viattomana, vaan se on jo osa kuvallista kulttuuria, eikä representaatiota voi edeltää ”koditon” kuva.¹¹⁸ Kuvan suhdetta jo olemassa olevaan esteettiseen ilmaisuun ei siis voi kieltää. Klassikkoteoksessaan *Art and Illusion* Ernst Gombrich käsitteli myös tätä itsearvoisten kuvien valmistusta, ”arkaaista” *presenssin luomisen* käytäntöä, mutta toisin kuin Belting, hän katsoi että ihmiskunta teki hyvin siirtyessään ”kuvanvalmistuksesta” taiteentekemiseen.¹¹⁹

Haluttaessa soveltaa Hans Beltingin pohdintoja voisi sanoa, että keskiajalla pohjoisessa Euroopassa ”vaeltava” kuva etsi ilmaisuvälineekseen pyhimyksiä esittävät veistokset, sillä kuolleet – ja taivaassa asuvat – pyhät tarvitsivat korvaavan ruumiin maan päälle. Varsinaiseksi materiaalikseen ”kuva” valitsi puun, joka maalattiin ihmistä muistuttavaksi. Taktiillisina ja eläväksi maalattuina reaalisina objekteina puuveistokset olivat katsojalle pyhimyksen ruumiin toistumia, kuten pyhäinjäännökset omalla tavallaan. Veistokset, kuten kuvat ylipäänsä, saivatkin 1400-luvulla osittain pyhäinjäännöksen tehtäviä, sillä myös veistosten avulla pyhimys tuli osaksi näkyvää maailmaa ollen kuitenkin samalla myös taivaassa – lisäksi veistoksiin usein liitettiin reliikkejä. Pyhäinjäännöksiin kohdistunut kunnioitus, esivanhempien kultin ilmentymä, ulottui myös niiden ”kuoriin”, tai ”tehtyihin ruumiisiin”, veistoksiin. Kuvat eivät kuitenkaan korvanneet reliikkejä, vaan tulivat näiden rinnalle tai näiden kaltaisiksi.

Inhimillinen halu pitää kolmiulotteisia kuvia ”oineina” ja suosia spatiaalisia esineitä, jotka jäljittelevät ruumista ja ovat myös suhteessa katsojan omaan ruumiiseen, ei ole hävinnyt; kolmiulotteisina ”nukkeina” veistoksilla oli samaa taikavoimaa kuin vaikkapa nykyajan vauvanukeilla. Todellisessa tilassa olevalla esineellä oli ja on yhä etulyöntiasema pinnassa eli virtuaalisessa tilassa olevaan kuvaan nähden, minkä vuoksi myös esimerkiksi tietokonepelien hahmoissa kolmiulotteisuuden tavoittelu on oleellista. Tutkimukseni pyrkii siis tarkastelemaan sekä taiteessa esiintyvää ruumiillisuuteen liittyvää aihetta ja sen tulkintoja että teoksia ruumiillistuneina esineinä.

Edelleen ruumiillisuus käsitteenä asettuu siihen juonteeseen keskiajan tutkimuksen kulussa, johon katsos omankin tutkimukseni osittain viettävän. Erilaiset ruumiin ja sukupuolen, erityisesti naiseuden, huomioivat tutkimukset muodostavat jo oman laajan kategoriansa. Koska ruumis on niin keskeinen käsite keskiajan kristinuskossa, on selvää, että se on saanut tilaa myös tutkimuksissa. Kristilliseen merkitysryppäeseen yhdistynyt jälkimoderni ajattelu (eri variaatioineen) on lisäksi tuonut ruumiin esille esimerkiksi politiikkaan, haluun tai kokemuksellisuuteen liittyneenä. Monet keskiajan tutkijat ovat viime vuosikymmeninä kiinnittäneet toistuvasti huomiota ruumiillisuuden hyödyllisyyteen analyttävänä tulkinnan välineenä tai yksinkertaisesti kiinnostavana tutkimuksen kohteena. Huomiota ovat saaneet sekä ruumiin historiaan ja teknologioihin että moninaisiin ruumiillisiin hartauskäytäntöihin ja niistä kertoviin kirjallisiin tai kuvallisiin jäänteisiin kohdistuneet tutkimukset.¹²⁰

Ruumiillisuuteen liittyy vääjäämättä myös kysymys sukupuolesta ja sen esittämistavoista. Keskiajan kristillisyyden sekä oman aikamme ruumiillisuusdiskurssin keskeisyydestä johtuen on feministisessä keskiajan tutkimuksessa alusta saakka ollut vahva ruumiillinen painotus. Vaikka ruumiillisuus, usein hätkähdyttävän paljaana ja runneltuna, korostuu paljon tutkimuksellista huomiota saaneissa neitseiden ja ylipäänsä marttyyrien kidutuskuvissa,¹²¹ se on hienovaraisemmin läsnä myös Pyhä Anna itse kolmantena -veistoksissa kertomassa vastavuoroisesti tämänpuoleisen elämän, ja sitten uuden elävän ruumiin, synnystä.

Teoksen esineellisyys ja materiaalisuus ovat ydin, johon sen merkitykset kiinnittyvät monimuotoisin säikein. Oman tutkimusmateriaalini kaltainen aineisto sekä tutkimuskysymykseni tarvitsevat lisäksi veistosten historiallisen kontekstualisoinnin, eli sen, miksi ja minkälaisissa olosuhteissa veistos on valmistettu ja kohdattu.

1.3 Notkea ikonologia

Ikonologinen tai ikonografinen tutkimusperinne, aiheiden tunnistaminen sekä niiden ymmärtäminen ja selittäminen, on omassa tutkimuksessani keskeisessä asemassa. Jo materiaalini raja-alue on ikonografinen, kohdistuuhan se tiettyyn kuva-aiheeseen, ja lisäksi teen teoksista niiden merkityksiä hakevia tulkintoja. Ikonologian pitkään perinteeseen kuuluvat aina Cesare Ripan *Iconologia* (1592), Aby Warburgin (1866–1929) ajattelu sekä niin Erwin Panofskyn puoli vuosisataa sitten lanseeraama kolmivaiheinen kuvan tunnistus- ja analyysimalli kuin nytemmin myös esimerkiksi W. J. T. Mitchellin esittämät näkökulmat, joissa kuvan tulkinta rinnastuu tekstien lukemiseen.¹²² Tässä luvus-

sa tarkastelen ensin sitä, kuinka tutkimuksessani panofskylaisen ikonografian perinteet ja solmukohdat on käsitetty. Tämän jälkeen selvennän ikonografian ja kontekstualisoinnin yhteennivoutumista, ja lopuksi tarkastelen niitä lähtökohtia, joiden avulla teoksen (aistejaan käyttävä) kohtaaja ja vastaanottaja asettuu mukaan tähän yhdistelmään.

Kuvatiedon tulkintaa

Erwin Panofsky (1892–1968) vaikutti ratkaisevalla tavalla ikonografian – teoriana ja metodina – suosion kasvuun emigroiduttuaan Yhdysvaltoihin natsien nousua vastaan Saksassa.¹²³ Taidehistorian ohella hän vaikutti myös muiden tieteenalojen paradigmoihin.¹²⁴ Vaikka edellisessä luvussa pohtimani kuvan materiaalisia ominaisuuksia ja sen moniaistimellista kohtaamista painottava lähtökohta on koettu poikkeavan Panofskyn sanallistettuun ja käsitteelliseen tulkintaan perustuvasta tarkastelusta, tämä on kuitenkin monisyisempi yhtälö. Kuten useat tutkijat ovat tuoneet esille, oli Panofsky varhaistuotannossaan lähestynyt mannermaista filosofiaa ja Martin Heideggerin ajattelua, jonka hän kuitenkin jätti sivuun ”Amerikan” ja sen myötä tulleen pragmatismen ja pedagogisuuden myötä. Nämä viittaukset poistettiin hänen *Studies in Iconology* -teoksensa (1939) johdannosta, joka sittemmin muodostui panofskylaisen ikonografian perustekstiksi.¹²⁵ Erityisesti Panofskyn kolmiasteisen kuvantulkintamallin (esi-ikonografinen, ikonografinen, ikonologinen) ensimmäinen ”fenomenaalinen” taso sai varhaisversiossa vaikutteita Heideggerin ajattelusta.¹²⁶ Panofsky ei tarkoittanut kolmitasomalliaan rationaaliseksi kaavaksi, vaan korosti kaikkien tasojen yhtäaikaaisuutta.¹²⁷ Hän ilmaisi muodon ja sisällön yhteenkuuluvuuden (haastaen näin Heinrich Wölfflinin ajattelun) seuraavasti: *”In a work of art, ”form” cannot be divorced from ”content”: The distribution of color and lines, light and shade, volumes and planes, however delightful as a visual spectacle, must also be understood as carrying a more-than-visual meaning.*¹²⁸ Myöhemmät tutkijat ovat, omista toisistaan eriävistä lähtökohdistaan, edelleen painottaneet muodon ja sisällön erottamisen keinotekoisuutta, ja usein myös arvostelleet ikonologiaa keskittymisestä teoksen merkityksen, ei itse teoksen tutkimiseen.¹²⁹ Toisaalta, vaikka kuuluvatkin yhteen, ”muoto” ja ”sisältö” eivät palaudu toisiinsa; kuten David Summers on huomauttanut, on muoto sisältöä universaalimpi, ja muoto muokkautuu myös representaation omien keinojen merkityksellisuuden myötä.¹³⁰

Toinen ”taso”, ikonografinen analyysi, edellyttää havainnoinnin ja kuvauksen oikeellisuutta. Tämä sinänsä yksinkertainen asia on toisinaan hyvin työlästä etenkin fragmentoituneen materiaalin, kuten keskiajan

puuveistosten, kohdalla. Panofskyn sanoin: ”Jos veitsi, joka antaa meille mahdollisuuden tunnistaa pyhä Bartolomeuksen, ei olekaan veitsi, vaan korkkiruuvi, kyseessä ei ole pyhä Bartolomeus.”¹³¹ Pyhimyksiin tai muuhun kristillisen taiteen aiheisiin kohdistuvan tutkimuksen yhteydessä ikonografinen perustietämys, aiheiden oikea tunnistaminen, on alati ajankohtaista, sillä esimerkiksi väärä henkilöattribuointi vie virheellisiin tulkintoihin.

Sinällään sana ”ikonologia” oli Panofskyn tarkoituksellinen vanhan sanan uudelleen käyttöönotto, jolla hän halusi erottaa kolmivaiheisen kuvantulkinnan synteesin ikonografiasta, joka oli, hänen mukaansa etenkin Yhdysvalloissa, liikaa kuvailuun viittaava termi ulottuakseen symbolisen merkityksen löytämiseen saakka, ”sfinksin arvoituksen ratkaisemiseen”.¹³² Näiden käsitteiden erojen pohtiminen on ollut yksi Panofskyn jälkeisen taidehistorian haasteita. Panofskyn ratkaisu artikuloida ”ikonologia”-sanan historialliset laskokset esiin vasta *Meaning in the Visual Arts* -teoksen ranskankielisessä käännöksessä¹³³ on ehkä omalta osaltaan vaikuttanut siihen, että anglo-amerikkalaisen taidehistorian kirjoituksen laajuuden ja vaikutusvallan myötä tuo sana yhdistetään lähinnä Panofskyn analyysimallin kolmannen vaiheen ”piilotetun merkityksen” etsimiseen. Kun ikonologialla tarkoitetaan alussa mainittua laajaa perinnettä (johon Panofsky yhtenä ja oleellisena osana kuuluu), eikä ainoastaan Panofskyn mallin kolmatta vaihetta, tai ylipäänsä hänen ”projektiaan”, niin ei ole käsittääkseni ratkaisevaa puhutaanko ikonografiasta vai ikonologiasta, kyseessä on joka tapauksessa ”kuvatieto”. Panofsky itsekin myöhemmin luopui kahtiajaosta, ja ehdotti pitäytymistä vain ikonografia-sanaan.¹³⁴ Toisaalta nämä käsitteet voi käytännön työssä erottaa siten, että ikonografia tutkii konventionaalisia kuvatyyppejä ja niiden muuntumisia kun taas ikonologia yhdistää ne laajempiin, tiettyyn historialliseen aikaan paikantuviin aatteellisiin konteksteihin.¹³⁵

Kuvien aiheisiin, kuvatyyppeihin ja niiden merkityksiin kohdistuva tutkimus on Panofskyn jälkeen muovautunut venyvämpiin kuoseihin, tai – Altti Kuusamon ilmaisua mukaillen – ikonologian notkeutta on hyödynnetty.¹³⁶ Warburgin ja Panofskyn ajattelun uudelleentulkintoihin ovat vaikuttaneet muun muassa niin taidehistorian sosiaalihistorialliset painotukset, jälkistrukturalistisen kulttuurintutkimuksen näkökulmat kuin historian tutkimuksen laajentuneet lähde- ja aihepiirit. Lisäksi filosofian suuntaukset, kuten parinkymmenen vuoden ajan jatkunut fenomenologisen ajattelun suosio, ovat osaltaan nostaneet esiin ”unohdettuja” ikonografian piirteitä. Teoksen merkityksen painopisteen liukuminen tekijästä laajempiin vastaanottajajoukkoihin on jo sinällään tehnyt mahdolltomaksi ajatuksen yhdestä, oikeasta tulkinnasta, jollaisen etsimistä on pidetty Panofskyn metodisena rajoituksena – hänen ajatustaan teoksen ”oleellisesta merkityksestä”

ei kuitenkaan tarvitse nähdä näin kapeasti.¹³⁷ Tekijä sinänsä on myös palannut jälleen keskusteluun; esimerkiksi tunnettu englantilainen keskiajan taiteen tutkija Michael Camille on (jo vuonna 1998) tutkiessaan 1400-luvun alkuvuosikymmeninä vaikuttaneen mestari Francken tuotantoa maininnut tekijän ensimmäisenä ja tärkeimpänä ”katsojana”, sekä identifikaation paikantumana – Francken maalaus voi olla sekä hänen tekemänsä kuva, että kuva hänestä.¹³⁸

Yksi Panofskyn ajattelua kohtaan esitetty argumentti on koskenut merkitysten palauttamista yksioikoisesti teksteihin.¹³⁹ Toisaalta on myös todettu hänen korostaneen merkityksen löytyvän teoksesta itsestään ja tekstien (jotka nekin täytyy tulkita) toimivan paralleellisesti kuvien kanssa.¹⁴⁰ Sitten lähteet kuva-aineistojen tutkimiseen ovat joka tapauksessa oleellisesti laajentuneet. Kristinuskoon liittyvän hartauskuvan ikonografian selvittämisessä ja teoksen analysoinnissa hyödynnetään suoraan kirkon piiriin kuuluvien tekstien ohella erilaisia kansankielisiä tekstilähteitä sekä oraalista traditiota, ”puhetta”.¹⁴¹ Nykytutkimukset ovat korostaneet oraalisuuden ja kirjallistumisen rinnakkaiseloja ja vuorovaikutusta. Näiden rinnalle on lisäksi hahmottunut keskialue, auraalisuus, kirjallisen tekstin ääneen lukeminen joko yhdelle kuulijalle tai ryhmälle.¹⁴² Voi siis pohtia, ovatko esimerkiksi pyhimyslegendat, joita ääneen *kerrottiin*, enemmänkin auralista perinnettä kuin kirjallista. Toisin sanottuna kirjallinen ei ollut kaikille kirjallista. Myös Michael Camille on viitannut lukemisen erilaiseen rooliin keskiajalla; lukeminen oli ennen kaikkea ääneen lukemista ja interaktiivista.¹⁴³ Tätä oraalian perinteen ”huomaamattomuutta” ei kuitenkaan mielestäni sinällään voi pitää Panofskyn menetelmän erheenä, sillä hän ei eksplikoinut kirjallisten ja teologisten lähteiden yliveraisuutta, vaan oli tässä rajauksessa, tai rajautuneisuudessa, oman aikansa tuote.

Michael Camillen mukaan Panofskyn metodi (joka oli pääasiassa kehitetty Italian renessanssin ajan taiteen tutkimiseen) oli ”täynnä ongelmia” kun oli kyse vanhemmasta, keskiajan taiteesta.¹⁴⁴ Camille pyrki kehittämään eräänlaista ”anti-ikonografiaa”,¹⁴⁵ jolla hän viittasi tulkintoihin, joita ei löytynyt ajan kulttuurista henkeä etsimällä, vaan pikemminkin vastakulttuurien parista. Tämä vertautuu sinällään tuolloin, 1990-luvun alussa, suosittuun ”vastakarvaan lukemiseen”. Camillen ikonologia-kritiikki edusti nähdäkseni eräänlaista välttämätöntä irtiottoa ja ”isänmurhaa”, mutta koska hänen tutkijantyönsä jäi puolittiehen (Camille kuoli 44-vuotiaana vuonna 2002), emme tiedä mihin hänen – joka tapauksessa keskeisesti ikonologiaa kehittävä – ajattelunsa suunta olisi viettänyt. Ajatus Panofskysta jonkinlaisena vastustettavan ”valtakulttuurin” airueena on kuitenkin toisinaan noussut pintaan: esimerkiksi Stephen Melville mainitsee, että Panofskyn saavutuksille ovat aiheuttaneet paineita muun muassa suuntaus, jolla on *insistence on reading*

what Panofsky called "meaning" as the effects of relations of power, production, and so on.¹⁴⁶

Oma ratkaisuni hyödyntää veistosten kontekstualisoinnissa myös kansanperinnettä liittyä keskusteluun puheesta ja kirjoituksesta. Yksiviivaisen teksteihin palautuvien tulkintojen kritiikin seurauksena on teologian merkitys keskiajan taiteen tulkinnallisena kehyksenä viime vuosikymmeninä ollut syrjässä, mutta 2000-luvulla – samalla kun itse teologian monimuotoisuutta, ja ristiriitaisuuttakin, on korostettu¹⁴⁷ – on myös taiteen merkityksiä ollut lupa jälleen hakea teologian, tai oikeammin teologioiden, piiristä.¹⁴⁸ Siten keskiajan teologia, jota ei enää rinnasteta vain kapean eliitin hallitsemaksi alueeksi, toimii antropologissävytteisen hartauselämään keskittyvän tutkimuksen rinnalla teoksia tulkittaessa. Tämä koskee myös käsillä olevaa tutkimusta, jossa veistosten tulkinnat ammentavat teologiasta ymmärrettyä luovana ja monimuotoisena uskonnollisena ajatteluna.

Panofskyn avaama "tila", jota kutsutaan ikonologiaksi, ei ollut, David Summersia lainatakseni, "niinkään taidehistoriallisen metodin lanseeraus, vaan yritys luoda keskustelua taiteen monikerroksisista merkityksistä inhimillisen kulttuurin muotoja koskevassa tutkimuksessa."¹⁴⁹

Kontekstia kutomassa

Ikonologisen tutkimuksen taidehistoriaan tuoma idea oli teosten historiasidonnaisessa kontekstualisoinnissa eli sen näkemisessä, että esineiden merkityksiä voidaan selittää niiden ulkopuolisilla tekijöillä, taiteilijan elämällä, tilaajien toiveilla ja ympäröivän yhteiskunnan aatteilla.¹⁵⁰ Panofskyn jalan jälkiä seuranneessa ikonologiassa konteksti saatettiin kuitenkin rakentaa melko suppeasta piiristä ja tulkinta palauttaa tiettyihin kirjallisiin teksteihin, minkä vuoksi ikonografia ylipäänsä joskus redusoidaan aiheen "sisäiseksi", kirjalliseksi tarkasteluksi, joka ei huomioi teoksen laajempaa kulttuurisidonnaisuutta.

Taidehistorioitsija Tutta Palin on muotoillut kontekstualisoinnin ja ikonologian suhdetta seuraavasti: "Suuri osa siitä tutkimuksesta, joka painottaa kulttuurisen kontekstualisoinnin merkitystä taideteosten tulkinnassa, liittyy epäsuorasti panofskylaiseen traditioon olematta välttämättä varsinaisesti ikonologista."¹⁵¹ Onko kuitenkin myös niin, että kulttuurinen kontekstualisointi liittyy usein ikonologian perinteeseen olematta silti välttämättä panofskylaista? Tästä voi tietysti laskea pois ne kontekstualisoivat tutkimukset, joissa kuvien *aiheille* (tai vastaavasti rakennuksen muodolle) ei anneta mitään roolia, vaan keskitytään vain esimerkiksi taloushistoriaan. Näitä on kuitenkin taidehistorian tieteenalalla vähemmän, joten monesti nekin tutkimukset, jotka lähes sanoutuvat irti ikonologian pe-

rinteestä, ovat kuitenkin siihen sidoksissa – vaikkakin ehkä ohuemmilla langoilla.

Sana "konteksti" pohjaa latinan verbiin *contexere*, kutoa, neuloa tai sitoa yhteen. Monien muidenkin käsitteiden lailla sen alkuperäinen, konkreettinen merkitys abstrahoitui ja kirjallistui, ja samalla sen määritelmä muuttui. Konteksti alkoi viitata johonkin kirjoitettuun tai painettuun, joka edelsi tai seurasi tekstiä tai lainattua virkettä, tai oli siihen muuten niin sidoksissa, niin että se valaisi ja selvensi tekstin merkitystä.¹⁵² Konteksti löytyi tekstistä itsestään, punoutuneena sen sisälle. Myöhemmin konteksti ylitti tekstin (lue: asian/henkilön/kuvan jne.) rajat, ja se alkoi viitata ylipäänsä ympäröiviin olosuhteisiin. Nykyään konteksti on synonyymi sellaisille sanoille kuten tausta, olosuhteet, ympäristö tai viitekehys.¹⁵³ Formalistisen taidehistorian voi nähdäkseni katsoa vertautuvan konteksti-sanana varhaiseen käyttöön, sillä siinä teoksen tekemisen edellytykset ovat löydetävissä sen sisäisten kehityskulkujen hahmottamisen avulla.¹⁵⁴

Konteksti-sanana etymologiasta huolimatta monet tutkimukset eivät niinkään puhu kontekstualisoinnista kudontana tai muuna tekstiilityöhön viittaavana, vaan ankkurointina.¹⁵⁵ Metafora on tietenkin käyttökelpoinen, mutta "kudonta" antaa enemmän mahdollisuuksia: käytännössä ankkurointi tapahtuu vain yhteen paikkaan kerrallaan, kun taas esimerkiksi erilaisia kangastilkkuja voi vaivatta neuloa yhteen kokonaisuudeksi. Pyrkimättä mitenkään kiistämään tutkimuskohteen kontekstin tarkan määrittelyn, "sitomisen" oleellisuutta, haluaisin kuitenkin preferoida moniulotteisempaa, ja miksei joustavampaa, käsityöhön viittaavaa metaforaa, joka paremmin sallii samanaikaisia konteksteja.¹⁵⁶

Kontekstin käsite sinällään on laaja, ja se on saanut erilaisia painotuksia eri aikoina sekä matkustellut tieteen välillä.¹⁵⁷ Taidehistorian tutkimuksessa konteksti oli aiemmin varsin kyseenalaistamaton käsite, mutta jälki-modernististen kysymyksenasettelujen myötä siitä tuli "kehys", minkä ilmaisuuden myötä muistutettiin, että konteksti ei ole itsestään selvä, vaan aina tavalla tai toisella tuotettu.¹⁵⁸ Kontekstuaaliset determinantit ovat loputtomia,¹⁵⁹ mutta toiset kontekstit ovat vakuuttavampia kuin toiset: valinta on tehtävä tutkimuskysymysten määrittämisen relevanssin perusteella. Tässä tutkimuksessa kontekstualisointi tarkoittaa teoksen ja sen kontekstien vastavuoroisuutta, jolloin kumpikaan ei sinällään selitä toisen syntyä, vaan ne avaavat toisiaan.¹⁶⁰ Taidehistorian tutkimuksessa ei teoksen tule hapertua ja muuttua toisarvoiseksi historiallisille olosuhteille.

Kontekstualisoimalla itsensä tutkija puolestaan löytää sellaisia konteksteja, joita esimerkiksi arkistot eivät tuo esille – kuten vaikka (Norman Brysonin tarjoaman esimerkin toistaen) naiset teosten katsojina ja kokijoina, mikä tässä tutkimuksessa onkin yksi valittu konteksti.¹⁶¹ Tutkijan omat kontekstit koostuvat muun muassa hänen metodeistaan, aatteistaan ja asenteistaan sekä toisaalta kyvyistään ja koulutuksestaan. Tutkijan

asemoitumisen voi ymmärtää myös laajemmin: esimerkiksi jälkimoderni ajattelu on korostanut tutkija-subjektin poliittisten sidoksien ja päämäärien oleellisuutta.¹⁶² Tämän ajattelutavan mukaisesti poliittiset pyrkimykset ovat ohjanneet niin teoreettisten työkalujen valintaa kuin tutkimuskohteiden poimintaakin, mutta kuten taidehistorioitsija Altti Kuusamo on huomauttanut, mitä kaukaisimpiin historiallisiin kokonaisuuksiin haluavan subjektin toiveet projisoidaan, sitä ongelmallisemmaksi tulkinnat muuttuvat.¹⁶³ Joka tapauksessa taiteeseen ja (tämän tutkimuksen kohdalla oleelliseen) uskonnolliseen ilmaisuun kuuluu lähtökohtaisesti monitulkintaisuus.

Kontekstuaalisuus nivoutuu niihin sosiaalishistorias-
ta ammentaneisiin tutkimuksellisiin näkökulmiin, joita muutama vuosikymmen sitten perusteltiin erityisellä kulttuurin lukemisella, mutta jotka nyt ovat nähdäkse-
ni elimellinen osa taidehistorian tutkimusta. Esimerkiksi pyhän Annan kuvastoa tutkinut yhdysvaltalainen taidehistorioitsija Pamela Sheingorn kirjoitti artikkelissaan vuonna 1990, että liittäessään Annan aviomiehiä ja jälkeläisiä esittävän Pyhä suku -aiheen 1400-luvun yhteiskunnan käsityksiin sukupuoli- ja perheroo-
leista, hän ei pyri vastaamaan taidehistorian kysymyksiin kuva-aiheen leviämisestä, vaan katsoi *lukevansa keskiajan kulttuuria*.¹⁶⁴ Nyt tuon kuva-aiheen yhdistäminen edellä mainittuihin yhteiskunnallisiin konventioihin on yhtä lailla osa taidehistoriaa itseään kuin ovat kysymykset aiheen leviämisestäkin (mitä yhteiskunnallisilla seikoilla voidaan selvittää!). Taidehistorian kysymyksenasettelussa voi yhtä hyvin kysyä miksi, miten ja mitä varten, kuin kuka ja milloin. Tämän lähtökohdan mukaisesti en haluakaan korostaa, kuten johdannossa jo esitin, tutkimustani sinänsä monitieteisenä, vaan nähdäkse-
ni soveltamani erilaiset näkökulmat tai lähteaineistot voivat tarvittaessa olla taidehistorian tieteenalan käytettävissä. David Summersin mukaan ikonografistenkin kysymysten tulee enemmän noudattaa muotoa, miksi ihmiset toteuttivat – tai lakasivat tekemästä – esimerkiksi Neitsyt Marian kuvaa tietyllä tavalla, sen sijaan että ainoastaan kysyttäisiin mitä kuva merkitsee ja miten sen muodot välittävät tämän merkityksen.¹⁶⁵ Kuten on käynyt ilmi, itse kysyn näitä molempia kysymyksiä.

Tulkinta-käsitteen korvaaminen kirjallisuustieteestä omaksutulla ”luenta”-ilmaisulla onkin siten tietyllä tavalla tehnyt itsensä tarpeettomaksi.¹⁶⁶ Nämä käsitteet on tietysti mahdollista myös yrittää pitää erillään, jolloin luenta voi olla jotain tulkintaa ”liikkuvampaa” kuten esimerkiksi ranskalainen filosofi Gaston Bachelard esittää kuvittelun fenomenologiassaan.¹⁶⁷ Keskiajan kuvien tutkija Elisabeth Sears on määritellyt kuvan ”lukemisen” tietystä positiosta tehdyksi tulkinnaksi, jolloin tutkija usein yksittäisen kuvan/esineen avulla tarkastelee laajempia kokonaisuuksia.¹⁶⁸ Sears painottaa lukemisen kiinnittävän erityistä huomiota muodon yksityiskohtiin, mikä ei tosiasia-
ssa erota sitä tulkin-

nasta tai monista muista tutkimusnäkökulmista – mukaan luetteluna tyylihistoria.¹⁶⁹ Searsin määrittelyssä lukemisen erottaminen tulkinnasta onkin nähdäkse-
ni hyvin hienovireistä, jollei olematonta.

Teoksen tehtävät ja sen moniaistinen kohtaaminen

Kysymykset teoksen tehtävästä ja sen vastaanotosta ovat olleet vahvasti keskiajan tutkimuksessa esillä viime vuosikymmeninä. Eräs tekijä tässä tutkimuksellisen painopisteen siirtymässä tekijästä katsojaan oli Ernst Gombrichin havaintopsykologinen ajattelu sekä hänen lanseeraamansa *beholder's share* -käsite, katsojan tapa omalla havainnollaan tai intellektuaalisella väliintulollaan täydentää taiteilijan ”koodaama viesti näkyvästä maailmasta”.¹⁷⁰ Sittenkin katsojan ja teoksen tehtävän merkitykset taidehistoriallisessa tutkimuksessa ovat korostuneet niin sanotun antropologisen käänteen myötä.¹⁷¹ Tällöin kuvat ja muut teokset nähdään suhteessa niitä tarvitseviin ihmisiin ja ihmisten välisen kommunikaation välineinä, tai joissain tapauksissa kommunikoivina ihmisyyshetken jäseninä, kuten aiemmin on jo selvitetty koskien Hans Beltingin ajattelua. Kysymykset teoksen tehtävästä kytkeytyvät kuitenkin myös yleisesti kontekstuaalisuutta painottaviin suuntauksiin,¹⁷² ja siten myös ikonografiseen tutkimukseen, kuten David Summers on muistuttanut.¹⁷³ Erityisesti Aby Warburgin ajattelun vahvuutena on nähty kyky ymmärtää taide osana laajoja kulttuurisen ilmaisun muotoja.¹⁷⁴

Käytön historia ja vastaanotto voidaan nähdä käsitteellisesti toisistaan eriyneinä, mutta omassa tutkimussessani, jossa lähteiden vähäinen määrä tekee *ylipäänsä* teosten aikalaiskäyttöön liittyvien kysymysten ratkaisun hyvin vaikeaksi, on niitä turha, ja mahdotonkin erottaa. Uskonnollisia kuvia katsotaan ja on katsottu tulkiten ja assosioiden, lohduttautuen ja ahdistuenkin. Mutta kuinka rekonstruoida menneen ajan katsojien visuaalista aapista, toisin sanottuna heidän koodistoaan kokea ja tulkita kohtaamiaan teoksia?

Kuvat ja esineet kertoivat pyhistä tapahtumista ja muistuttivat pyhien ihmisten teoista, kutsuivat meditaatioon ja rukoukseen. Yksittäiselle ihmiselle veistos oli tapa identifioitua pyhimyksen iloihin ja tuskiin. Kuvat vaikuttivat myös pyhimysten visioihin, jotka sitten myöhemmin levisivät kirjallisuudessa muodossa.¹⁷⁵ Veistoksien katsomiseen ja niiden edessä rukoilemiseen liittyivät sielunpelastus ja aneet, joita myönnettiin myös Pyhä Anna itse kolmantena -aiheisten veistosten kunioittamisesta.¹⁷⁶ Kulttikuvien yhteisöllinen merkitys oli myös huomattava, sillä niiden ympärille muodostuneet rahastot kokosivat ihmisiä yhteen, jolloin veistok-
sista tuli ikään kuin useiden ihmisten yhteisomaisuutta,

jota hoidettiin ja huollettiin.¹⁷⁷ Veistokset olivat myös tärkeitä pyhiinvaelluksen kohteita. Sen ohella, että pyhiinvaeltaja itse saattoi lunastaa lupauksensa, pyhiinvaelluksilla oli myös taloudellista merkitystä, sillä ihailua herättävät taideteokset tai arvostetut pyhimyskuvat toivat lahjoituksia kirkolle ja pyhiinvaeltajia kaupunkiin, mikä puolestaan vilkastutti elinkeinoja. Veistosten uskonnolliset ja maalliset tehtävät olivat toisiinsa kietoutuneita, sillä sama veistos saattoi yhtälailla olla hartaan kunnioituksen kohteena, sekä myös merkitsemässä paikallisen rälssiperheen ylemmyyttä ja vaurautta – jos heidät tiedettiin veistoksen lahjoittajiksi.

Koska veistokset koettiin moniaistisesti, esimerkiksi niiden jaljoja suudeltiin,¹⁷⁸ on nimitys ”katsoja” niiden kohtaajasta kovin kapea. David Summers ehdottaa nimitystä *observer*, johon sisältyy ajatus henkilöstä, joka on teoksen kanssa samassa tilassa ja tietoinen teoksen tehtävistä. Englanninkielistä *observe*-verbiä käytetään esimerkiksi pyhimysten merkkipäivien huomioimisesta ja viettämisestä.¹⁷⁹ Suomen kieli ei tarjoa vastaavaa ilmausta, sillä ”havainnoija” on kovin ulko-kohtainen ja ”tietäjä”-sanalla on oma, muu merkityksensä. Olen päätynyt pääasiassa käyttämään sanaa *ko*-kija, mutta myös vastaanottaja ja kohtaaja.

Vaikka veistoksilla oli tiettyjä tehtäviä ja ne olivat osa aikakauden ihmisen uskonnollisessa toiminnassaan tarvitsemaa välineistöä, perustui niiden asema kuitenkin niiden maagisiin ominaisuuksiin: niiden funktio oli käyttöesineenä, ja toisaalta taide-esinettä huomattavasti monimutkaisempi ja siten enemmän kuin osiensa summa. Tähän liittyy myös keskiajan kuvien taideluonnetta koskeva keskustelu. Keskiajan kuvien tutkimuksessa on ollut vallalla eräänlainen keskiajan kuvien ja esineiden taide-merkityksen kieltäminen ja teosten jakaminen taiteeksi ja kuviksi, aikaan ennen ja jälkeen ”taiteen aikakautta” (*Zeitalter der Kunst*), kuten Hans Belting on ilmaissut.¹⁸⁰

Viimeaikaisissa kommenteissa tätä jaottelua, ja ylipäänsä taide-sanana ”kieltämistä” on myös kyseenalaistettu, eikä taidetta sinällään ole nähty keskiajan ilmaisu- tai tukahduttavana määreenä.¹⁸¹ Jeffrey Hamburger on korostanut taideteoksen omaa, taiteen kautta muodostuvaa ”voimaa”, joka itsessään luo teoriaa kuvasta ja representaatiosta.¹⁸² Hän katsoo, että keskiajan tutkijoilla ei ole syytä ylenkatsoa tutkimiansa kuvien taiteellista ilmaisua, joka toimii välittäjänä kuvallisuudelle ja tekstille, näkyvälle ja näkymättömälle.¹⁸³ Esineellisyttä ja kuvan mieltämistä esineen osaksi mielekkäämpänä kuin taide-kuva -dikotomiaa on korostanut lisäksi Jérôme Baschet, joka on käyttänyt ilmaisua ”kuva-esine” (*image-object*), joka viittaa kuvan visuaalisia ominaisuuksia laajemmalle.¹⁸⁴ Käytänkin tarkoituksella ”esine”-sanaa painottaakseni moniaistista kolmiulotteisen teoksen kokemista, vaikka tuo sana yleiskielessä yleensä viittaa tutkimattuihin veistoksiin pienempiin (arkisiin) kappaleisiin. Esineellisuuden tai materiaalisuuden painottamisella en siis pyri häivyttämään

teoksen taidemerkitystä, joka kiinnittyy sekä siihen, että teokset olivat arvokasta käsityötä, että niiden välittämiin taiteellisen esittämisen tapoihin.

Keskiaikaisten puuveistosten luonnetta ja arvoa lisäsi niihin käytetyt kalliit aineet, kuten värit, pellavakankaat, kultaus ja metallit.¹⁸⁵ Vaikka jotkut tutkijat veistokset on tehty vailla erityisen ihailtavaa veistotaitoa, eikä tekijä ehkä pyrkinyt itseilmaisuuksiin, on toisaalta hyödytöntä aliarvioida ihmisen arvostusta käsityötä kohtaan, tai olla laajentamatta taide-sanaa tätä koskemaan. Veistosten rahallinen arvo on myös aikanaan ollut toisistaan eriävä, riippuen luonnollisesti siihen käytetyistä tötunneista, työn hinnasta ja materiaaleista, kuljetuksesta ja niin edelleen. Veistoksilla omana aikanaan ollut hartaudellinen arvo on voinut olla yhtäläinen työn laadusta riippumatta, vaikka on tietenkin mahdollista, että joihinkin on kohdistunut huomattavasti kiinteämpi ja puoleensavetävämpi hartauselämä kuin toisiin. Tämä on kuitenkin saattanut johtua esimerkiksi veistoksen esittämän pyhimyksen aikaansaamasta ihmetyöstä, ei niinkään veistoksen laadusta.

Feministisessä keskiajantutkimuksessa on pohdittu naispyhimysten kuvauksen vastaanottoa ja *imitatio Mariae* -käytäntöjä naisten parissa. Siinä missä viimeaikaisissa tutkimuksissa on lähdetty siitä, että sama kuva (tai teksti/rituaali yms.) voi avautua sekä valtajärjestelmiä tukevana että horjuttavana,¹⁸⁶ korosti varhaisempi, 1980-luvun argumentaatio Maria-kuvauksen erillisyyttä tavallisiin naisiin ja sen passivoivia elementtejä. Tutkimusten mukaan tukahduttavaa vaikutusta oli mahdollisuus rikkoa vain ”ottamalla kuva haltuun”, millä viitattiin sellaisten tulkintojen tekemiseen, joita teoksen alkuperäinen tekijä, suunnittelija tai tilaaja ei oletettavasti ollut tarkoittanut.¹⁸⁷ Mikä sitten on ollut alkuperäinen tarkoitus esimerkiksi Pyhä Anna itse kolmantena -veistoksille? Tilajien ja tekijöiden intentioita ei voi hakea vain ajan tunnetuimmilta kirkkoisilta eikä edes niistä käsityksistä, joita nyt päätelme kirkon valtavirran edustaneen: Emile Mälen aikoinaan esittämä käsitys taiteesta dogmaattisena kirkkoisien kirjoitusten kuvituksena on toistuvasti kyseenalaistettu.¹⁸⁸ Yleisesti ottaen teologinen luovuus ja mielikuvitus saivat keskiajalla monipuolisia muotoja, jotka olivat osa kristillistä käsite- ja kokemuksentä.¹⁸⁹ Joka tapauksessa kuvauksen käytäntöihin ja vastaanottoon vaikuttaneiden valtajärjestelmien hahmottamista vaikeuttaa ajallinen etäisyys.¹⁹⁰

Uskonnon- ja kirjallisuudentutkija Barbara Newmanın mukaan Marian erityisyyden korostamisen ulottaminen myös keskiaikaiseen kontekstiin on seurausta siitä, että keskiajan moniäänisyys on hautautunut vasta myöhemmin, etenkin 1800-luvulla (ja 1950-luvulla!) vahvistuneiden sukupuolijakoa ja uskonnollisen ajattelun jyrkkärajaisuutta koskevien käsitysten alle. Newman mainitsee erityisesti Marina Warnerin Neitsyt Mariaa koskevan tutkimuksen *Alone of All Her Sex* (1976) suuren vaikutuksen myöhempään feministiseen

tutkimukseen, jossa tavallisten naisten identifiointumista Mariaan ei tahdottu hyväksyä neitsyt-äiti- yhdistelmän mahdottomuuden vuoksi.¹⁹¹ Esimerkiksi Madeline Caviness toteaa, viitaten Marina Warneriin, Neitsyt Marian kultin olleen (keskiajalla) tarkasti papiston kontrolloimaa.¹⁹² Toisten näkemysten mukaan Marian ja pyhimysten kultit olivat, ja ovat, sekä normatiivisia että hyvin paikallisia ja kansanhurskaudellisia.¹⁹³ Warnerin tutkimus vaikutti myös toisinaan yksiulotteiseen käsitykseen Marian aseksuaalisuudesta ja ”madonna-huora” -asetelman läpäisemättömyydestä.

Myös filosofi ja psykoanalytikko Julia Kristeva pohtii tunnetussa *Stabat Mater* -esseessään Marian partikulaarisuutta ja neitseellisyyttä sekä pyhitetyn äitiyden merkitystä.¹⁹⁴ Hän kritisoi (tuolloista) feminismejä siitä, että vaatiessaan uutta naiseuden tulkintaa se samastaa äitiyden vain ihannoituun kuvitelmaan, ja siten kiertää todellisen kokemuksen.¹⁹⁵ Tämä oli kommentti keskusteluun, jossa keskityttiin tasa-arvon saavuttamiseen Simone de Beauvoirin hengessä äitiyden kokemus sulkeistaen.¹⁹⁶

Tutkimukseni lähestyy kuvia, tiloja ja mielentiloja. Kuva tarkoittaa tässä myös kolmiulotteista esinettä, ja tila sekä tämän esineen, veistoksen, omaa spatiaalisuutta (”kuvatilaa”) että sen yhteistä tilaa veistoksen kohtaajan kanssa. Mielentila puolestaan viittaa johonkin lähtökohtaisesti saavuttamattomaan, mutta kuitenkin tavoittelemisen arvoiseen, siihen, mitä veistokset kohtaajilleen merkitsivät. Tarkastelen tutkimukseni kohteena olevia puuveistoksia ja niiden herättämiä sekä niille asettamiani kysymyksiä esiteltyjen tutkimustraditioiden yhtymäkohtien tarjoamien mahdollisuuksien avulla.

1.4 Tutkimuksen kulku

Olen jakanut tutkimuksessani käsittelemäni asiat ja kokonaisuudet kolmeen osaan. Tutkimukseni ensimmäisessä osassa tulen vielä tarkastelemaan aiempaa tutkimusta, mutta koska pyhää Annaa esittäviä veistoksia ei ole tutkittu ryhmänä, ja tätä esittäviä yksittäisiä veistoksiäkin vain hieman, arvioin ylipäänsä puuveistoksiin ja alttarikaappeihin kohdistunutta tutkimusta Suomessa. Tämän jälkeen tarkastelen veistosten kuvailuun ja arvottamiseen kuuluvia kysymyksiä sekä selvitän tutkimusmateriaalini jäsentymistä. Ensimmäisen osan lopuksi esittelen tutkimukseni päähenkilön, pyhän Annan ja hänen laajan sukunsa.

Tutkimuksen toisessa osassa analysoin Pyhä Anna itse kolmantena -veistosten muotoon, sommitteluun, sijoitukseen, ajoitukseen ja tekotapoihin sekä niiden muutoksiin kytkeytyviä kysymyksiä ja kokoan päätelmiäni veistosten tekijöistä. Olen pyrkinyt vuoropuheluun aiempien veistostutkijoiden kanssa. Yksityiskoh-

tainen, yksittäiseen veistokseen kohdistuva kuvailu ja analyysi on sijoitettu liitteenä olevaan laajaan tieteelliseen dokumentointiluetteloon (liite 1), mihin sisältyvät myös kyseistä veistosta koskevat lähdeviitteet. Luettelossa paikannan ensin veistoksen sijainnin, minkä jälkeen tulee tämän tutkimuksen kannalta oleellisin osuus eli veistoksen kuvailu, jossa hahmottelen teoksen yleisilmeen ja sommittelun sekä yksityiskohtia. Tämän jälkeen tuon esille havaintoja ja arvioitani veistoksen värityksestä ja vaurioista, sekä mainitsen sen koon ja todennäköisen puulajin. Lopuksi arvioin maantieteelliseen valmistuspaikkaan ja tekijään liittyviä kysymyksiä. Koska tämä tutkimus tähtää veistosten keskiaikaiseen olemiseen ja merkitykseen, niiden ilmenemiseen oikeassa käytössään, en ole syventynyt veistoksen myöhempiin – tarkoittaen reformaation jälkeistä aikaa – vaiheisiin enempää kuin on ollut välttämätöntä, vaikka yhtä kaikki on selvää, että niiden koko olemassaolon kaari avaa niiden nykyistä ilmiänsä. Veistosten itineraarioiden yksityiskohtainen selvittäminen olisi kuitenkin edellyttänyt perehtymistä jokaisen kirkon historiaan, mikä olisi ollut liian mittava tehtävä tämän tutkimuksen puitteissa. Luettelon numerointi vastaa myös luettelossa olevien kuvien numerointia. Näihin kuviin en erikseen tekstissä viittaa, vaan ne ovat löydettävissä kirkon nimen perusteella.

Vakiintunutta käytäntöä noudattaen nimitän veistoksia sen paikkakunnan mukaan, jossa veistos on nyt, tai josta se aikoinaan on luovutettu museoon. Kirkkojen nimistä käytän niiden perinteisiä nimiä. Suomen kansallismuseon kokoelmissa olevaa kolmea veistosta, joiden alkuperäinen sijainti (tai tarkkaan ottaen 1800-luvun lopun sijainti) ei ole tiedossa nimitän niille antamillani nimillä: ”upplantilainen”, ”kirjankantaja” ja ”huivinpitäjä”. Dokumentointiluettelossa päädyin jaottelemaan veistokset kaavamaisella maantieteellisellä tavalla pitkän harkinnan tuloksena, sillä muunlainen jäsenitys ei tämän materiaalin kohdalla minusta lopulta ollut mielekäs.¹⁹⁷

Tutkimuksen kolmannessa osassa tarkastelen ensin veistosten historiallis-paikallista kontekstia ja sen myötä tavoitettavia merkityksiä. Käsittelemän muuta pyhän Annan kuvauksia kuin puuveistoksia ja tuon esille tällä hetkellä tiedossa olevan materiaalin kokonaisuudessaan sekä selvennän tutkimuskirjallisuudessa esiintyviä mainintoja. Pohdin kysymystä siitä, mitkä kirkot ja kappelit Turun hiippakunnassa olivat Annalle omistettuja, ja lisäksi tarkastelen, mitä oikeastaan tiedetään Annan alttarista ja siihen kiinnittyneestä killasta Turun tuomiokirkossa. Erittelen tietoja Annan alttarille annetuista lahjoituksista ja kysyn, miksi lahjoittajat ovat valinneet juuri Annan alttarin anteliaisuuteensa kohteeksi. Paneudun Anna-nimisiin henkilöihin, jotka ovat todennäköisesti olleet veistosten kohtaajina ja kunnioittajina ja siten kultin välittäjinä. Palaan myös aiemman tutkimuksen käsittelemään kysymykseen suunnitellusta dominikaanisesta pyhän Annan luostarista ja

sen roolista birgittalaisluostarin omaisuuden alkupääoman haltijana. Pyhän Birgitan ja Annan, näiden kahden äitipyhimyksen samankaltaista esittämistraditiota ja ylipäänsä Naantalin luostaria koskevan luvun jälkeen esitän syväluotauksen yhteen luostarin ympärillä vahvasti vaikuttaneeseen henkilöön, *fru* Lucia Olofsdotteriin, jonka kautta hahmottelen tämän ylimpään rälssiin kuuluneen naisen mahdollisia syitä kunnioittaa pyhää Annaa ja tätä esittäviä veistoksia.

Syvennyttyäni pyhään Annaan kohdistuneeseen uskonnollisesti motivoituneeseen toimintaan ja siitä jääneisiin jälkiin Turun hiippakunnassa yhdistän veistokset yleiseen matriisiin ja tavoittelen sen tarjoamia merkityksiä. *Sylin ikonologia* -luvussa tarkastelen teemoja, joita Pyhä Anna itse kolmantena -kuva kantoi, ilmensi tai houkutteli esiin painottaen sitä verisidettä, joka kuvattujen henkilöiden välillä oli. Tulkitsen veistoksia Annan, Marian ja Jeesus-lapsen ruumiillisuuden kautta, jolloin ne eivät redusoidu kotoisiksi perhekuviksi, vaan omalla tavallaan kertovat sekä synnytyksestä ja uudenluomisesta ja niihin kytkeytyvästä kristillisen kärsimyksen ja pelastuksen mahdollistumisesta.

Lopuksi muutama sana kirjoitusteknisistä ratkaisuisista, jotka asettavat aina omat haasteensa. Kutsun tutkimiani veistoksia usein nimellä Anna-ryhmä, jolloin luettavuutta helpottaakseni vältän kirjoittamasta ilmaisua ”Pyhä Anna itse kolmantena -aihetta esittävä monivärinen puuveistos”. Veistosfiguureista keskustellessani viittaan vasempaan ja oikeaan pääasiassa heraldisesti, toisin sanottuna esimerkiksi ”Annan vasen käsi” tarkoittaa vasenta figuurista katsoen. Kirjoittaessani kuitenkin alttarikaapin vasemmanpuoleisesta ovesta tarkoitan vasenta katsojasta käsin. Toivon asiayhteyden ja kuvien selventävän yksittäistapauksissa näiden katseen suuntaa ohjaavien termien käytön. Keskiajan kirjallisissa lähteissä käytetään yleensä ruotsinkielistä ilmaisua *belethe* eli ”kuva”, mutta yleensä on epävarmaa, minkälaiseen kuvaan, kaksi- vai kolmiulotteiseen, kulloinkin viitataan. On kuitenkin oletettavaa, että usein kyseessä on veistetty kuva; esimerkiksi vuonna 1651 ylioppilas Petrus Gyllenius käyttää sanaa *beläter* viitattaessa Korppoon kirkon veistoksiin.¹⁹⁸

Annan kanssa olevia Neitsyt Mariaa ja Jeesus-lasta kutsun ”lapsiksi”, vaikka Marian ikä on veistoksissa tietenkin ambivalentti, onhan hän pienestä koostaan huolimatta Jeesuksen äiti. Viittaaminen lapsiin on deskriptiota helpottavien käytännön syiden lisäksi perusteltua siksi, että Maria on joka tapauksessa Annan lapsi. Lisäksi tällä tavoin (”Anna kaksine lapsineen”) kuva-aiheeseen myös viitattiin aikalaisteksteissä.¹⁹⁹

Veistosten maantieteellisestä alkuperästä keskustelemisen ongelmana ovat alueiden nimet, jotka eivät vastaa nykyisiä valtioita. Mutkia on pakko suoristaa, sillä esimerkiksi Saksa oli 1400-luvulla jakautunut eri-

laisiin hallinnollisiin alueisiin, joiden nimiä on mahdollista käyttää jo pelkästään siksi, että veistoksia on niin vaikea yhdistää tiettyyn paikkakuntaan. Yksinkertaisuuden vuoksi olen päätenyt käyttämään ilmaisua ”pohjoissaksalainen”, jolla viitataan Lyypekkiin tai muihin pienempiin kaupunkeihin lähinnä Mecklenburgin alueella. Jos veistoksessa on kuitenkin juuri Lyypekin tuotannolle ominaista tyyliä, olen maininnut sen. Tutkimukseen on myös juurtunut tapa puhua preussilaisista veistoksista, jolla tarkoitetaan Danzigista itään olevia seutuja nykyisessä Puolassa.²⁰⁰ Nykyisen Ruotsin alueista olen pyrkinyt käyttämään tarkempia alueellisia ilmaisuja, kuten ”upplantilainen”, mutta jos paikannusta ei voi tehdä ja tarkoitus on ilmaista, että veistos on tuotu Pohjanlahden takaa, olen käyttänyt ilmaisua ”pohjoismaainen”. Suomessa eli Turun hiippakunnan alueella tehtyjä veistoksia nimitän ”kotimaisiksi”, vaikka nimitys ei olekaan tyydyttävä. Ilmaisua ”paikallinen” olisi tavallaan parempi, mutta se viittaisi harhaanjohtavalla tavalla siihen, että veistos olisi valmistettu tiettyssä pitäjässä. Yksinkertaistavissa nimityksissä en kuitenkaan ole pyrkinyt poliittisluontoisiin kannanottoihin.

Kristillisissä termeissä olen pääsääntöisesti käyttänyt pieniä alkukirjaimia, ellei ole kyse erisnimistä. Näin merkitsen esimerkiksi ”pyhä Anna”, mutta kuitenkin ”Jumala” ja ”Kristus” (Jumala viittaa nimenomaan kristinuskon Jumalaan). Saman pieniä alkukirjaimia suosivan logiikan mukaan, joka myös paremmin sopii keskiajan käytäntöihin, kirjoitan myös ”pyhä risti”, ”pyhä kolminaisuus” tai ”pyhä henki”; kuitenkin erisnimissä ”Pyhän Ristin kirkko”.²⁰¹ Kuva-aiheiden nimissä olen päätenyt isoihin kirjaimiin, jotta ne erotuisivat selkeämmin varsinaisesta tekstistä; näin esimerkiksi sanassa ”Armonistuin” tai ”Pyhä suku” (tämä kuitenkin säännön poikkeuksena ”pietä”). Pyhimyksistä puhun sekä pyhä-liitteen kanssa että luettavuuden helpottamiseksi myös paikoitellen ilman etuliitettä.

Henkilöiden nimistä olen käyttänyt yleistä tapaa noudattaen lähteissä esiintyviä muotoja, kuten Lucia Olofsdotter, paitsi kun kyseessä on vakiintunut nimi, esimerkiksi piispa Maunu Tavast. Sama käytäntö koskee myös pyhimyksiä, joten esimerkiksi pyhimysneitsyt Katariina ja Margareetta esiintyvät suomenkielissä kirjoitusasuissaan kaksoisvokaalein. Neitsyt Mariaa ja lasta esittävien veistosten kohdalla käytän ilmaisua Maria ja lapsi, ja olen tietoisesti välttänyt italian kielestä taidehistorian kirjoitukseen päätenyttä madonna-nimitystä, jolla ei ole suoraan tekemistä tutkimusmateriaalini edustaman kielialueen kanssa. Nimitykseen ja nimityksiin liittyviin ratkaisuihin sisältyy aina tiettyä epäjohdonmukaisuutta, ja valitettavasti niiden luonne on olla tyydyttämättä kaikkia lukijoita.

2. PUUVEISTOKSIIN JA ALTARIKAAPPEIHIN KOHDISTUNUT TUTKIMUS

Keskiajan veistosten tutkijoita ja tutkimukseen vaikuttaneita tapahtumia on tuotu esille aiemmissa tutkimuksissa eri yhteyksissä, mutta ei kuitenkaan varsinaisesti veistos- tai keskiajantutkimuksen näkökulmista, vaan esimerkiksi kirjoitettaessa taidehistorian historiasta tai Muinaismuistoyhdistyksen järjestämistä tutkimusmatkoista.²⁰² Tuon keskiaikaisten veistosten tutkimushistoriasta esille seikkoja, jotka ovat omiaan auttamaan oman tutkimuksen tieteenhistoriallista asemointia tutkijasukupolvien ketjussa. Suomessa säilynyttä veistosmateriaalia on vaihtelevasti huomioitu myös Ruotsissa tehdyissä tutkimuksissa, mutta nämä jäävät tarkasteluni ulkopuolelle.²⁰³ Käsittelen tässä luvussa ensin alan pioneereja, joiden työskentely nivoutuu veistosten dokumentointiin sekä toisaalta niin ikonografisen kuin etnologiasta ammentavan metodiikan ensiaskeleisiin, minkä jälkeen luotaan tarkemmin Carl Axel Nordmanin tutkijantiehen sekä hänen rinnallaan toimineisiin muihin tutkijoihin. Tämän jälkeen pohdin keskiaikaisten veistosten deskriptiota ja myös sen muovaamia arvottamisen käytänteitä ja ongelmia, ja lopuksi selvennän oman tutkimusmateriaalini jäsentymistä.

2.1 Varhaiset taidehistorioitsijat

Suomessa keskiajan esineistön ja taiteen tutkimus lähti liikkeelle täällä säilyneen materiaalin inventoinneista, joita suoritettiin 1800-luvun lopulla aloitetuilla taidehistoriallisilla tutkimusmatkoilla. Nämä liittyivät yleiseen keskiaikaan ja menneisyyden kulttuuriperintöön kohdistuvaan kiinnostukseen.²⁰⁴ Suomen Muinaismuistoyhdistyksen järjestämät retkikunnat luettelivat, kuvailivat, piirsivät, maalasivat ja myöhemmin valokuvasivat veistoksia. Esimerkkinä toiminnasta olkoon ote Eliel Aspelinin (1847–1917) kuvauksesta, jonka hän luki Muinaismuistoyhdistyksen kokouksessa vuonna 1882 käynnistään Hauhon kirkossa:

Paitse näitä [aiemmin lueteltuja alttarilla olleita pyhimyksiä] oli kirkon ullakolla vielä seuraavat puukuvat: P. Anna, istuvana, Maria toisella ja Jeesuslapsi toisella polvella; suuri, istuvan Madonnan kuva, käsivarret poissa; pieni P. Stephanus; seisova miehenp. pyhimys omassa kaapisaan; istuva kuninkaallinen pyhimys (P. Olavi?), kullattu rautanen kruunu päässä. Kaikki nämä kuvat ovat pahasti pidentyjä. Maali ja kultaus on melkein kokonaan hävinnyt. Tekotapa viittaa samaan kuin edelliset [”saksalaista työlää”].²⁰⁵

Pohjoismaissa 1800-luvun puolivälissä ja vuosisadan lopulla käynnistyneet keskiaikaisiin veistoksiin kohdistuneet tutkimukset lähtivät inventointien ja dokumentoinnin tarpeesta. Osa niistä oli laajoja hankkeita, jotka pyrkivät esittelemään kunkin valtion rajojen sisällä säilyneen materiaalin, osa rajautui pienempiin kulttuuri- tai hallinnollisiin alueisiin, tiettyihin aikakausiin, tekijöihin, ikonografisiin aiheisiin tai muihin teemoihin. Antikvaaristen tutkijoiden suorittama keskiaikaisten esineiden inventointityö on ollut myöhempien tutkimusten pohja. Tutkimusmatkojen seurauksena 1800-luvun lopulta lähtien veistokset pääsivät akateemisen kiinnostuksen kohteeksi ja niistä tuli myös museoesineitä.

Ensimmäinen alttarikaappeja koskeva väitöskirja oli Eliel Aspelinin *Siipialttarit* (1878), joka oli myös ensimmäinen Suomessa tehty taidehistorian väitöskirja.²⁰⁶ Teos oli poikkeuksellisesti suomenkielinen. Sixten Ringbom (1935–1992) arvioi noin sata vuotta myöhemmin Aspelinin opinnäytettä ansioiltaan varsin vaatimattomaksi ja piti kielivalintaa tekijälle suorastaan armollisena, sillä näin ei kansainvälinen tiedeyhteisö kyennyt julkaisuun tutustumaan.²⁰⁷ Ringbomin tuomio oli muutenkin ankara, ja jopa pisteliäs, sillä hän toi esiin kuinka meidän tulisi olla kiitollisia Aspelinille, koska hänen esittämänsä väärä tulkinta Kalanin Barbara/Maria-alttarikaapin bysanttilaisesta alkuperästä on muistutus tutkijalle etukäteisolehtusten vaikutuksesta käsityksemme taideteoksesta.²⁰⁸

Aspelinin väitöskirja käsitteli alttarikaappien tyyli-suuntauksia yleiseurooppalaisella tasolla, ei varsinaisesti Suomessa säilyneitä veistoksia. Hän kuitenkin perusteli kiinnostustaan ja aihevalintaansa sillä, että aihe oli relevantti Suomessa säilyneen materiaalin kannalta. Aspelin oli ollut mukana veistoksia dokumentoimassa: hän oli vuonna 1874 toisen taidehistoriallisen retkikunnan johtajana, sekä osallistui retkelle Hämeenseen vuonna 1892.²⁰⁹

Emil Nervander (1840–1914) toimi viisi kertaa taidehistoriallisten retkikuntien johdossa, ja hänen panoksensa veistosten inventoinnissa on oleellinen. Nervander myös tarkasteli veistoksia useissa kirjoituksissaan. Erityisen merkittävä oli hänen kaksiosainen *Kirkollisesta taiteesta Suomessa keski-aikana* -niminen julkaisunsa, joka oli ensimmäinen yleisesitys veistoksista sekä muusta keskiajan materiaalista.²¹⁰

Karl Konrad Meinander (1872–1933) oli ensimmäinen, joka keskittyi Suomessa säilyneisiin veistoksiin. Hänen väitöskirjansa vuodelta 1908 *Medeltida altarskåp och träsniderier i Finlands kyrkor* (MAT) sai hyvän vastaanoton. Meinanderin teosta kuvailtiin ensimmä-

mäisenä alansa tutkimuksena, jossa alttarikaappeja on käsitelty historiallisesti, tieteellisesti ja esteettisesti arvioiden.²¹¹ Meinander luokitteli teokset osin ikonografisesti, osin kronologisesti. Tyylihistoriallista metodia hyödyntäen Meinander etsi tekijämestareita ja työpaikkoja, ja pyrki ennen kaikkea kokoamaan yhteen retkikuntien tulokset ja ajoittamaan veistokset. Hän tekikin urauurtavaa työtä julkaisemattoman materiaalin luokittelussa, tunnistamisessa ja ajoittamisessa.²¹² Meinander toimi vuonna 1902 johtajana viimeisellä, Varsinais-Suomeen kohdistuvalla kahdeksannella taidehistoriallisella tutkimusretkellä, joka hänen omien sanojensa mukaan olikin aiempia täydentävä ja asiantuntevampi.²¹³ Tutkimusretkien seurauksena järjestettiin useita näyttelyitä, joissa yleisölle esiteltiin kirkoista löytynyttä esineistöä ja viimeisen, vuonna 1903 Ateenumissa järjestetyn näyttelyn kokosi Meinander.²¹⁴

Keskiajan veistoksia käsitelleiden tutkijoiden joukkoon on myös luettava vähän tunnettu Hjalmar Öhman (1872–1930), jonka vuonna 1900 hyväksytty, Aspelinin jalanjäljissä kulkenut väitöskirja käsitteli keskiajan kuoripenkkejä Saksassa, Skandinaviassa ja Suomessa.²¹⁵ Tosiasiassa teos kuitenkin keskittyy Saksaan, eikä Suomessa olevasta materiaalista sanota juuri mitään. Ehkäpä tähän vastaten julkaisi Meinander seuraavana vuonna juuri Suomessa säilyneitä kuoripenkkejä koskevan artikkelin.²¹⁶ Öhman käsitteli kuoripenkkejä tarkastellen niissä esiintyviä ikonografisia aiheita ja edeten tyylistä toiseen perinteisiä periodimääreitä noudattaen. Kaiken kaikkiaan teos on esittelevä, eikä tutki kuoripenkeissä suosittuja aiheita syvemmältä – kuten esimerkiksi niin sanottuja humoristisia tai opettavaisia aiheita, jotka viime vuosikymmeninä ovat nousseet kiinnostuksen kohteiksi.²¹⁷

Edellä mainittujen tutkijoiden lisäksi myös useat muut varhaiset taidehistorioitsijat tunsivat kiinnostusta keskiaikaan ja sivusivat toisinaan myös puuveistoksia ja alttarikaappeja, vaikka ne eivät olleetkaan heidän tutkimustensa keskiössä. J. J. Tikkanen (1857–1930) julkaisi useita artikkeleja keskiajan taiteesta, erityisesti käsikirjoitusmaalauksista, ja kirjoitti myös perusteellisen arvion Meinanderin väitöskirjasta vuonna 1908. Hän oli lisäksi kiinnostunut Neitsyt Marian kuvauksesta ja julkaisi useita tätä aihetta koskevia tutkimuksia.²¹⁸ Varhaisiin ”mariologeihin” kuului myös estetiikan ja nykykansain kirjallisuuden professori Yrjö Hirn (1870–1952). Hänen tutkimuksensa *Det heliga skrinet* (1909) pyrki etsimään selitystä kristillisille kuville ja veistoksille hartauskäytäntöjen avulla, ja on tällä saralla laskettava nyt käsillä olevan tutkimuksen yhdeksi edelläkävijäksi.²¹⁹ Teoksessa käsitellään melko laajasti myös pyhän Annan osuutta.²²⁰

Yrjö Hirnin biografi, kirjallisuudentutkija Irma Rantavaara kuvaili kohdettaan ”panofskylaiseksi ennen Panofskya.”²²¹ Rantavaara määritteli Hirnin lähtökohdilla tavalla, joka osoittaa hänen tunteneen Panofskyn kolmivaiheisen metodin: hän kirjoittaa teosten aiheiden

den tarkan tuntemuksen edellytyksestä niiden olennaisen sisällön tajuamiseen sekä teosten takana olevan älyllis-emotionaalisen asenteen tunnistamisen tärkeydestä.²²² Rantavaaran vertaus kirvoitti kuitenkin myöhemmin vastalauseen Sixten Ringbomilta, joka mainitsi ”Panofskyn ja warburgilaisten ikonologien” keskittyneen tarkasti yhteen teokseen ja sen tulkintaan tiettyjen tekstien ja kuvien avulla, kun taas Hirnin näkökulma vertautui Ringbomin mukaan esimerkiksi Johan Huizingan *Keskiajan syksy* -teoksessaan (1919) edustamaan holistiseen näkemykseen.²²³ Hirn itse käytti käsittelytavastaan ilmaisua ”synteettinen”.²²⁴ Eli siinä missä Rantavaara yhdisti Hirnin synteettisyyden panofskylaiseen kolmannen vaiheen analyysiin, niin Ringbom näki sen toisin – ja tarkkaviivaisemmin. Hirn ei ollut ikonologi, vaan enemmänkin pyrki katsomaan teoksia niiden ”edestä”, jolloin väistämättä päädytään hieman laajempiin tulkinnallisiin pyörteisiin teoksen ympärillä, kutsutaan niitä sitten holistisiksi tai ei. Vastaaottoa ei voi samalla tavoin pyrkiä spesifioimaan kuten teoksen ”taustaa” (kuten ikonologi voi yrittää tehdä). Hirnin ilmaisujen mukaan kirkollisia veistoksia tuli tarkkailla niihin uskovien näkökulmasta, veistosten ”sisältä”.²²⁵

Yrjö Hirnin aiempi kiinnostus oli ollut alkuperäiskansojen kulttuureissa, ja itselleen vieraita katolisen kirkon kultteja hän lähti katsomaan tästä samasta näkökulmasta. Hänen etnologiasta ammentamansa metodi vastaa kiinnostavalla tavalla ainakin osittain sitä, mihin nykyään viitataan teoksen funktioiden tutkimuksella. Kuten aiemmin on käynyt esille, tämä kaksi eivät kuitenkaan ole toistensa vastapoleja: Panofsky itsekin viittasi arvostavasti Johan Huizingan työhön, ja viime vuosina Huizinga on lisäksi jälleen saanut enemmän ymmärrystä osakseen kuin Ringbomin kirjoittaessa näkemystään 1980-luvun puolivälissä.²²⁶ Koska Huizinga on mainittu ensimmäiseksi historioitsijaksi, joka inspiroitui ja hyödynsi nimenomaan kuvallisia lähteitä,²²⁷ on Hirniä ehkä kutsuttavakin huizingalaiseksi ennen Huizingaa.

2.2 Carl Axel Nordman

Meinanderia seuraava varsinainen veistostutkija oli Carl Axel Nordman (1892–1972), joka toimi laajasti sekä museokentällä että muinaismuistohallinnossa.²²⁸ Jäätyään jo eläkkeelle toimestaan valtionarkeologina Nordman julkaisi vuonna 1965²²⁹ mittavan monografiansa *Medeltida skulptur i Finland (MSF)*, jossa hän pyrki antamaan kokonaiskuvan Suomessa säilyneistä keskiaikaisista alttarikaapeista ja puuveistoksista. Tämä Nordmanin pääteoksena pidettävä julkaisu koostui useiden vuosikymmenten aikana kerätystä materiaalista, jota hän oli osittain julkaissut artikkeleissa –

ensimmäiset jo 1930-luvulla. Nordmanin *opus magnum* on viimeisin keskiajan veistoksia laajasti käsitellyt suomalainen tutkimus. Sen merkitys on ollut ja on yhä ratkaisevan tärkeä, minkä vuoksi käsittelenkin Nordmania tässä muita tutkijoita laajemmin.

Medeltida skulptur i Finland oli jatko ja laajennus Meinanderin tutkimukselle. Se on samalla tavoin veistosten ajoitusta ja alkuperää pohtiva tutkimus, johon sisältyy pelkistetty luettelo. Monografiansa esipuheessa Nordman pohti ratkaisuaan dokumentoivan luettelon ja pohtivan tutkimuksen välillä, päätyen kuitenkin jälkimmäiseen vaihtoehtoon. Perusteluna hän esitti lähinnä ajan vähyyden; koska keskiaikaiset veistokset olivat puutteellisesti dokumentoituja (kuten ne osittain ovat yhä) olisi kattavan katalogin työstäminen vaatinut häneltä vielä huomattavasti enemmän aikaa.²³⁰ Nordmanin materiaali oli Meinanderin käsittelemää teoskorpusta laajempi. Tämä oli seurausta Nordmanin ja Julius Ailion ehdotuksesta vuonna 1929 käynnistetyistä uusista inventointimatkoista ja myöhemmistä, Muinaistieteellisen toimikunnan puolesta suoritetuista inventoinneista.²³¹ Lisäksi Nordman hyödynsi Meinanderin jälkeen tehtyä kansainvälistä, erityisesti saksalaista ja ruotsalaista tutkimusta ja saattoi näin verrata Suomessa olevia teoksia paremmin muiden maiden kokoelmiin.

Sixten Ringbom arvosteli *Medeltida skulptur i Finland*-teoksen tuoreeltaan vuonna 1966. Hän piti Nordmania ainoana, joka ylipäänsä oli kyennyt niin laajamittaisen työn suorittamaan, ja kehui tutkimuksen tapaa yhdistää Suomessa säilynyttä materiaalia muun Itämeren alueen aineistoon.²³² Nordman olikin tehnyt useita matkoja Keski-Eurooppaan ja oli myös valtion-ärkeologin asemansa puitteissa kansainvälisten kontaktien keskiössä. Ringbomin kritiikin kärki kohdistui Nordmanin metodiin, vertailevaan tyylihistoriaan, ja sen riittämättömyyteen veistosten merkitysten tavoittamisessa.²³³ Nordmanilla oli itselläänkin varauksia tyylihistorian suhteen, ja hän katsoi, että teosten alkupe-
rän tavoittaminen tällä tutkimustavalla on jokseenkin ratkaisematon yhtälö jo pelkästään veistäjien liikkuvuuden takia.²³⁴ Sixten Ringbom muistutti kirja-arvostelussaan ikonografisen metodin hyödyistä ja antoi ymmärtää, ettei Nordman tuntenut ajanmukaista ikonografista kirjallisuutta ja tutkimusta.²³⁵ Ringbomin näkökantaa kuvaa myös se, että kirjoittaessaan taidehistorian historiaa vuonna 1986, kaksikymmentä vuotta myöhemmin, Ringbom mainitsi Meinanderin väitöstutkimuksen olevan yhä korvaamaton.²³⁶ Nordmanin tutkimuksellista näkökulmaa voi pitää kapeampana kuin Meinanderin, mutta hän laajensi määrällisesti tutkimusta sekä teki tarkennuksia, ratkaisi ongelmakohtia ja korjasi Meinanderin virheitä.

Nordmanin metodi pohjasi paljolti hänen arkeologisiin opintoihinsa.²³⁷ Kirjoittaessaan vuonna 1968 suomalaisen arkeologian historiografiaa Nordman määritteli myös omaa arkeologista suuntautumistaan. Hän

erottaui ruotsalaisen arkeologin Oscar Monteliuksen evolutionistisesta koulukunnasta ja laski itsensä kulttuurihistoriasta vaikutteita saaneeseen, ja typologioita kritisoivaan tutkijajoukkoon – joita muun muassa edusti hänen appensa Sophus Müller.²³⁸ Kiinnostus kulttuurisiin tekijöihin selittänee ainakin osittain hänen siirtymistään taidehistorian puolelle.²³⁹ Taidehistorian näkökulmasta Nordmanin tutkimustapa kuitenkin oli, kokonaisuutena katsoen, sekä tyypejä ja tyylipiirteitä luokitteleva että kehityskulkuja rakentava. Nordmanin tieteellisen elämäkerran laatijan, arkeologi C. F. Meinanderin (1916–2004) (joka oli K. K. Meinanderin poika) mukaan Nordman oli arkeologinakin evolutionistisempi ja typologisoivampi kuin itse ajatteli olleensa.²⁴⁰ Meinander katsoi, että Nordmanille tärkeää oli kulttuuristen vaikutteiden – esikuvien, muotojen, ideoiden – kulkeutuminen yksittäisten ihmisten mukana paikasta toiseen.²⁴¹ Nordman mainitsi itse ”typologisen kehityksen” arkeologisena terminä kirjoittaessaan Nauvon alttarikaapin puukoristelun taustatekijöistä.²⁴² Veistosten yksityiskohtainen analysointi vaikkakin usein pohjasi empiiriseen havainnointiin, jäi siis typologisen ja morfologisen kiinnostuksen katveeseen.

Nordman pyrki kuitenkin antamaan veistoksille historiallista taustaa, eikä häntä voikaan pitää puhdasoppisena formalistina. Erityisesti artikkeleissa, joissa oli mahdollisuus yksityiskohtaisempaan tarkasteluun, hän käsitteli veistoksia historiallisessa yhteydessään haluten näin täydentää kuvaa Suomen keskiajasta.²⁴³ Pyhäinkuvien merkitysten tai käyttötarkoitusten etsiminen ei kuulunut Nordmanin tavoitteisiin, joten hän harvoin haki syitä esimerkiksi tietyn aiheen levinneisyyteen sitä ympäröivästä kultista. Vastaavasti hän ei pyrkinyt löytämään teoksen yksityiskohtien selityksiä hagiografoiden tai muiden tekstien avulla. Kuten hän itse ilmaisi tutkimuksensa viimeisillä sivuilla, hänen tehtävänsä oli ollut tarjota materiaali tuleville kysymyksille, jotka valaisisivat laajempia, esimerkiksi kultteihin liittyviä kysymyksiä.²⁴⁴ Nordman tunsu valtavan määrän veistoksia ja vaikka hänen ajoituksensa ja määritelmänsä ovat luonnollisesti joissain tapauksissa muuttuneet, laajasti ottaen tutkimus seuraa yhä hänen tuloksiaan. Nordmanin pohdiskelu on kuitenkin myöhemmissä lyhyissä teosesittelyissä usein muuttunut ikään kuin hänen antamukseen *tiedoksi*.

C. F. Meinander määritteli Nordmanin kiinnostuksen olleen konkreettisissa esineissä, niiden iässä, alkuperässä ja miljöössä sekä anonyymeissa mestareissa.²⁴⁵ Väittäisin kuitenkin, että nimenomaan konkreettiset esineet, taktiilisina yksittäiskappaleina, eivät niinkään häntä kiinnostaneet kuin niiden väliset suhteet. Toisin kuin viimeisen parinkymmenen vuoden aikana, kiinnostus ”konkreettiseen esineeseen” ei toisaalta 1900-luvun puolivälissä merkinnyt tiedon hankintaa yksittäisen veistoksen materiaalisista ominaisuuksista, vaan kiinnostavuus perustui sen tyyppi-
piirteisiin.

Esimerkiksi veistosten takaosan veistojälkiin tai pinnan polykromiaan ei tuolloin kiinnitetty liiemmästi huomiota. Polykromian sivuuttamisen syynä olivat todennäköisesti myös ajan tutkimustekniset apuvälineet, toisin sanottuna valokuvat, jotka olivat pääsääntöisesti mustavalkoisia vielä 1960-luvullakin. Luotettavien muistiinpanojen tekeminen väreistä olisikin edellyttänyt sellaisia taiteellisia kykyjä, joita esimerkiksi J. J. Tikkasella oli apunaan italialaisia freskoja tutkiesaan.²⁴⁶ Lisäksi konservointitekniikoiden kehittyminen tarjoaa nykytutkijoille väreistä tietoa, jollaista aiemmat tutkijat eivät ole voineet havaita.

2.3 Muita tutkijoita

Keskiajan taiteen tutkija Olga Alice Nygren (1898–1981) oli Nordmanin aikalainen, ja Aune Lindströmin jälkeen toinen Suomessa taidehistorian alalta väitellyt nainen. Hän julkaisi neljä monografiaa, mukaan lukien vuonna 1945 julkaistu väitöskirja *Helgonen i Finlands medeltidskonst*, sekä useita artikkeleja.²⁴⁷ Väitöskirjassaan hän pyrki esittämään kokonaiskuvan pyhimysten kuvauksesta Suomen keskiajan taiteessa käsitellen sekä maalauksia että veistoksia. Yksittäisen pyhimyksen kuvasto jäi kuitenkin summittaiseen esittelyyn. Veistosten ajoituksissa hän tukeutui Meinanderin ja Nordmanin tuloksiin, mutta ikonografian puolelta hän esitti uusia tunnistuksia ja tulkintoja: tällainen oli esimerkiksi Lapväärtin kirkon pyhää Claraa esittävä veistos, joka aiemmin oli luoteloitu pyhäksi Birgitaksi.²⁴⁸ Vaikka Nygren julkaisi myöhemmin (1951) erityisesti Marian kuvausta koskevan tutkimuksen, hän jätti Marian lapsuuden, ja niin ollen pyhän Annan, sen ulkopuolelle. Olga Alice Nygrenistä poiketen on pyhimysten kuvauksia – kattaen eri ilmaisuvälineet ja materiaalit – taidehistorian alalla tutkittu yhteen pyhimyksen keskittyen. Näistä mainittakoon esimerkiksi Nordmanin ja Tove Riskan pyhän Olavin ikonografiaa koskevat tutkimukset.²⁴⁹ Muilla tieteenaloilla on tehty pyhimystutkimuksia, etenkin pyhään Henrikiin liittyen, mutta näissä visuaalisella materiaalilla on pääasiassa kuvituksen rooli, tai se ei ole tutkimusten painopisteistä johtuen saanut osakseen tekstilähteisiin verrattavaa huomiota.²⁵⁰

Riitta Pylkkänen (os. Kilpi, 1910–1982) teki elämäntyönsä Muinaistieteellisessä toimikunnassa ja sitä seuranneessa Museovirastossa. Vaikka historialliset puvet olivatkin hänen erityisalansa, hän julkaisi myös useita keskiaikaisia veistoksia käsitteleviä tutkimuksia. Näistä mainittakoon Vehmaan ja Vanajan alankomaalaisia alttarikaappeja, Isonkyrön veistoksia ja Someron alttarikaappia käsittelevät tutkimukset.²⁵¹ Pylkkänen laati myös tekstiosuuden useisiin painoksiin yltäneeseen István Ráczin kuvateokseen *Suomen keskiajan*

taidearteita.²⁵² Pylkkäsen vuonna 1966 julkaisema kirjanen mestari Francken Kalannin Barbara/Maria-alttarikaapista on yhä ainut tätä merkittävintä suomalaisissa kokoelmissa olevaa keskiaikaista teosta käsittelevä erillinen julkaisu, vaikka teosta on toki useissa artikkeleissa käsitelty 1910-luvulta alkaen.²⁵³ Kansallismuseon johtajana ollessaan Pylkkänen myös kannusti ja edisti veistosten tutkimusta ja konservointia.²⁵⁴

Tove Riskan (1923–1995) tuotannossa erityisen merkittäviä ovat *Suomen kirkot* -teossarjassa ilmestyneet kuvaukset, joissa kirjoittaja teki lisäyksiä Nordmanin huomioihin muun muassa veistosten värien osalta. Tove Riska oli C. A. Nordmanin tytär; Nordmanin biografin mukaan hän peri vuonna 1942 sodassa kaatuneen arkeologiveljensä aseman perheen humanistisen tradition jatkajana.²⁵⁵ Tove Riskan julkaisut olivat merkittävä lisä veistosten tunnettuuden edistämisessä – jo pelkästään senkin vuoksi, että aiemmin veistoksista oli kirjoitettu hyvin vähän suomeksi. Riska oli isänsä jälkeen, omaan kuolemaansa saakka, käytännössä keskiajan veistosten paras asiantuntija Suomessa, ja hän esimerkiksi kirjoitti *ARS Suomen taide* -sarjan (1987) veistoksia käsittelevän osuuden.²⁵⁶

Nordmanin monografian arvioinut Sixten Ringbom ei itse varsinaisesti keskittynyt tulkitsemaan Suomessa säilyneitä veistoksia, muutamia poikkeuksia lukuun ottamatta. Kuitenkin monet hänen käsittelemänsä teemat, kuten näkyjen ja kuvien suhde, hartaus- ja anekuvat, Tuskien mies ja Ruusukkomadonna-aiheet sekä kysymys kuvien tehtävistä ovat olleet suunnannäyttäjiä kansainvälisen keskiajan taiteen tutkimuksen kentällä ja relevantteja myös kotimaassa olevia veistoksia tutkittaessa.²⁵⁷ Sixten Ringbomin isä, Lars-Ivar Ringbom (1901–1971) käsiteli muutamissa yhteyksissä Korppoon ja Nauvon kirkkojen veistoksia.²⁵⁸

Keskiajan veistokset ovat aina olleet osa Suomen taiteen tai kulttuurihistorian yleisesityksiä. Lisäksi niitä on esitelty kirkkojen- tai pitäjänhistorioissa – mainitun *Suomen kirkot* -sarjan ohella – osana tutkimuksen kohteena olleen kirkon tai alueen veistoksia. Puuveistosten tutkimus ja tunnettuus on edennyt osana muuta keskiajan materiaalisien kulttuurin tutkimusta, keskiajan esineistöä esitteleviä näyttelyitä sekä erilaisten yksittäisten artikkelien esiintuomien näkökulmien kautta, jotka näkyvät tämänkin tutkimuksen bibliografiassa. Artikkelimuotoa laajempia, nimenomaan keskiajan veistoksiin kohdistuneita tutkimuksia ei kuitenkaan ole Nordmanin monografian jälkeen julkaistu. Käsillä oleva tutkimus on siis kolmas Suomessa julkaistu keskiaikaisia veistoksia käsittelevä väitöskirja Eliel Aspelinin ja K. K. Meinanderin opinnäytteiden jälkeen, tai neljäs, jos mukaan lasketaan myös Hjalmar Öhmanin kuoripenkkien veistoskoristeluun kohdistunut tutkimus.

Yleistäen voi sanoa, että keskiajan veistoksia on tähän mennessä tutkittu, aihetunnistuksen lisäksi, lähin-

nä etsien niiden ajoitusta ja alkuperää tyylihistoriallisin keinoin. Veistosten tutkimusta on kritisoitu perustuvaksi olettamuksiin,²⁵⁹ mikä kuitenkin sinällään on mielestäni epäoikeudenmukaista: veistosten tutkimuksessa ei voi lähteä haikailemaan positivismiin tai ”tieteellisesti” osoitettujen tulosten perään – lukuun ottamatta kuitenkin vain apuvälineinä toimivia luonnontieteellisiä keinoja esimerkiksi puuaineksen tunnistamisessa tai sen ajoittamisessa. Jo pätevän oletuksen esittäminen on mielestäni tämänkaltaisen aineiston ollessa kyseessä varsin vaativaa. Sen sijaan nähdäkseni erilaisilla teoreettisilla tai temaattisilla lähestymistavoilla tutkimus rikastuu, vaikkakaan Suomessa nämä eivät toistaiseksi ole laajemmin tulleet tutkimuksissa esille.²⁶⁰ Ruotsissa keskiajan veistoksiin kohdistunut vireä tutkimus on viime vuosikymmeninä muun muassa kyseenalaistanut työhuoneattribuointeja, pohtinut tilaaja- ja rahoittajakysymyksiä, hyödyntänyt konservointiteknikkoja ja analysoinut veistoksia ruumiillisuuden käsitteen avulla.²⁶¹

Arvostellessaan C. A. Nordmanin teoksen *Medeltida skulptur i Finland* Sixten Ringbom vahvisti lopuksi Nordmanin itsensäkin esittämää toivomusta, että veistostutkimus jatkuisi teosten sisältöön kohdennetuilla erityistutkimuksilla.²⁶² Kuluvan vuosituhannen alussa todettiin kuitenkin keskiaikaisen kirkollisen taiteen sisällön ja käytön tutkimuksessa olevan suomalaisen aineiston osalta vielä lukemattomia mahdollisuuksia.²⁶³ Pyhän Annan kuvaukseen kohdistunut tutkimukseni pyrkii osaltaan vastaamaan esitettyihin toiveisiin ja haasteisiin. Edelleen Sixten Ringbom arvostellessaan Nordmanin monografiaa toi esille, että viittaaminen uudempaan, taideteosten sisällöllisiä merkityksiä etsivään tutkimukseen olisi rikastuttanut Nordmanin työtä kahdella tavalla: ensinnäkin tyylihistoriallinen ja ikonografinen näkökulma täydentäisivät toisiaan ajoituksen ja alkuperän etsinnässä, ja toiseksi Suomessa säilynyt materiaali voisi tarjota tietyn aiheen yleisesti tunnettuun ikonografiaan tärkeitä lisäyksiä.²⁶⁴ Tässä tutkimuksessa olen osittain pyrkinyt noudattamaan näitä yhä relevantteja neuvoja, mutta täydentäen aiempia kysymyksenasetteluja tuomalla veistokset osaksi keskiajan kuviin ja ylipäänsä (taide)teoksiin kohdistuvia teoreettisia keskusteluja.

2.4 Kuvauksen ja arvottamisen kysymyksiä

Veistosten olemuksen sanallistaminen on aina sidoksissa tutkijan omaan aikaan. Aiemman tutkimuksen käyttämät muotoilut näyttävät kuinka vaikeaa kuvattujen henkilöiden ilmeiden tai veistoksen ”hengen” sanallinen määrittäminen on. Akateemisen sääty-

läismiehen elinpiiristä ja sananvalinnoista 1900-luvun alussa kertoo J. J. Tikkasen, Meinanderin opettajan, määrittely gotiikan kierteisestä ”madonna-figuurista”. Veistos oli hänen silmissään ”ystävällisen lempeä ja samalla viattoman koketeeraava”.²⁶⁵ Vehmaan pyhä Margareetta -veistos puolestaan oli Tikkasesta ”ujo perhetyttö, jonka viaton neitseellisyys kuvastaa sitä naisideaalia, joka satakunta vuotta myöhemmin vaihtuu täysrenessanssin emansipoiduksi, vallastaan tietoiseksi naiseksi”.²⁶⁶ Olga Alice Nygren näki samassa veistoksessa ylhäistä vaikkakin sulokasta rauhallisuutta, jolla pyhimys kulkee rohkeasti hirviöiden yli – hän painottaa tekstissä sanoja ”basilisker och drakar” kuin voimistamaan Margareetan pelottomuutta.²⁶⁷ Tove Riskan mukaan saman Margareetan ilme on ”haaveileva”.²⁶⁸

C. A. Nordman pyrki käyttämään asiallista, ”tieteellistä” tyyliä ja osittain karsikin vanhemman tutkimuksen äkkiväärän arvottavia tai maalailevia määrittelyjä. Tämä ei kuitenkaan aivan onnistunut, sillä ajoittain Nordman sortuu jopa jossain määrin epäasialliseksi (tai suorastaan jälkimoderniksi, näkökulmasta riippuen): esimerkiksi Hailuodon pyhää Birgittaa esittävää veistosta Nordman kuvaili kaikkeen valmiiksi tai jo kaikkeen sortuneeksi naiseksi seuraavalla tavalla:

Hennes uttryck är allt annat än man kan vänta av ett helgon. Med de halvslytna sneda ögonen under tunga ögonlock och med halvöppen mun ser hon ut som en kvinna, som är redo till vad som helst, eller rättare: som redan varit med om det. Det är någonting nästan blasfemiskt över henne.²⁶⁹

Miestutkijoiden tapaa tyyliellä seksuaalisovilla nimityksillä ei mielestäni tarvitse nähdä yksioikoisen patriarkaalisina eleinä, sillä niin tehdessään he samalla antavat itsensä ja omat seksuaalisuuteen liittyvät käsityksensä (tai jopa halunsa) julki. Veistosten kohtaaminen ja niiden pohtiminen on tutkijoissa aiheuttanut ehkäpä odottamattomiakin tuntemuksia.

Meinander yleisti Anna-ryhmien kokonaisuudessaan olevan huonoimpia, joita taiteellamme oli tarjottavana. Hän piti niitä raa’asti ja kömpelösti veistettyinä, muutamia poikkeuksia lukuun ottamatta.²⁷⁰ Nordmanin mukaan Munsalan Anna-ryhmä oli ”sämst av alla”, millä hän viittasi joko aiemmin käsittelemiinsä ja jo laadullisesti huonoiksi luokittelemiinsa kotimaisiin veistoksiin tai yleisesti Anna-ryhmiin.²⁷¹ Saman Munsalan veistoksen hän mainitsee toisessa yhteydessä suorastaan karikatyyrinä.²⁷² Keminmaan Anna-ryhmällä oli Nordmanin mukaan vain vähäistä laadullista arvoa,²⁷³ mikä sinällään on totta, jos laadulla tarkoitetaan käsityön jäljen taitavuutta. Tavallisesti Anna-ryhmiä ja Annan figuuria on leimattu sellaisilla määritelmillä kuin ”emäntämäisyys”, ”porvarillisuus”, ”tarmokkuus”, ”talonpoikaisuus”, ”lupsakkuus”.²⁷⁴ Riitta Pykkäsen mukaan Anna- ja Birgitta-veistokset ilmen-

tävät ajan ”porvarillista realismia”.²⁷⁵ Onni Okkonen muotoili samaa näkemystä seuraavasti:

Erikoisen suosittu aihe oli P. Anna ”itse kolmantena”, joka tarjosi tilaisuuden *rehevään* perhe-esitykseen: pieni Maria sylissä, kruunu päässään, niin kuin jollakin *talon-poikaismorsiamella*, ja toisella polvella alaston Jeesus-poikanen. Anna-emolla, joka oli suosittu pyhimys myös kansanrunoissa, on usein *leveän tarmokkaat, emäntämäiset* piirteet, niin esim. Vanajan ja Kiskon Anna-ryhmissä. *Porvarillisempaa* tyyppinä Anna esiintyy Perniön ja Ruskon ryhmissä.²⁷⁶

Edelleen Okkonen: ”Erikoisesti tyyppillisiä 1400-luvun suomalaiselle veistotaiteelle ovat monet P. Annan ja P. Birgitan kuvat, joissa porvarillinen äidillisyyys ja uskonnollinen vakavuus pääsevät näkyviin.” Hän jatkaa mainitsemalla, että Taivassalon ja Turun Anna-ryhmissä ”kohtaamme arvattavasti hyvin uskollisesti esitettyä erään ajalle yleisen naistyyppin.”²⁷⁷ Arvoituksellinen ilmaisu jää selitystä vaille – mikä on tämä naistyyppi? Okkosen tarjoamat veistosten hartaudeelliset merkitykset ohittavat luonnehdinnat olivat pitkään lähes ainoita suomenkielisiä kuvailuja aiheesta ja häälyvätkin monien myöhempien kirjoitusten taustalla.

C. A. Nordmanilla Anna-ryhmien määreinä esiintyvät muun muassa ”en kraftig bondmora”, ”en undersäsig kvinna” ja ”vänlig gammal tant”.²⁷⁸ Sastamalan (Karkun) Anna-ryhmä oli Nordmanista ”juro pieni eukko.”²⁷⁹ Myös sana ”primitiivinen” esiintyy tavan takaa Anna-ryhmien epiteettinä.²⁸⁰ Primitiivisyydellä on keskiajan veistosten yhteydessä yleensä viitattu kotimaisuuteen ja kömpelöön ilmaisuun, toisaalta myös ihmiskunnan alkuaikoihin kuuluvaan ja alkuperäiseen.²⁸¹ Rauman Anna-ryhmän ”primitiivisyyden” Nordman tuntuu yhdistävän kansantaiteeseen, ehkä nykytermein ”ite-taiteeseen”, sillä hänestä veistos muistutti kirjaimellisesti kuvanveistäjä Hannes Auteleen teoksia.²⁸² Olga Alice Nygren kirjoittaessaan Lokalahden Anna-ryhmästä korosti kahteenkin kertaan sen primitiivisyyttä.²⁸³ On epäselvää mitä Nygren primitiivisyys-käsitteellään tarkalleen tarkoitti. Ainakaan sen lähtökohtainen ajatus ei ollut, että teos olisi esteettisesti huono, sillä Nygrenin mukaan keskiajan taidetta ei tullut arvottaa esteettisin perustein: taiteen tehtävä oli uskonnon mysteerien välittämisessä ihmisille.²⁸⁴ Tätä oli aiemmin tuonut esille muun muassa Yrjö Hirn, jonka mukaan monet taideteoksina pidetyt esineet olivat lähtöisin muista kuin taiteellisista motivaatioista, lähinnä uskonnosta, mikä tosin nivoutui hänen ajan hengen mukaiseen tapaansa puhua ”alemmista ihmisheimoista” tai ”barbaarisista ihmisistä”.²⁸⁵ Nygren sitä vastoin, viitisenkymmentä vuotta Hirniä myöhemmin, rinnasti ”maailmantaiteen” teokset tasaveroisena länsimaiseen taiteeseen.²⁸⁶

Yrjö Hirn esitti mielipiteensä Anna-ryhmistä epämieluisesti, mutta viittasi siihen, että Pyhä Anna itse kolmantena -aihe on toisaalta näyttäytynyt monissa

”groteskeissa kuvateoksissa”, mutta myös ”harmonisissa ja sulokkaissa” teoksissa kuten Leonardo da Vincin kuuluisassa maalauksessa.²⁸⁷ Vaikka Hirn ei siis viittaa mihinkään tiettyihin, rumina pitämiinsä kuvauksiin voi ehkä olettaa hänen ajatelleen joitain Suomessa olevia Anna-veistoksia, joihin hän oli tutustunut arvatenkin ainakin Meinanderin väitöskirjassa.

Jotkut Anna-ryhmät ovat poikkeuksellisesti saaneet ihaileviakin kommentteja. Someron Anna edusti Nordmanista ”modernia kauneusideaalia” suurine silmineen ja täyteläisine huulineen (kuva 2.1).²⁸⁸ ”Huivinpitäjä”-veistoksen Annan kasvoja Nordman nimitti ”jalosukuisiksi” (kuva 2.20).²⁸⁹ Meinander puolestaan ylisti Hammarlandin alttarikaapin hahmojen, erityisesti naisten, kauneutta ja profiilien ylhäistä muotoa, vaikka tämä kuvaus ei tosin yksilöitynyt Annan figuuriin.²⁹⁰ Myös Anna-ryhmiin kuuluvat lapset ovat saaneet ulkonäköään koskevia määrittelyjä. Tove Riska on kuvannut ”upplantilaiseen” kuuluvaa Jeesuslasta melko oudosti: ”Lapsi ei suinkaan ole oikea lapsukainen – katsotaanpa vaikka leveitä jalkoja ja pallomaisena pyöreätä päätä rikkiviisaine kauppiakaan voineen.”²⁹¹ Samaisen ryhmän Mariaa puolestaan on kuvattu ”tätimäiseksi”.²⁹²

Myös uudemmalla tutkimuksella – mukaan luettuna käsillä oleva teos – on ollut vaikeuksia kertoa veistosten olemuksesta ja ilmeistä tavalla, joka toisaalta kertoisi lukijalle figureista jotain oleellista, mutta ei liikaa heijastelisi tutkijan omia subjektiivisia tai kulttuurisidonnaisia mielleyhtymiä. Kuvailu liittyy myös arvottamiseen ja siihen, käsitetäänkö esimerkiksi ”mummelimaisuus” positiiviseksi vai negatiiviseksi määreeksi. Tutkimukseni liitteessä (liite 1) kuvailen veistoksia tavalla, jota voi kutsua konservatiiviseksi (vanhanaikaiseksi ja säilyttäväksi), mutta sen taustalla on perustutkimuksen edellyttämän deskription lisäksi fakturaalisuuden painotus. Näin veistosten kuvailu ja analyysi noudattavat siis jälkiformalistista materiaalin ja teoksen tekemisen jälkien huomioimista ja toisaalta kirjoittamisen tapaa, jota voi nimittää myös musealliseksi.

Suomessa säilyneiden veistosten arvottamista koskevat kysymykset ovat näyttäytyneet myös siten, että tutkijat ovat veistosten esteettisiä arvoja pohtiessaan joutuneet toteamaan niiden soveltuvan kulttuurihistorialliseen kehykseen paremmin.²⁹³ Tätä asennetta kuvaa Emil Nervanderin lausunto, jonka mukaan olisi väärin kieltää kotimaisilta ”pyhimyspökköiltä”, ”näiltä heikoilta kokeiluilta sivistyshistoriallinen arvo suomalaisen taideainin vanhimpien kehityskausien muistomerkkeinä.”²⁹⁴ Myös Eliel Aspelin suhtautui veistoksiin ylen kriittisesti.²⁹⁵ Toisaalta, kuten Leena Valkeapää on osoittanut, on nämä huomiot nähtävä yhteydessä siihen, että Suomen materiaalia yritettiin suhteuttaa ulkomaiseen, joka monella tapaa oli tutkijoille tutumpaa.²⁹⁶ Ongelmaksi koettiin myös se, etteivät läheskään kaikki puuveistokset olleet täällä valmistettuja

eivätkä siten edustaneet tavoiteltua ”suomalaista taidetta”.

Vielä 1960- ja 1970-luvuilla jouduttiin erikseen perustelemaan veistosten kuulumista Suomen keskiajan taiteen kokonaisuuteen, olihan monet niistä tehty muualla.²⁹⁷ Tämä heijasti taidehistorian kirjoituksessa aiemmin ilmennyt kansallista kulttuuriperintöä korostavaa diskurssia, jossa veistokset ulkomaista alkuperää olevina, tai ainakin ulkomaisina malleja mukailevina eivät saaneet varauksetonta hyväksyntää.²⁹⁸ Toisaalta veistokset saivat 1900-luvun puolivälissä uutta kiinnostusta osakseen, sillä modernin kuvanveiston myötä paljas ja rosoinen puupinta alettiin nähdä taiteellisenä.²⁹⁹ Michael Camille on viitannut tähän ilmiöön kirjoittaessaan veistosten ”uusioarvosta” ja muistuttaessaan niiden kadonneesta polykromiasta ja aiemmasta sakraalista funktiosta:

*They [medieval sculptures] are not, in our terms, finished ‘art objects’ – even though we might like them stripped down to their pristine or fragmentary Brancusi-like abstraction – but receptables for other objects and part of the setting in the altar. To begin with, they would be polychromed.*³⁰⁰

Tänään keskiaikaisen puuveistosten arvon ja laadun pohtiminen liittyy lähinnä museologisiin kysymyksiin siitä, mitkä veistokset tulisi saattaa yleisön ihailtavaksi, ja millä tavoin, mitkä taas tulisi pikaisesti konservoida, ja mitkä voivat vielä odottaa vuoroaan. Taidehistorian piirissä puolestaan pohditaan veistosten taiteena olemisen, esteettisyyden sekä niiden (re)presentaatioon liittyviä kysymyksiä, joita jo teosten tehtäviä ja kohtaamista pohtivassa luvussa on tarkasteltu.

2.5 Tutkimusmateriaalin kartoittaminen

Jäljittäessäni Anna-ryhmiä lähdin liikkeelle Meinanderin ja Nordmanin luetteloista, joissa veistokset ovat paikkakunnan, ei aiheen mukaisessa järjestyksessä.³⁰¹ Heidän tutkimustensa kattaessa valtavan määrän veistoksia ja fragmentaarista materiaalia, on työssä tullut väistämättä sekaannuksia – varsinkin kun he eivät millään lailla keskittyneet juuri Anna-ryhmiin. Olen siis verrannut eri luetteloita keskenään ja pyrkinyt tarkentamaan aiemman tutkimuksen epäselvyyksiä ja avoimeksi jättämiä kohtia. Teoriassa on kuitenkin mahdollista, joskin varsin epätodennäköistä, että jokin hyvin fragmentaarisesti säilynyt, aiemmin identifioimaton Anna-veistos on jostain kellotapulista tai varastosta yhä löydettävissä.³⁰²

Annaa kuvaavat veistokset tiedetään olleen myös Maarian ja Helsingin pitäjän kirkoissa, mutta ne ovat

tuhoutuneet tulipaloissa. Maarian kirkko paloi vuonna 1876.³⁰³ Palossa tuhoutuneesta pyhää Annaa esittävstä veistoksesta on jäänyt Muinaismuistoyhdistyksen retkikunnan vuonna 1871 kirjaama kuvaus. Sen mukaan Annalla oli Maria vasemmalla polvellaan ja kadonnut Jeesus-lapsi puolestaan oli ollut Marian sylissä, sillä tästä oli jäljellä kiinnitystappi. Annalla oli päälliina, leukaliina ja vyötetty mekko. Värejä ei kaksi jalkaa korkeassa veistoksessa enää ollut jäljellä. Veistoksen vieressä oli fragmentaarinen pyhimyskaappi, johon veistos luultavasti oli kuulunut.³⁰⁴

Helsingin pitäjän eli nykyisen Vantaan Pyhän Laurin kirkon Anna-ryhmän Meinander oli ottanut luettelonsa viitaten Reinhold Hausenin vuoden 1876 inventaariin, vaikka kirkko oli palanut vuonna 1893, siis 15 vuotta Meinanderin julkaisua ennen. Nordmanin luettelossa Helsingin pitäjän Anna-ryhmän kohdalla lukee ”tydligen brunnen”.³⁰⁵ Kirkon palossa saatiin tullesta pelastetuksi vain osa esineistöstä; tuhoutuneiden ullakolla säilytettyjen veistosten joukossa ollut Anna-ryhmä oli Hausenin mukaan ovellisessa kaapissa, jossa oli baldakiinit.³⁰⁶

Meinander tunsii tulkintani mukaan yhteensä 46 Annaa esittävää veistosta. Luku on siis tulkinnallinen, sillä siihen kuuluvat myös ne alttarikaapit, joiden yhteydessä hän ei erityisesti Annaa maininnut, vaan yksinkertaistanut esimerkiksi: ”Ur ett altarskåp: 4 helgon” kuten Ilmajoen kohdalla.³⁰⁷ Sen sijaan lukuun ei sisälly Urjalan alttarikaappi, sillä Meinander piti sen keskusfiguuria vielä Mariana eikä Lemlandin fragmentoitunutta veistosta, jota hän niin ikään piti Mariana. Meinanderin luettelosta puuttuvat kokonaan Munsalan, Jurmon ja Rauman veistokset, mutta sen sijaan hän mainitsee Annan myös Kalannissa, Lapväärtissä ja Nauvossa. Kalannin (Nykyrko) Annan Meinander mainitsi moittiessaan yleisesti Anna-veistoksia, mutta todetessaan samalla Karkun ja Kalannin Anna-ryhmien hienon laskosten käsittelyn.³⁰⁸ Kalannista ei Anna-ryhmää kuitenkaan ole säilynyt, ja Meinander korjasikin virheensä vuonna 1912 Juhani Rinteen kanssa kirjoittamassaan *Suomen kirkot* -sarjan ensimmäisessä osassa *Nykyrko och Nystad*. Hän erityisesti mainitsi Birgitta-veistoksen kohdalla suluissa ”icke S. Anna.”³⁰⁹ Lapväärttiin Meinander luetteloi oman, vuonna 1900 tekemänsä käynnin perusteella Anna-veistoksen, mutta kysymysmerkin kera – kyseessä on kuitenkin Maria ja lapsi -aiheinen veistos.³¹⁰

Maininta Nauvon Annasta on hankalampi, ja se toistuu vielä Nordmanillakin. Kumpikaan ei käsitellyt teosta varsinaisessa tekstissä. Edes kuvaillessaan Nauvossa ollutta Birgitta-veistosta (TMM 4784) ja pohiessaan voisiko se esittää myös Annaa, Nordman ei mainitse samaan kirkkoon luetteloimaansa Anna-veistosta.³¹¹ Meinanderin ja Nordmanin mukaan Nauvon Anna olisi ollut Turun kaupungin historiallisen museon kokoelmissa (nykyisin TMM), jossa tällaista teosta ei kuitenkaan ole, eikä myöhempi tutkimuskaan sitä

tunne.³¹² Nauvon tapaus lieneekin sekaannus. Nauvon kirkosta Turun historialliseen museoon päätyneiden – ostettujen sekä saatujen – veistosten luettelointi on hieman vaikeaselkoinen. Pääluettelossa nimetään pyhäinkuviksi (*helgonbild*) myös reformaation jälkeisen ajan veistoksia Nauvon kirkosta.³¹³ Nauvosta tulneiden veistosten joukossa on lisäksi toisiaan syleilevää miestä ja naista esittävä veistos, jota on ajoittain pidetty Anna ja Joakimia Kultaisella portilla esittävänä kuvana.³¹⁴ Se on kuitenkin aikaisintaan 1600-luvulla tehty veistos, joka esittää rakkauden teologisen hyveen allegoriaa.³¹⁵ Mitään pyhään Annaan viittaavaa en ole kyennyt arkistoista tavoittamaan, joten maininta Nauvon Anna-ryhmästä jää toistaiseksi vaille selitystä. Kansallismuseon kokoelmiin kuuluva Viljakkalan Anna-ryhmä tuli museon kokoelmiin vuonna 1881.³¹⁶ Se on Meinanderilla Hämeenkyrön alle luetteloituna, ja inventaarinumerolla 2024.1, mutta Nordmanin tietojen mukaan veistos oli peräisin Viljakkalasta.³¹⁷

Nordmanin luetteloimien Anna-ryhmien määräksi katson 51 kappaletta. Lisäyksinä Meinanderin tunteisiin olivat kaksi Janakkalan kirkkoon merkittyä Annaa sekä maininta Uskelassa olevasta Anna-veistoksesta. Kummastakaan Nordman ei mainitse tekstiosuudessa mitään, mutta Uskelan veistoksen hän spesifioi kuuluneeksi Salon kappelikirkkoon.³¹⁸ Tätä veistosta ei myöhempi tutkimus kuitenkaan tunne.³¹⁹ Janakkalan veistosten ilmestyminen Nordmanin luetteloon täytyy liittyä tietoon, että seurakunta lahjoitti neljä pyhäinku-

vaa (*helgonbilder*) historialliseen museoon vuonna 1874, mutta vuosina 1930–1935 tehdyissä inventaarioissa näitä ei enää kyetty löytämään.³²⁰ Nervanderin inventaarikertomus Janakkalan kirkosta mainitsee seurakunnan lahjoittaneen kaksi parasta veistostaan museolle sekä kaksi alttarikaapin palasta.³²¹ Oliko Nordmanilla siis tieto, että näiden joukkoon olisi kuulunut kaksi Anna-ryhmää? Tällöin olisi hyvin mahdollista, että ainakin joku niistä kolmesta tuntemattomasta kirkosta museoon tulleesta veistoksesta olisi alun perin Janakkalasta.

Anna-ryhmien joukkoon ei siis Nordmanin jälkeen tullut tutkimus ole enää löytänyt uusia veistoksia. Yhteenvetona voi laskea, että jos Nordmanin ”Anna-esiintymistä” vähentää palaneet (Maaria, Helsingin pitäjä) sekä neljä veistosta, jotka ovat toistaiseksi jääneet mysteereiksi (kaksi Janakkalaan merkittyä, Uskela ja Nauvo) pääsemme samaan lukuun tässä tutkimuksessa tarkasteltavien Anna-ryhmien (45) kanssa. Pyhimysten kuvauksia käsittelevässä väitöskirjassaan Olga Alice Nygren ei valitettavasti esittänyt luetteloita, vaikkakin pyrki oletettavasti mainitsemaan kaikki tietämänsä teokset kyseessä olevasta aiheesta; hän tuo esille kuitenkin vain 25 pyhää Annaa esittävää veistosta.³²² Lopuksi voin todeta, Mikael Agricola myötäillen, että tähän luetteloon on mitään kätkemättä otettu kaikki, jotka olen pystynyt selvittämään, ja jos jotain on jäänyt pois, voi sen aina korjata ja lisätä.³²³

3. MONISYINEN ISOÄITI

Pyhä Anna on ollut kristillisessä perinteessä mukana sen alkuvuosisadoista lähtien. Läntiseen Eurooppaan kunnioitus levisi ristiretkien mukana ja vahvistui Neitsyt Marian suosion jatkuvan kasvun myötä.³²⁴ Pyhän Annan kultti sai läpi keskiajan eri puolilla Eurooppaa monia ilmentymiä ja paikallisia muotoja. Tässä yhteydessä otan esille oman tutkimukseni taustaksi kultin päälinjoja painottuen myöhäiskeskiaikaan ja Euroopan pohjoisiin osiin, mutta Annan kunnioituksen piirteitä Turun hiippakunnassa ja ylipäänsä Uppsalan kirkkoprovinsissa käsitellään tarkemmin myöhemmin viidennessä luvussa.

Tässä luvussa tarkastelen ensin pyhän Annan legendan muodostumista ja sen pääkohtia sekä Annan rinnastumista Vanhan testamentin lapsettomiin naisiin. Tämän jälkeen selvennän Annan roolia monimutkaisessa Marian perisynnittömän sikiämisen opissa ja esittelen Annan kolmen avioliiton ja kolmen tyttären kautta muodostuvan pyhän suvun verkoston. Seuraava luku tarkentuu pyhään Annaan kohdistetun hartauden eri muotoihin myöhemmällä keskiajalla ja viimeiseksi luon läpileikkauksen sekä elämäkertaa esittäviin kuvaiheisiin että Annan muun kuvauksen kehitykseen.

3.1 Neitsyt Marian äiti ja pyhän suvun kantaäiti

Vaikka Annaa ja hänen puolisoaan, Neitsyt Marian isää Joakimia ei mainita Raamatussa, heistä kerrotaan Uuden testamentin kaanonin ulkopuolelle jätetyissä apokryfisissa teksteissä. Vanhin säilynyt kirjallinen lähde on kreikankielinen 100-luvun puolivälissä kirjoitettu Jaakobin Protoevankeliumi, josta muodostui 500–700-luvuilla latinankielinen niin sanottu Pseudo-Matteuksen evankeliumi.³²⁵ Nämä varhaiset kirjoitukset, ”Marian evankeliumit” tai ”lapsuusevankeliumit”, kuten niitä tutkimuksessa myös kutsutaan, olivat ratkaisevia koko pyhän Annan kultin muodostumisessa ja tarjosivat kirjallisen lähdemateriaalin kuvaukselle.³²⁶ Myöhemmät kirjoitukset rakentuivat näiden tekstien pohjalle. Koska Annan tarina oli kristillisessä maailmassa osa Neitsyen syntymää sekä siten ihmiskunnan pelastuksen varhaishistoriaa, se ei ollut vain yksittäisen pyhimyslegendan asemassa, vaan osa suurta kertomusta. Myöhemmin 1400-luvulle tultaessa samoista lähteistä ammentavia Annan omia hagiografioita kirjoitettiin sekä latinaksi että kansankielillä. Erityisesti saksankielisillä alueilla ja Alankomaissa valmistui

1400-luvun lopussa ja 1500-luvun alussa useita Annan elämäkertoja.³²⁷

Raamatun tekstikokoelman ulkopuolelle jäämisellä ei ollut ratkaisevaa merkitystä Annan kunnioitukselle, sillä kirkkoisien ja muiden oppineiden kirjoitukset, legendakokoelmat ja muu hartauskirjallisuus olivat oleellisia hartauselämän ja teologisen ajattelun kannalta. Lännessä Marian varhaisvaiheisiin liittyvä kultti levisi muun muassa Genovan arkkipiispan Jacobus de Voragineen 1200-luvun lopulla koostaman pyhimysten legendakokoelman, *Legenda sanctorum* (*Legenda Aurea*, Kultainen legenda) avulla. Marian syntymästä kertovassa luvussa selitetään aluksi, miten apostolit ovat vahingossa määrittäneet Jeesuksen sukupuuta patriineaarisesti Joosefin kautta, vaikka tällä ei pitäisi olla mitään tekemistä Jeesuksen sikiämisen kanssa. Monimutkaisen selitysketjun kautta todistetaan kuitenkin myös Joosefilla olleen sukulaisuussuhde kuningas Daavidiin; apostolit eivät siis tarkkaan ottaen olleet väärässä.³²⁸

Pyhän Annan tarina kertoo pääpiirteissään Juudan heimoon kuuluvasta hurskaasta ja varakkaasta, mutta anteliaasta avioparista. Huolimatta uskostaan Jumalaan he olivat eläneet kaksikymmentä vuotta lapsettomina. Tämän seurauksena ylipappi Ruben eväsi Joakimilta luvan uhrin antamiseen temppelissä, koska hän ei voinut kasvattaa Jumalan kansaa: ”Sinun ei ole lupa tuoda lahjojasi, koska et ole tuonut siementäsi Israelille.”³²⁹ Joakim ei rohjennut mennä kotiin muiden sukusensa jäsenten luo, jotka olivat kuulleet papin sanat. Hän lähti erämaahan murehtimaan, ja Anna luuli jo puolisoaan kuolleeksi. Molemmat rukoilivat, ja enkeli ilmestyi heille ilmoittamaan tulevasta lapsesta. Joakimille enkeli ilmestyi erämaassa ja Annalle hänen surressaan suihkukaivon äärellä. Temppelistä karkottamisen ja Joakimin erämaahan vetäytymisen jälkeen Anna murehti lapsettomuuttaan ja kadonnutta miestänsä. Protoevankeliumin mukaan Annan palvelijatarkin, joka toisinaan nimetään Juditiksi, halvensi häntä, jolloin Anna pukeutui morsiuspukuunsa ja laskeutui puutarhaan kävelemään istuutuen laakeripuun alle. Vaikka ajatus Annan joutumisesta palvelijansa solvaamaksi on sinänsä epäsovelias, muodosti se (naiselle sopivan) kodin piirissä tapahtuvan vastaavuuden Joakimin julkiselle nöyryytykselle temppelissä.³³⁰ Anna näki varpusparven laakeripuussa, ja murehti verraten itseään luontoon ja eläimiin:

Voi, kuka minut synnyttikään! Mikä kohtu minut toikaan maailmaan? Sillä olen tullut kiroukseksi Israelin lasten edessä, minua on häväisty ja minut on karkotettu Herran temppelistä. Voi, kenen kaltainen olen? En ole niin kuin

taivaan linnut, sillä taivaan linnutkin ovat hedelmällisiä Sinun edessäsi, Herra. Voi, kenen kaltainen olen? En ole niin kuin maan eläimet, sillä maan eläimetkin ovat hedelmällisiä Sinun edessäsi, Herra. Voi, kenen kaltainen olen? En ole näitten vesienkään kaltainen, sillä nekin ovat hedelmällisiä Sinun edessäsi, Herra. Voi, kenen kaltainen olen? En ole tämän maan kaltainen, sillä maakin kantaa hedelmää aikanaan ja ylistää sinua, Herra.³³¹

Annan rukoillessa enkeli kuitenkin ilmestyi ja ilmoitti hänelle, että tämä on synnyttävä ja koko maailma on tästä lapsesta puhuva. Ilmoituksen saatuaan Anna riensi Jerusalemin kaupungin Kultaiselle portille miestään vastaan. Tämän jälkeen Neitsyt Maria syntyi, ja myöhemmin vanhemmat veivät lupauksensa mukaisesti hänet temppeleihin.

Tarinalla on vastineensa Vanhassa testamentissa, jossa vanhan naisen raskaus ja lapsettomuus on toistuva teema. Protoevankeliumin tekstissä Anna puutarhassa surressaan vertaa itseään Abrahamin vaimoon Saaraan, joka vasta vanhalla iällä sai Iisakin.³³² Lisäksi Annalla oli verrokkinsa Vanhan testamentin Hanna/Anna-nimisissä naisissa, jotka kaikki liittyvät tavalla tai toisella lapsettomuuteen, siveyteen ja hedelmällisyyteen (hepr. [H]anna tarkoittaa armoa).³³³ Näistä ensimmäinen oli Elkanan vaimo, joka synnytti profeetta Samuelin.³³⁴ Toinen Hanna/Anna tulee esiin deutero-kanonisiin kirjoihin kuuluvassa Tobitin kirjassa, joka ei yleensä kuulu protestanttien Vanhaan testamenttiin. Tämä Hanna oli Tobitin vaimo ja Tobian äiti. Poika Tobia meni naimisiin Raguelin ja Ednan tyttären Saaran kanssa, jonka kaikki seitsemän ensimmäistä miestä olivat kuolleet hääyönä koska eivät olleet tarpeeksi hurskaita.³³⁵ Vanhoilla päivillään raskaaksi tulon vuoksi Anna rinnastui vielä Johannes Kastajan äitiin Elisabetiin.

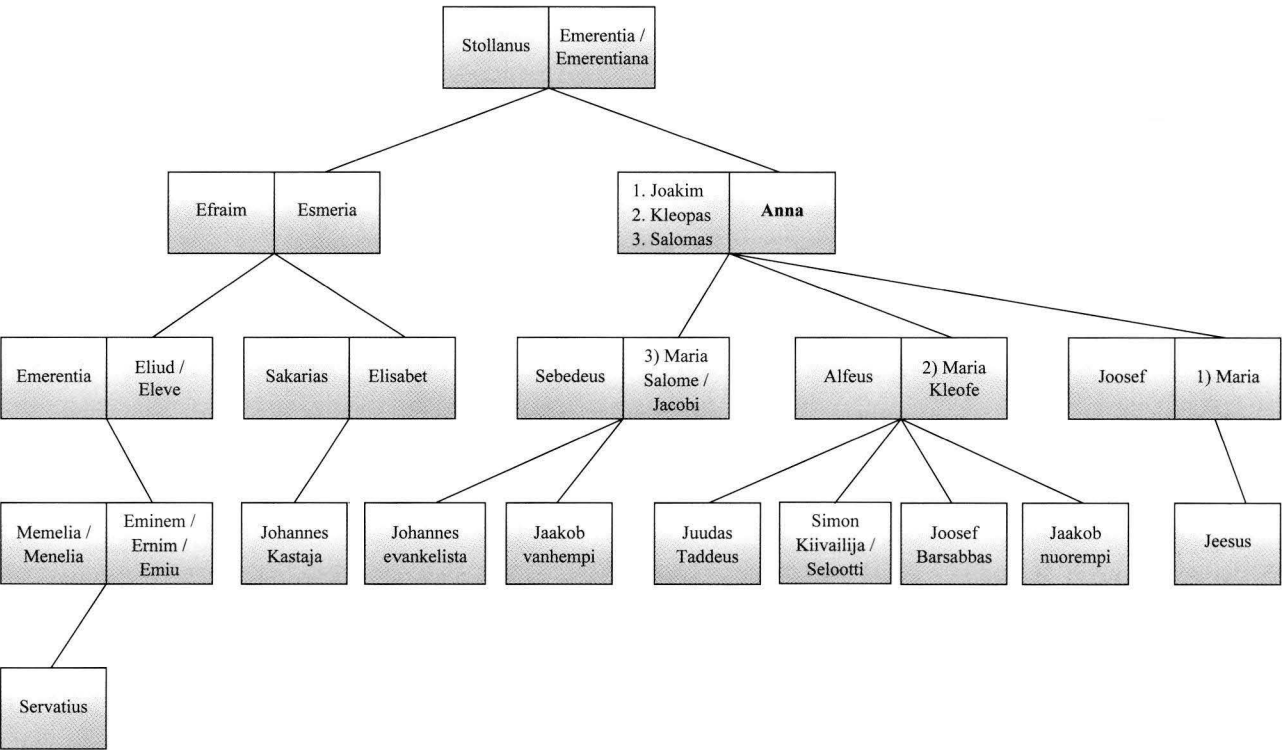
Pyhän Annan rooli kristillisessä ihmiskunnan pelastushistoriassa nivoutuu kysymykseen Marian asemasta ennen Ilmestystä. Se liittyy myös opilliseen kiistaan Marian perisynnittömästä sikiämisestä (*Immaculata conceptio*).³³⁶ Kysymyksessä on monipolvinen opillinen kiista, jota selvennän tässä vain niiltä osin, kuin se Annan kultin ymmärtämisen kannalta on välttämätöntä. Kysymys kuului oliko Maria vapaa perisynnistä heti sikiämisen hetkellä, vai vasta kun Marian sielu yhtyi hänen ruumiiseensa? Mikä oli Jeesuksen rooli hänen pelastamisessaan? Perisynnittömän sikiämisen kannattajia kutsuttiin immakulisteiksi ja vastaustajia makulisteiksi. Kiista ei varsinaisesti koskenut Annan raskaaksi tulemista ilman miestä, vaan kysymys oli siitä, missä vaiheessa Maria oli perisynnittömän Annan kohdussa. Ongelman lähtökohta oli Augustinukselta peräisin oleva ajatus, että jokainen ihminen saastuu sukupuoliyhteydestä, josta hän saa alkunsa. Tämän vuoksi oli monimutkaista muotoilla käsitys, jonka mukaan Maria kyllä sai alkunsa sukupuoliyhteydessä, mutta oli silti heti sikiämisensä hetkellä perisynnittömän, sillä Kristus oli pelastanut hänet jo etukäteen. Lopulta fransis-

kaaneihin kuuluva paavi Sixtus IV hyväksyi 1470-luvun lopulla perisynnittömän sikiämisen kirkollisen juhlan liturgisine muotoineen, mutta hän ei kuitenkaan määritellyt doktriinia, mikä tapahtui vasta vuonna 1854.

Embryologinen riita sekä siitä käytetty retoriikka aiheutti väärinkäsityksiä ja vaihtelevia tulkintoja Annan raskaaksi tulemisen tavasta. Erityisesti aivan 1400-luvun lopulla vahvistuivat ne äänet, jotka veivät perisynnittömän sikiämisen ajatusta niin pitkälle, että oli ymmärrettävä Annankin tulleen raskaaksi ilman lihallista yhteyttä, ja jopa Annan itsensäkin saaneen alkunsa ihmeen kautta. Tätä puolusti erityisesti esimerkiksi Sponheimin benediktiiniläisluostarin apotti Johannes Trithemius (1462–1516) traktaatissaan *De laudibus sanctissimae matris Annae* vuonna 1494, jonka hän kirjoitti alun perin Frankfurtin varakkaalle Pyhän Annan veljeskunnalle.³³⁷

Tarina Annan kolmesta aviomiehestä ja kolmesta avioliitosta, *Trinubium Annae*, kehkeytyi 800-luvulla ja siitä kerrotaan muun muassa Kultaisessa legendassa. Tämä eri henkilöitä yhdistänyt sukurakennelma ei kuitenkaan koskaan saanut kaikkien hyväksyntää. Sen mukaan pyhä Anna synnytti kolme Maria-nimistä tytärtä, jotka puolestaan saivat poikalapsia. Näin selitettiin useita Uudessa testamentissa esiintyviä henkilöitä, kuten naiset Jeesuksen haudalla tai Jeesuksen veljet.³³⁸ Seurauksena oli monimutkainen sukulaisuusien verkosto. Ensimmäisen aviomiehensä Joakimin kuoltua Anna nai Kleopaksen, jonka kanssa hän sai tyttären, jota kutsutaan nimellä Maria Kleofe. Kleopas mainitaan toisinaan myös Joakimin veljenä – tämän tuli siis perinteen mukaan huolehtia veljensä leskestä. Maria Kleofe meni naimisiin Alfeuksen kanssa ja he saivat neljä poikaa: Jaakob nuoremman eli ”Herran veljen”, Simonin, Juudas Taddeuksen ja Joosef Barnabaan. Kleopaksen kuoleman jälkeen Anna nai Salomas-nimisen miehen ja sai jälleen tyttären, Maria Salomen. Tästä tuli ”Sepeteuksen poikien äiti” eli Sebedeuksen vaimo ja apostolien Johannes evankelistan ja Jaakob vanhemman äiti.³³⁹

Pyhään sukuun kuuluivat lisäksi Annan vanhemmat Emerentia/Emerentiana ja Stollanus. Annan vanhemman sisaren nimi oli Esmeria/Hismeria, jonka tyttärestä Elisabetista puolestaan tuli Sakariaan vaimo ja Johannes Kastajan äiti. Esmerian toinen lapsi, poika Eliud sai nimeltään tuntemattoman (joskus myös nimellä Emerentia) naisen kanssa pojan nimeltä Eminem, joka sitten puolisonsa Memelian kanssa sai jälleen pojan. Tämä poika oli pyhä Servatius, josta oli tuleva Tongres-Maastrichtin ensimmäinen piispa. Sekavuutta monimutkaisessa konstellaatiossa lisää nimien vaihtelu eri traditioissa. Esimerkiksi Robert Reynesin *Commonplace Book* -käsikirjoituskokoelmaan (1470-luku) kuuluvassa pyhän Annan elämäkerrassa isän nimi on Isakar, äidin Nasaphat ja sisaren Emeria.³⁴⁰ Anna ei siis ollut ainoastaan äiti ja isoäiti, vaan myös



sukunsa matriarkka. Vaikka avioituminen uudestaan ei lähtökohtaisesti ollut ilmeisin tapa osoittaa hurskautta, *Trinubiumin* puolustajat käsittivät sen suorastaan Annan velvollisuudeksi.

3.2 Hartauden ja kultin muotoja

Useimmissa läntisen kirkon kalentereissa Annan suurin juhla on 26. heinäkuuta, minkä päivämäärän paavi Sixtus IV virallisti vuonna 1481.³⁴¹ Annaa juhliittiin myös muina Neitsyen juhlapäivinä, erityisesti Marian sikiämisen juhlapäivänä 8. joulukuuta (*conceptio Marie*) ja Marian syntymäpäivänä 8. syyskuuta (*nativitas Marie*), joka oli siis yhdeksän kuukautta sikiämisestä.³⁴²

Riippuen alueesta ja siellä asuville ihmisille tärkeästä elinkeinosta pyhästä Annasta tuli useiden ammattialojen, kuten pitsinnyplääjien, kaivosmiesten, hansikkaiden tekijöiden ja erityisesti merenkävijöiden suojeluspyhä.³⁴³ Mutta kuten Angela Dörfler-Dierken on huomauttanut, ovat tiedot Annan toimimisesta eri alojen suojeluspyhimyksenä kuitenkin usein vasta uudelta ajalta, joten keskiajan ollessa kyseessä tulee niihin suhtautua varauksella.³⁴⁴ Anna tunnettiin myös puunkaivertajien suojelijana, minkä on tulkittu liittyneen hänen rooliinsa Iisain puun osana; hänestä lähtee Maria, josta lopulta Jeesus puhkeaa.³⁴⁵ Ennen kaikkea

pyhän Annan puoleen kuitenkin käännyttiin vaurastumisen ja merenkulun suojelun ohella hedelmöittymiseen, lapsettomuuteen ja synnytykseen liittyvissä asioissa.³⁴⁶ Huolimatta pyhän Annan kuulumisesta avioliiton ja perheen sfääriin, ei tämä ollut pelkästään naisten suosima pyhimys. Anna oli myös eri yhteiskunnallisten ryhmien suosiossa, vaikka hänen kulttiin liittyvä taloudellisen menestyksen saavuttaminen ehkä veti puoleensa erityisesti kaupunkiporvaristoa.³⁴⁷ Kuitenkin myös uuden ajan alun humanistit, jotka normaalisti suosivat vähemmän ”kuvitteellisia” pyhimyksiä kuin Anna, kirjoittivat runoja hänen kunniakseen.³⁴⁸

Pyhällä Annalla oli valtaa huolehtia sielun hyvinvoinnista kuoleman jälkeen. Hänen läheinen kontaktinsa Neitsyt Mariaan ja Jeesukseen aiheutti sen, että hänen mahtinsa sielun pelastuksessa miellettiin suuremmaksi kuin tavallisten pyhimysten. Siinä missä 1300-luvun ja 1400-luvun alkupuolen tekstit perustelvat Annan sielun pelastukseen liittyviä voimia sillä, että hän on Marian ja Jeesuksen ruumiillinen alkulähde, niin 1400-luvun lopun hagiografiat alkavat korostaa Annan omia, vaikka tietenkin sukuyhteyden kautta saatuja pelastusta helpottavia kykyjä. Sen lisäksi että hänellä oli läheinen suhde Mariaan ja Jeesukseen, pystyi hän välillisesti vaikuttamaan kaikkiin pyhän suvun jäseniin.³⁴⁹ Suvun keskinäiset suhteet ilmenevät hienosti sekä K. K. Meinanderin että Emil Nervanderin siteeraamassa, vuoteen 1497 ajoittuvassa tanskalaiseen rukouskirjaan sisältyvässä rukouksessa:

Ja rukoilen minä rakasta äitiäni pyhää Annaa, että sinä taivut rukoilemaan minun puolestani tytärtäsi neitsyt Mariaa, että hän rukoilee minun puolestani siunattua poikaansa Jeesusta Kristusta, että hän teidän molempien tähden suvaitsisi rukoilla minun puolestani taivaallista isäänsä, että hän antaisi anteeksi kaikki minun syntini ja pahuuteni.³⁵⁰

Pyhän Annan reliikkejä oli ympäri Eurooppaa. Hänelle kuuluneeksi uskottu pääkallon pala oli Mainzissa, kunnes se vuonna 1510 varastettiin Düreniin, Reininmaalle. Sitä ympäröivä hopeinen rintakuvan mallinen relikvaario houkutti luokseen paljon pyhiinvaeltajia, joille seremonian aikana näytettiin myös relikvaariossa olevan luukun kautta sen sisällä oleva pala kallon luuta.³⁵¹ Pääkallopyhäinjäännös oli myös Chartres'n katedraalissa, jonne se oli tuotu Kostantinopolista niin sanotun neljännen ristiretken tuliaisina vuonna 1204. Myös Etelä-Ranskassa sijaitseva Apt oli, ja on yhä, tärkeä pyhän Annan kulttikohde. Tarinan mukaan Annan ruumis tuotiin Aptin kaupunkiin roomalaisajalla ja Kaarle Suuren aikana se löydettiin uudestaan. Aptin katedraalissa on niin sanottu Annan liina, johon hänen ruumiinsa oli ollut käärittynä sitä kuljetettaessa Palestiinasta. Suositettu pyhiinvaelluksen kohde oli myös Köln, joka omisti Annan sormen. Reliikkeihin liitettiin Annan suorittamia ihmetekojä.³⁵² Annan reliikkien merkittävyyttä nosti se että ne olivat lähimpiä mahdollisia *ruumiillis*ia osia, mitä Kristuksesta välillisesti saattoi olla. Mariasta ja Jeesuksesta ei ole olemassa primäärireliikkejä eli palasia heidän ruumiistaan, sillä he olivat kokonaisina taivaassa (tosin jäljelle jäivät reliikeiksi ainakin Marian maitoa sekä hiuksia ja Jeesuksen esinahka).³⁵³

Englannissa pyhän Annan juhlapäivää vietettiin paikallisesti jo 1000-luvun lopulta lähtien.³⁵⁴ Virallisesti kultti sai vahvistuksensa Englannissa 1300-luvun lopulla paavi Urban VI:n määräyksestä,³⁵⁵ mutta jo 1300-luvun alusta tunnetaan Annan kiltä Bury Saint Edmundsissa, jossa oli vaikutusvaltainen benediktiiniläisluostari.³⁵⁶ Myöhäiskeskiaikana kultin keskusalueena oli East Anglia.³⁵⁷ Lincolnissa Annan päivää vietettiin yleisenä kirkollisen ja maallisen juhlinnan päivänä, jolloin killat järjestivät juhla-kulkueita.³⁵⁸ Annan päivää juhlistettiin lauluin ja näytelmin, jotka ammensivat apokryfisistä teksteistä kertoen yleensä Marian historiaa, mutta joissa Annalla ja Joakimilla oli oma osansa. Tunnettu käsikirjoitus on *Digby Candlemas*, joka kertoo naisten sankaruudesta Betlehemin lastenmurhassa ja Marian kirkottamisesta, mutta oli omistettu pyhälle Annalle.³⁵⁹

Reformaatio ja sen moninaiset vaikutukset muuttivat pyhän Annan kunnioitusta sekä katolisilla että protestantisilla alueilla. Vastareformaatio pyrki toisaalta vakauttamaan Annan kunnioitusta ja puolustamaan tämän "aitoutta", mutta toisaalta karsimaan kultista epäilyttävät ainekset pois. Trenton kirkolliskokous (1545–1563) kielsi muutenkin vastatuuleen joutuneen opin Annan kolmesta avioliitosta, jota oli alettu pitää mo-

raalisesti epäilyttävänä.³⁶⁰ Pyhän Annan juhlapäivä ulotettiin universaalijuhlaksi koko kirkkoon vasta vuonna 1584, vaikka sitä olikin juhlittu jo vuosisatoja.³⁶¹ Uuden ajan alussa Annan kultti oli erityisen vahva Bretagnessa, jossa pyhä Anna ilmestyi Yves Nicolazic -nimiselle talonpojalle Aurayssa vuonna 1627.³⁶² Anna onkin Bretnen suojeluspyhimys, kuten myös Quebecin, jossa häntä kunnioitetaan erityisesti Beupréssa. Niin roomalais-katolisessa kuin ortodoksisessakin kirkossa pyhä Anna on yhä yksi tärkeimmistä pyhimyksistä.

Martin Lutherin opetuksille rakentunut evankelisluterilainen kirkko jätti pyhän Annan kokonaan pois hartauselämästä, sillä tämä kuului Raamatun ulkopuoliseen traditioon. Luther lisäksi selvästi ilmaisi juuri Annan kultin olevan niitä uusia ja enemmän ja vähemmän keksittyjä pyhimyskultteja, joista tuli päästä eroon. Hänen tunnettu kertomuksensa ukkosmyrskyssä esitetystä avunhuudosta pyhälle Annalle ja lupauksesta ryhtyä munkiksi on myös nähtävä tätä asennetta heijastavana; Lutherin tarkoitus oli osoittaa pyhimyskulttien heikkoudet.³⁶³ Viime vuosina Suomen evankelisluterilainen kirkko on ottanut askeleen pyhän Annan hyväksymistä kohti, esimerkiksi Hakunilan seurakuntakirkko nimettiin vuonna 2004 Pyhän Annan lastenkirkoksi.³⁶⁴

3.3 Pyhän Annan kuvaamisen muotoutumisesta

Pyhä Anna esiintyi Marian elämää esittävissä kuvasarjoissa ensimmäisistä kristillisistä vuosisadoista lähtien.³⁶⁵ Yleisinä kuva-aiheina voi mainita seuraavat kohtaukset:

1. Pappi Ruben hylkää Joakimin uhrilahjan
2. Anna suree lapsettomuuttaan ja enkeli ilmestyy hänelle / Annan murhe
3. Joakim suree erämaassa ja enkeli ilmestyy hänelle
4. Anna ja Joakim kohtaavat Kultaisella portilla
5. Marian syntymä
6. Marian temppeliinkäynti
7. Marian kihlaus
8. Annan kuolema

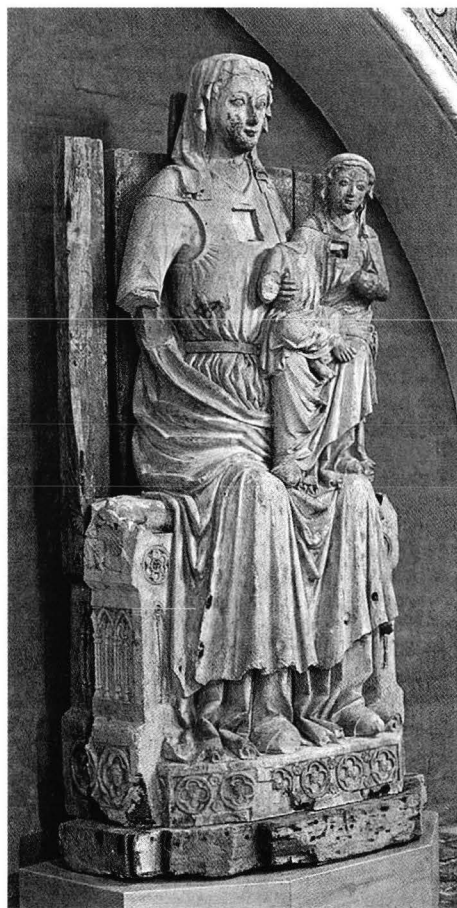
Pyhän Annan kuvallinen elämäkerta alkaa yleisimmin kohtauksesta, jossa hän ei aina ole itse läsnä. Mutta vaikka uhrin tuoja temppeliin oli kirjallisten legendojen perusteella Joakim, myös Anna sisällytettiin usein mukaan tähän kohtaukseen, ja siten toimijaksi varsin keskeisesti tarinaa eteenpäin sysänneeseen tapahtumaan. Näin on esimerkiksi Mecklenburgin Gadebuschista peräisin olevassa alttarikaapissa (noin 1490, nykyisin Schwerinin museo), jonka vasemman

puoleisen oven yläosassa on maalattuna kuinka ylipappi häättää sekä Joakimia että Annaa pois. Joakimilla on uhrikaritsa sylissään ja karitsat/lampaat seuraavat Joakimia muissakin kohtauksissa – lopussa Joakimin uhrikaritsa on kirjaimellisesti muuttunut uhrattavaksi Jumalan karitsaksi eli Kristukseksi.³⁶⁶ Annan läsnäolo temppeleistä karkotuksessa ei ollut 1400-luvun lopulla huipentuneen Annan kunnioituksen tuote, vaan se esiintyy myös usein varhaisissa kuvauksissa.³⁶⁷

Pariskunnan murehtimista ja enkeli Gabrielin ilmoitusta seuraava kohtaaminen Kultaisella portilla yhdistettiin Marian sikiämisen kuvaksi. Kirjalliset tekstit tukivat tätä ajatusta, sillä sekä Jaakobin Protoevankeliumi että Pseudo-Matteuksen evankeliumi ovat ilmaissuissaan epämääräisiä siitä, milloin Anna oikeastaan tuli raskaaksi, ja mainitsevat, että Maria syntyi yhdeksän kuukautta portilla tapahtuneen kohtaamisen jälkeen.³⁶⁸ Kuva-aihe muodostui toisinaan myös Marian perisynnittömän sikiämisen opin kuvaukseksi, mitä se ei kuitenkaan lähtökohtaisesti ollut.³⁶⁹ Jos taiteessa haluttiin puolestaan erityisesti tuoda esille immakulistien ääritulkintaa, eli Annan synnitöntä sikiämistä, suositettiin kuvaustapaa, jossa pieni Maria on asetettu Annan kohtuun loistavien säteiden ympäröimänä.³⁷⁰

Marian syntymä -aiheet ovat tavallisesti monia henkilöitä esitteleviä kohtauksia. Myös Joakim esiintyy toisinaan, tosin harvemmin, Marian syntymä -aiheessa, vaikka tämä on erikoista jo siksi, ettei miehellä todellisessa elämässä varsinaisesti ollut asiaa naisten sfääriin kuuluvaan lapsivuodetilaan.³⁷¹ Toisaalta tarkoitus ei sinänsä ollutkaan kuvata todellista synnytystilaa; esimerkiksi Uppsalan tuomiokirkossa olevan suuren Annan elämää kuvaavan alttarikaapin synnytystä kuvaavassa näkymässä on alttari, jonka päällä on pyhiä kirjoituksia (kuva 1.2). Marian vieminen temppeeliin tapahtui Protoevankeliumin mukaan hänen ollessaan kolmevuotias. Tämä tapahtuma on yksi osa Marian ja Jeesuksen elämien samastamista: Marian vieminen temppeeliin (juhlapäivä 14.11.) siis rinnastuu Jeesuksen esittelemiseen temppeleissä, jolloin myös Marian kirkottaminen, *purificatio Marie*, tapahtui (Kynttilänpäivä 2.2.).

Näiden sekä muiden narratiiviin kuuluvien kuva-aiheiden ohella pyhä Anna esiintyi myös yksittäisenä kuvana. Varhaisimpiin Annaa esittäviin, suoranaisesta elämäkerrasta irrallisiin kuviin on katsottu kuuluvan Santa Maria Antiquan kirkossa Roomassa oleva, 700-luvulle ajoitettu kolmen äidin yhteiskuva. Siinä Mariaa pitelevä Anna esiintyy Johannes Kastajaa kantavan Elisabetin ja Jeesusta ruumiinsa sisällä esittelevän Neitsyt Marian kanssa.³⁷² Pyhää Annaa ja Mariaa esittävät kuvat alkavat läntisessä Euroopassa yleistyä kuitenkin vasta 1200-luvulla. Chartres'n katedraalin vuoden 1230 tienoilla rakennetussa pohjoissiiven keskiportaalissa Anna on keskeisellä paikalla: kalkkikivistä veistetty Anna kantaa pientä tytärtään, ja Joakim (myöhemmin vaurioitunut) on kuvattuna heidän ala-

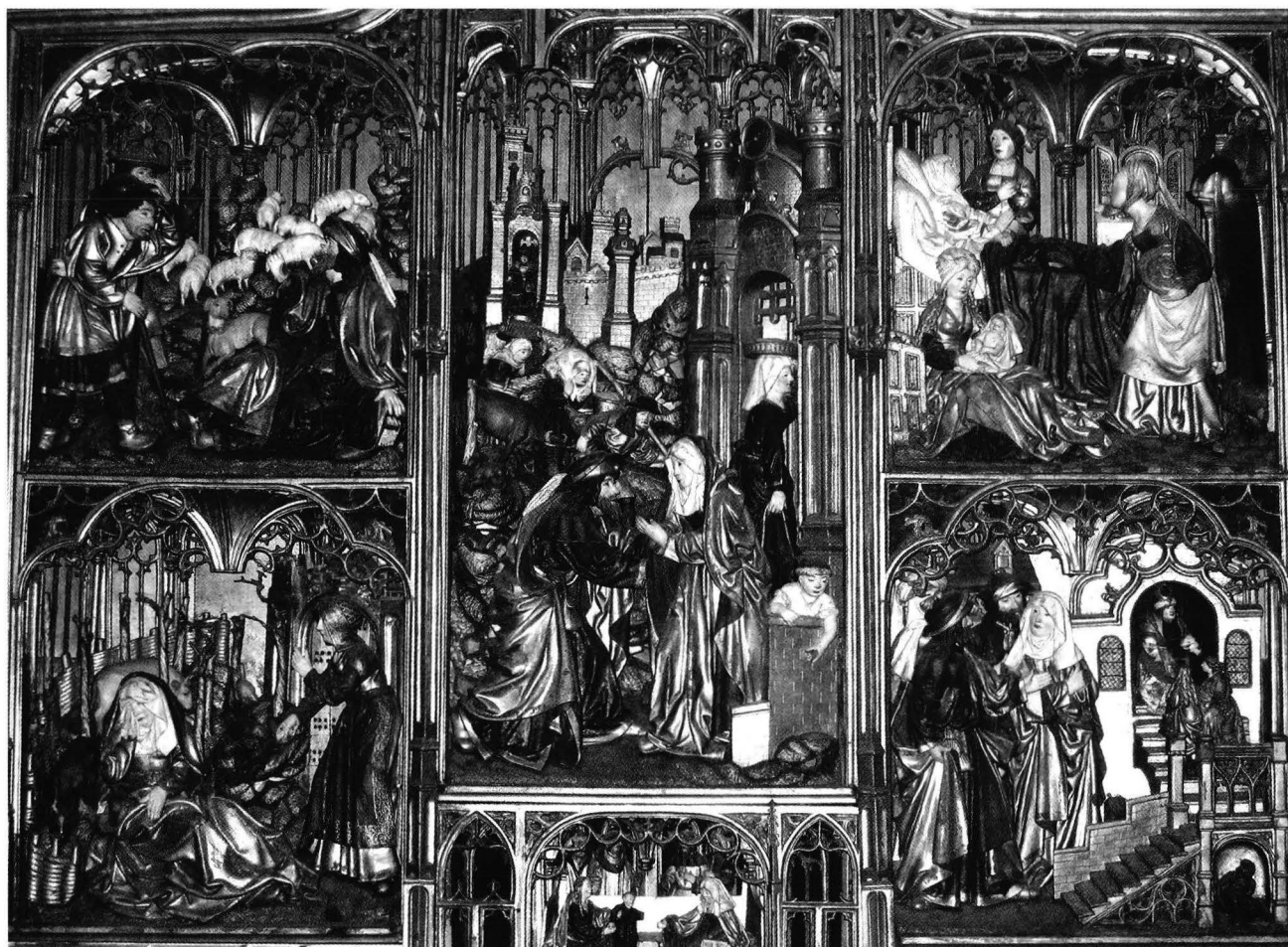


1.1 Kipsistä valmistettu varhainen Pyhä Anna itse kolmantena -veistos Stralsundin kirkosta (n. 1300). Pyhä Anna pitelee Neitsyt Mariaa korkealla sylissään siten, että tämän jalat ottavat tukea Annan polvista. Figuurien rinnassa näkyy kolot reliikkejä varten.

puolelleen. Myös Chartres'n pohjoisen ruusuikkunan alla olevien lansetti-ikkunoiden lasimaalausten keskeisin aihe on pyhä Anna Maria sylissään.³⁷³ Eri-tyisesti suosiossa 1300-luvun Englannissa oli Neitsyen opetus -aihe, jossa Anna opettaa tytärtään lukemaan/rukoilemaan.³⁷⁴

Varsinainen Pyhä Anna itse kolmantena -aihe yleistyi vasta 1400-luvun aikana saksankielisellä alueella keskeisessä Euroopassa. Se oli kahden varhaisemman aiheen yhdistelmä: tytärtään sylissään pitelevän Annan sekä Mariaa ja lasta esittävän kuva-aiheen. Varhaisia tunnettuja Pyhä Anna itse kolmantena -veistosesimerkkejä ovat noin vuonna 1300 valmistettu Stralsundin Nikolauksen kirkon kipsiveistos (kuva 1.1) ja nykyään Münchenissä (Bayerisches Nationalmuseum) oleva veistos, joka on ajoitettu 1300-luvun lopulle.³⁷⁵

Pyhä Anna esiintyy osana kuva-aihetta, jota on kutsuttu muun muassa nimillä Jeesuksen / Marian sukupuu tai *Arbor Annae*.³⁷⁶ Näissä kuvissa sukupuu lähtee Annan ja Joakimin rintamuksista, tai vain Annasta.



1.2 Annan ja Joakimin elämää sekä pyhän suvun jäseniä kuvaava brysseliläinen alttarikaappi 1500-luvun alusta, keskusosa, Uppsalan tuomiokirkko. Alttarikaapin korpuksen keskellä esitetään Annan ja Joakimin kohtaaminen Jerusalemin Kultaisella portilla.

Puu voidaan esittää puhkeamassa myös Pyhä Anna itse kolmantena -aiheen yläpuolelta.³⁷⁷ Marian sukupuu -aihe saatettiin myös nivoa Jeesuksen agnaattista perimää korostavaan Iisain juuri -aiheeseen, joka kuvaa profeetta Jesajan ennustusta (Jes. 11:1), jossa ”Iisain kannosta puhkeaa virpi, ja vesa versoo hänen juuristaan”. *Arbor Annae* olikin Iisain juuri -aiheen feminiininen tai ainakin bilateraalisuutta painottava versio.³⁷⁸ Myös harvinaisempi aihe, jossa Annan äiti Emerentia makailee Iisain asentoa muistuttavalla tavalla, ja muodostaa siten sukunsa ”kannon” on erityisesti Iisain juuren matrilineaarinen vastike.³⁷⁹

Maalauksissa ja alttarikaapeissa alettiin 1400-luvun lopulla kehittää myös harvinaisempia kohtauksia Annan ja Joakimin elämästä. Tunnettu on Frankfurtin karmeliittaveljeskunnan Brysselistä aivan 1400-luvun lopulla tilaama suuri, Annan elämänvaiheista kertova alttarikaappi (nyk. Historisches Museum, Frankfurt).³⁸⁰ Kaapin maalauksissa on kuvattu Annan myöhemmin tekemiä ihmetekojä, mikä on hyvin harvinaista – yleisestihän teosten aiheet keskittyivät Annaan toimintaan

tai tämän sukuun.³⁸¹ Frankfurtin alttarikaappia tunte mattomampi on jo edellä mainittu Uppsalan tuomio kirkossa oleva Annan ja Joakimin elämää kuvaava niin ikään brysseliläinen alttarikaappi (kuva 1.2).³⁸² Tavalli sempien aiheiden lisäksi sen ovimaalauksissa on eri koisempia aiheita, kuten Joakimin kuolema.³⁸³ Myös Annan kuolemaa kuvattiin; esimerkiksi alankomaalai nen taiteilija Quentin Massys on esittänyt Annan kuo linvuoteellaan, tyttärensä keskellä (1507–1508, Musées Royaux des Beaux-Arts, Bryssel). Annan koko laajaa perhettä esittelevä Pyhä suku -aihe yleistyi 1400-luvun lopulla, mutta alkoi jo vuoteen 1530 mennessä väis tyä.³⁸⁴ Se tarjosi edellä mainittujen aiheiden ohella Ii sain juuri -aiheelle täydentävän muodon, jossa Anna, hänen miehensä ja tyttärensä jälkeläisineen saavat pääosan. Pyhän suvun kuvaus tulee siis erottaa Ma riasta, Joosefista ja lapsesta koostuvasta Pyhä perhe -aiheesta. Pyhän Annan kuvauksen eri vaiheita ja ku vaustapoja tarkastellaan jatkossa tämän tutkimuksen eri luvuissa yhdistettynä tutkittujen puuveistosten ana lyysieihin.

II TEHTY ESINE

4. PYHÄ ANNA ITSE KOLMANTENA -VEISTOSTEN MATERIAALINEN OLEMINEN

Tutkimukseni toinen osa kietoutuu Pyhä Anna itse kolmantena -veistosten materiaalisuuden ja fakturaalisuuden ympärille. Analysoin havaintojani eli sitä tietoa, mitä veistokset itse kantavat muassaan. Olen lähestynyt ja käsitellyt veistoksia siitä lähtökohdasta, että oman historiansa, valmistuksensa ja valmistuksen syiden materiaalisina jälkinä ne ovat myös lähteitä niiden tulkitsemiseen. Vedän yhteen Anna-ryhmien sijoitukseen, ajoitukseen, tekotapoihin ja mahdolliseen alkuperäiseen esillepanoon kytkeytyviä tutkimustuloksia sekä kerron kuvattujen hahmojen vaatetuksesta, värityksestä ja eleistä. Esitän päätelmiäni veistosten tekijöistä ja niiden suhteista toisiinsa. Lopuksi puran niiden veistosten problematiikkaa, jotka on muutettu Maria ja lapsi -aihetta esittävistä teoksista Anna-ryhmiksi.

4.1 Veistosten paikannus

Suurin osa Suomessa säilyneistä keskiajan veistoksista on todennäköisesti ollut siinä kirkossa (joko nykyisessä kirkkorakennuksessa tai sitä edeltäneissä), jossa ne yhä ovat tai josta ne on siirretty eteenpäin museoihin. Tämä on oletus jota ei voi todentaa, sillä kirkkojen kalusteluettelot otettiin käyttöön vasta uudella ajalla ja niissäkin merkinnät veistoksista ovat hyvin ylimalkaisia.¹ Veistokset ovat tietenkin voineet myös vaihtaa olinpaikkaa, jolloin niiden sijainti keskiajalla on voinut olla jossain toisessa kirkossa. Tämän osoittaa esimerkiksi se, että Vesilahden kirkosta oleva pyhä Erik ja Akaalta oleva pyhä Henrik ovat eittämättä samasta alttarikaapista peräisin.² Anna-ryhmistä 15 on peräisin Varsinais-Suomen, seitsemän Satakunnan ja 11 Hämeen alueella olevista kirkkoista. Ahvenanmaalta ja Pohjanmaalta tunnetaan neljä veistosta, mutta Uudeltamaalta on säilynyt vain yksi. Kolmen Anna-veistoksen sijaintia ennen niiden museaalista elämää ei tunneta.

Paikallisesti pyhimyskultit levisivät seurakuntapiston, kiertelevien kerjäläisveljien, pyhiinvaeltajien, kauppiaiden ja muiden matkustavaisten välityksellä, eikä Annan kultti varmaankaan poikennut tästä. Seurakunnan pappi saattoi hyvinkin vaikuttaa seurakuntansa

hartaustoiveisiin ja -tapoihin esimerkiksi rohkaisemalla kohdentamaan testamenttilahjoituksia tietylle pyhimykselle.³ Alueellisesti pyhän Annan kultti ei tunnu poikkeavan yleisistä suuntaviivoista, sillä eniten veistoksia, muuta kuvallista materiaalia ja kirjallisia mainintoja on Turun seudulta. Annaa kuvaavien veistosten hajonta ulottuu Ahvenanmaan Hammarlandista Pyhtäälle ja Jurmosta Keminmaalle. Veistosten perusteella voi todeta kultin olleen yleinen, eikä tietylle paikkakunnalle voimakkaasti keskittyvä, ja paikkakuntakohtainen jäsentely onkin tässä tutkimuksessa muun analysoinnin tekninen apuväline.

Anna-ryhmistä 26 on seurakuntien tiloissa, joko kirkkoissa, erilaisissa näyttelytiloissa tai kirkon varastotiloissa. Kirkkotilassa esillä olevat veistokset muodostavat kiintoisan ristiriidan näkyvän ja näkymättömän uskonnon välillä, sillä ne eivät ole osa niiden ympärillä tapahtuvaa evankelis-luterilaista jumalanpalvelusta, vaan ne kuuluvat kirkkojen museaaliseen ulottuvuuteen. Keskiaikaisia veistoksia on paljon myös vasta uudella ajalla rakennetuissa kirkkoissa. Anna-ryhmät eivät ”uudesta kodistaan” huolimatta aina vaikuta asiaankuulumattomilta; esimerkiksi valoisissa ja väreiltään vaaleissa Lokalahden ja Kiskon kirkkoissa on muitakin säilyneitä keskiaikaisia puuveistoksia, ja alttarin läheisyys korostaa Anna-ryhmien arvokkuutta. Monien puuveistosten lailla näidenkin kirkkojen veistokset ovat kulkeneet kirkosta varastoon ja jälleen takaisin kirkkoon. Lokalahden kirkon inventaarikirjassa on 1860-luvulta maininta muutamista ikivanhoista pyhäinkuvista länsilehterin alla.⁴ Jossain vaiheessa veistokset kuitenkin siirrettiin pois kirkosta, sillä vuodelta 1932 on tieto, että ”pyhimyskuvia, vanhoja, rikkinäisiä, säilytetään kirkon puuvajan ullakolla.”⁵ Veistokset olivat varmaankin puuvajassa jo vuonna 1906, sillä käydessään tuolloin Lokalahden kirkossa Meinander ei ollut löytänyt veistoksia.⁶ Kiskon kirkon veistokset puolestaan olivat 1800-luvun alussa siirrettyinä kello-tapuliin, ja siten ne säilyivätkin nykyistä edeltävän kirkon tulipalolta vuonna 1807.⁷ Hauhon Anna-ryhmä on kiertänyt kirkkomuseon kautta sakaristoon: 1800-luvun lopulla veistos oli kirkon ullakolla, mutta Eliel Aspelinin vierailtua siellä vuonna 1882, perustettiin Hauholle kirkon tapuliin pieni kirkkomuseo. Sinne Anna-ryhmäkin laitettiin kunnes se palautui jälleen

kirkkoon.⁸ Oripään kirkon Anna-ryhmä on jäänyt varasto-olosuhteisiin: 1700-luvun puolivälissä se oli nykyistä kirkkoa edeltävän, vuonna 1668 rakennetun puukirkon pohjoisella kuoriseinällä, mutta 1920-luvulla se oli siirrettyä nykyisen kirkon kellotapuliin.⁹

Jurmon Anna-ryhmän on epäilty olevan peräisin Korppoon emäkirkosta.¹⁰ Ajatukseen on syynä vermlantilaisen ylioppilaan Petrus Gylleniuksen päiväkirjassaan vuonna 1651 esittämä kuvaus Korppoon kirkosta. Mainittuaan ensin kirkon olevan pyhälle Mikaelille omistettu hän siirtyi kuvailemaan sisätilaa. Kirkko oli hienosti koristettu kuvilla ja muilla vanhoilla muistomerkeillä ja heti seinän vieressä olevalta alttarilta pohjoiseen ensimmäisenä oli pyhä Anna kaksi lasta sylissään.¹¹ Korppoossa tällaista veistosta ei kuitenkaan enää ole. Tietävästi Korppoosta siirrettiin vuonna 1758 Jurmoon messukasukka ja onkin ajateltu Anna-veistoksen kulkeutuneen uuteen paikkaan samassa yhteydessä.¹² On siis varsin todennäköistä, että Jurmon Anna-ryhmä on tullut Korppoosta. Rauman Anna-ryhmä on teoriassa voinut olla peräisin vuonna 1640 palaneesta Rauman keskiaikaisesta kaupunginkirkosta,¹³ mutta todennäköisempää kuitenkin lienee, että Anna-ryhmällä on ollut sija fransiskaanikonventin Maria-keskeisessä hartaudessa.

Vöyrin alttarikaapista on kulkenut perimätieto, jonka mukaan se olisi tuotu sotasaaliina Pommerin sodasta, mutta jo Meinander esitti epäilynsä ylipäänsä sotasaalearinoiden todenperäisyydestä.¹⁴ Pyhää sukua esittävän alttarikaapin tuominen tuliaisina olisi ollut hieman erikoista aiheen epäluterilaisuuden vuoksi, mutta vaikka näin olisikin voinut käydä, yhtä hyvin voi olettaa alttarikaapin sijainneen Pohjanmaalla jo keskiajalla. Nähdäkseni sotasaalearinat pohjaavat usein tarpeeseen selittää jotain, joka koetaan vieraaksi ja jonka merkitykset ovat unohtuneet.

Suomen kansallismuseon kokoelmiin kuuluu 15 Anna-ryhmää, joista kolme on tätä kirjoitettaessa esillä. Taivassalon ja Urjalan veistokset ovat muiden keskiajan veistosten joukossa Kansallismuseon niin sanotussa kirkkosalissa. Sääksmäen kirkosta museoon lahjoitettu Anna-ryhmä on ollut jo ainakin 1970-luvun lopusta lähtien sijoitettuna Hämeen linnaan,¹⁵ mutta muut ovat varastoituina.

Kansallismuseon kokoelmissa olevat veistokset ovat osittain kuuluneet nykyistä museota edeltävän Valtion historiallisen museon kokoelmiin, jotka perustettiin vuonna 1893. Tällöin eri kokoelmia yhdistettiin, ja museon hallintaan tuli aiemmin yliopiston historialliskansatieteellisen museon kokoelmiin kuuluneita tai Suomen Muinaismuistoyhdistykselle lahjoitettuja veistoksia.¹⁶ Yhdistyksen aktiivijäsenet toimittivat veistoksia kirkoista, ja esimerkiksi Perniön seurakunnan luovuttaman Anna-ryhmän toi maisteri F. I. Färling historiallisen museon kokoelmiin vuonna 1872.¹⁷ Färling hoiti myös Vanajan ja Someron Anna-ryhmät museon kokoelmiin vuonna 1872 seurakuntien lahjoituksena.¹⁸

Joskus toimitukset viivästyivät, ja esimerkiksi Sääksmäen keskiaikaiset veistokset lahjoitettiin museoon vuonna 1871, mutta ne toimitettiin vasta vuonna 1898 Helsinkiin.¹⁹

Turun maakuntamuseon kokoelmiin kuuluu kaksi Anna-ryhmää, jotka molemmat ovat esillä.²⁰ Turun linnassa oleva Liedon Anna-ryhmä on museaalisesti esillä ja katsojan lähelle tulemista estävän köyden takana, mutta tästä huolimatta on sen ympäristö sakraalinomainen (tila on entinen kappeli) ja kantaa muistumia veistoksen omasta maailmasta, 1400-luvulta. Anna-ryhmästä ylävasemmalla riippuu Vampulan kirkosta tuotu ristiinnaulittu Jeesus, minkä alla on vihkiristi (kuva 2.18).²¹ Viereisen seinän ikkunasta tuleva valo tuo Anna-figuurin hienopiirteisyyden selvästi esillä (kuva 2.17).

Museot ostivat veistoksia tai saivat niitä lahjoituksena. Liedon Anna-ryhmä ostettiin Liedon seurakunnalta neljäntoista muun veistoksen kanssa Turun kaupungin historialliseen museoon vuonna 1897 yhteensä 200 markan hinnasta.²² Museon samana vuonna ostamista Ruskon kirkon veistoksista, Anna-ryhmä mukaan luetuna, maksettiin yhteensä vain 30 markkaa.²³ Vehmaan ja Taivassalon kirkkojen Anna-ryhmät puolestaan lahjoitettiin tulevaan Kansallismuseoon, edellinen vuonna 1903, jälkimmäinen jo vuonna 1890.²⁴ Joskus seurakunta halusi säilyttää opillisesti sopivat kuvat, esimerkiksi Paraisilta lahjoitettiin vuonna 1878 kaikki veistokset yliopiston historialliseen museoon krusifiksia ja Armonistuin-aiheeseen kuulunutta Jumalaa lukuun ottamatta.²⁵ Opilliset syyt vaikuttivat myös siihen, miten veistoksia kirkoissa säilytettiin: Anna-ryhmä oli muiden veistosten lailla tapulissa J. R. Aspelinin käydessä Hollolan kirkossa vuonna 1890, mutta kirkkoherra vastusti teologisista syistä veistosten palauttamista kirkkoon.²⁶ Veistoksia talletettiin vielä kauan aktiivisen keruuaajan jälkeenkin. Esimerkiksi Raision Anna-ryhmä ja muut kirkon keskiaikaiset veistokset (krusifiksia lukuun ottamatta) päätyvät kirkon ullakolta Kansallismuseoon vasta 1950-luvun lopulla.²⁷

4.2 Ajoituksen hauras tietäminen

Veistosten tyylilliset ja muodolliset erot eivät ole helposti palautettavissa eri vuosikymmeniin. Dokumentaarista tietoa vailla olevien keskiaikaisten veistosten ajoittaminen on monimutkainen prosessi, onpa se nimetty jopa yhdeksi taidehistoriallisen praksiksen vaikeimmaksi tehtäväksi.²⁸ Ajoitus tai arvio siitä on kuitenkin välttämätön, jotta teoksen aikalaismerkitystä tai vastaanottoa voi millään lailla ryhtyä rekonstruoimaan ja analysoimaan. Oman materiaalin kaltaisen kirjallisia lähteitä vailla oleva fragmentaarinen aineisto jättää melko vähän vaihtoehtoja ajoittamismenetelmien suh-

teen. Teoksen tyyliä, käsialaa tai tekniikkaa pohtivien tai muiden havainnointiin perustuvien ajoitustapojen ohella on puulustoajoitus hyödyllinen menetelmä veistosten ajoittamisessa, mutta monimutkainen ja kallis.²⁹ Tästä huolimatta se tulisi ulottaa tulevaisuudessa mahdollisimman moneen veistokseen ja siten saada tutkittulle veistokselle *terminus post quem*, jonka tieto puun kaatamisen ajankohdasta antaisi.

Veistosten sijaintikirkkojen iällä ei ole niiden ajoitukseen ehkä muutamia poikkeuksia lukuun ottamatta juurikaan merkitystä. Veistoksia ei voi mitenkään ajoittaa kirkkorakennusten tai seurakuntahallinnollisten kehitysten mukaan, sillä niitä on melko vaivattomasti voitu siirtää vanhasta kirkosta uuteen, ja lisäksi on aina mahdollista, että veistos on ollut aiemmin käytössä aivan muualla. Jos veistos ja kirkkorakennus kuitenkin voidaan arvioida samanaikaisiksi, saattaa tämä huomio tuoda jotain lisävalaistusta veistoksen hankintaan liittyviin olosuhteisiin. Läheisen ajoituksen perusteella on Anna-ryhmistä uusiin kivikirkkoihin saatettu ehkä hankkia Taivassalon, Raision, Vanajan ja Ruskon Anna-ryhmät sekä Maskun alttarikaappi. Vanajan kirkon suhteet Hämeen linnaan olivat kiinteät,³⁰ mutta Anna-ryhmän lahjoittaja ei silti välttämättä ole siihen sidoksissa, sillä veistoksen saaminen Vanajalle ei ole vaatinut ylenmääräisiä rahoja eikä suhteita.

Ajoitus on yleensä usean eri näkökulman yhteenkietoutumisen tulos: Anna-ryhmissä, kuten veistoksissa ylipäänsäkin, ikää voi määritellä muun muassa yleisilmeen, asennon, vaatteiden, ikonografian, veistojäljen ja materiaalin avulla.³¹ Toisaalta lähes aina sääntöön löytyy poikkeuksia, ja lisäksi on muistettava, että monet Suomessa säilyneet veistokset eivät edusta aikakauden uutuuksia. Asentoon liittyvä ajoituskeino Anna-ryhmien kohdalla on esimerkiksi se, että varhaisissa veistoksissa Anna istuu usein pitäen Mariaa ylempänä käsivarrellaan, ei niinkään polvellaan, ja Jeesus-lapsi puolestaan istuu Marian sylissä – tämä näkyy erityisen hyvin Stralsundin Pyhä Anna itse kolmantena -veistoksessa (kuva 1.1). Tällainen on esimerkiksi Hattulan Anna-ryhmä. Myös Ulvilan veistoksessa lapset istuvat korkealla Annan käsivarsilla, ja tämä seikka vaikeuttaaakin muutoin myöhäisempiä piirteitä ilmentävän veistoksen ajoittamista. Ajan myötä lapset ikään kuin laskeutuvat alaspäin ja Jeesus-lapsi päättyy usein Annan toiselle polvelle.

Anna-ryhmistä selvästi suurin osa sijoittuu 1400-luvun puolivälin jälkeiselle ajalle – näitä on yli kolmekymmentä, joista niistäkin melkein puolet ajoittuu aivan 1400- ja 1500-lukujen vaihteeseen tai 1500-luvun ensi vuosikymmenille. Vuosisadan puoliväliin tai sitä varhaisempaan aikaan sijoittuu kymmenisen veistosta. Tässä laskelmassa on Maria ja lapsi -veistoksesta Annaksi muutetut ajoitettuihin niiden muuttamisajankohdan mukaan. Vanhinta Anna-ryhmää en kuitenkaan halua nimetä; tämän hetkisen käsityksen mukaan vanhim-

pien joukkoon kuuluvat Hattulan, Jurmon, Someron ja Taivassalon Anna-ryhmät sekä ”huivinpitäjä”. Nordmanin esittämästä käsityksestä Jomalan kirkon Annasta vanhimpana on kuitenkin luovuttava,³² sillä, kuten myöhemmin tarkemmin selostetaan, on se 1200-luvun Maria ja lapsi -aiheesta Anna-ryhmäksi muutettu veistos. Anna-ryhmät edustavat joka tapauksessa myöhäisintä vaihetta Suomen keskiajan taiteessa, jota ei ole pidetty yhtä kiinnostavana kuin varhaisimpia teoksia.³³

4.3 Kadotettu esillepano

Keskiaikaisten veistosten fragmentaarisuus vaikeuttaa niiden alkuperäisen olemuksen todentamista, ja niiden esillepanoa on usein käytännössä mahdotonta rekonstruoida. Tämä koskee myös lähes kaikkia Pyhä Anna itse kolmantena -veistoksia. Niitä tutkittaessa voi kysyä, onko veistos ollut pyhimyskaapissa, jalustalla vai sellaisen jalustan tai katoksellisen valtaistuimen päällä, johon on myös kuulunut veistoksen peittävät verhot? Vai onko se sittenkin osa alttarikaapista, johon on kuulunut useita, erikokoisiakin veistoksia? Pyhä Anna itse kolmantena -aihe sinänsä esiintyi sekä pyhimyskaapin veistoksena että osana suurempia alttarikaappeja joko niiden keskusfiguurina tai sivufiguurina, jälkimmäisenä luonnollisesti useammin.³⁴ Tässä luvussa pohditaan näitä mahdollisuuksia sekä veistosten sijoittumista alttarille.

Kaappinsa suojissa

Ovien takana ollut veistos kantoi muassaan kätkeyn estetiikkaa ja sen vastaanottamiseen kuului suljetun ja avoimen tilan välisen vaihtelun aiheuttama jännitteisyys.³⁵ Erityisesti paaston aikana veistokset verhottiin tai muuten peitettiin.³⁶ Reformaation myötä kätkeyn korostamaa kuvien mahtia haluttiin torjua, ja niitä suojaavien rakenteiden ja kaappien poistaminen oli tässä yksi keino. Kaappi tai taustarakennelma vastasi myös valtaistuinta ja ilman sitä pyhimys muuttui vain penkillä istuvaksi henkilöksi, joka oli aina esillä – toisin kuin katolisena aikana. Kuten Markus Hiekkänen on huomauttanut, näin kaapeista poistettujen veistosten identiteetti muuttui luterilaisemmaksi.³⁷ Huolimatta muutoksista veistosten maagiset ominaisuudet eivät aina poistuneet seurakuntalaisten mielistä, vaan jossain tapauksissa niiden uskonnollinen käyttö jatkui kirkkoinstituution ulkopuolisessa kansanhurskaudessa.³⁸

Veistoksen ympärillä oleva kaappi tai sen jäänteitä on jäljellä kymmenessä Anna-ryhmässä. Näistä kaksi, Masku ja Vöyri ovat ainoita säilyneitä kokonaisia py-

hän Annan kuvauksen sisältäviä alttarikaappeja, sillä kaikki muut veistokset ovat olleet joko pyhimyskaapin yksittäisiä veistoksia tai alttarikaappiin kuuluneita figuureja. Maskun kaapin ovet on uudelleenmaalattu, joten ainoastaan Vöyrin alttarikaappi on säilynyt alkuperäisessä ”asussaan”, toki kuluneena sekin. Urjalan Mariasta Annaksi muutetun veistoksen ympärillä olevassa kaapissa ovat säilyneet 1200-luvulta olevat ovet, ja Pyhtään uudistetun veistoksen pyhimyskaapin ovet on joko kokonaan vaihdettu tai ainakin maalattu myöhemmin. Tällöin veistosta on myös siirretty ylöspäin kaapissaan. Taivassalon ja Liedon Anna-ryhmät ovat taidokkaissa kaapeissa, mutta jälkimmäisessä se ei ole alun perin kuulunut tälle veistokselle.³⁹ Tämän voi huomata muiden asioiden ohella siitä, että figuuri ulottuu kaapissa kovin korkealle.⁴⁰ Yleensä figuuri asetui siten, että taustassa oleva sädekehä oli selvästi korkeammalla kuin itse pää – tämä voi kertoa siitä, että veistoksia on katsottu hieman alemmalla kuin nyt teemme, tai että kaappi on valmistettu tavallaan ”sarjatuotantona” eikä alusta saakka ole ollut selvää, minkä kokoinen pyhimys siihen asetetaan. Lisäksi sädekehän suuruutta on arvatenkin haluttu korostaa.

Oripään Anna-ryhmä on yksinkertaisessa kaapissa, jossa on viisteiset sivut. Samankaltainen on Raision veistoksen kaappi, mutta siinä ovat säilyneet myös yläosan koristeleikkaukset (kuva 1.3). Liedon, Taivassalon ja Sääksmäen veistoksen kaapit sitä vastoin ovat tyyppiä, jonka ovet alkavat suorasta takalaudasta jolloin kaapin ollessa auki veistos on kolmelta suunnalta näkyvissä. Rymättylässä on jäljellä vain vaurioitunut takalauta, koristelematon katos ja predella.

Mielestäni suurin osa tutkimastani materiaalista on muodostanut kokonaisuutensa pääaiheen, eli ollut joko pyhimyskaapin veistos tai usean pyhimyksen sisältävän alttarikaapin pääaihe. On kuitenkin hyvin vaikea määritellä kumpaan kategoriaan tietty veistos on voinut kuulua, vaikkakin suurempi määrä on oletettavasti kuulunut pyhimyskaappiin. Yksi indikaattori sijoituksen pohtimisessa voisi olla veistosten matala profiili. Tämä on estänyt niiden kuulumisen sellaiseen kaappiin, joka olisi auennut hyvin laajalle paljastaen veistosta eri puolilta ja toisaalta matala veistos on soveltunut alttarikaapin keskusaikheeksi. Esimerkiksi Lapin kirkon Anna-ryhmä on profiililtaan tavattoman matala (vain noin 20 cm) ja sommittelultaan silmiinpistävän horisontaalinen Annan olkapäillä seisovine lapsineen. Se voisi olla peräisin alttarikaapin korpuksesta, jossa olisi ollut kolme samankokoista veistosta.

Toinen määräävä seikka on veistosten viimeistelemättömyys. Esimerkiksi Vanajan Anna-ryhmää on joskus ympäröinyt kaappi, jonka viisteiset reunat ovat tulleet melko lähelle veistosta, sillä muutoin Maria-figuurin viimeistelemättömät osat hiusten ja kruunun takaosassa olisivat olleet selvästi näkyvissä (kuva 1.4). Tätä tukee myös veistoksen samankaltaisuus Raision Anna-ryhmän kanssa, jonka ympärillä on tällainen



1.3 Raision Anna-ryhmää (n. 1500, KM) suojaavan mäntypuisen kaapin reunat ovat viisteiset. Puna-musta-keltainen maalauskoristelu on hyvin säilynyt. Figuurin kohtaan taustassa ei tuhlattu värejä.

viisteinen kaappi. On joka tapauksessa selvä, ettei Vanajan veistos ole voinut olla esimerkiksi suuren alttarikaapin keskushahmo, sillä silloin työstämättömät alueet olisivat näkyneet selvästi.

Alttarikaappien riviveistoksena – jolloin keskusaikheena on jokin muu aihe – pyhä Anna esitettiin tavallisesti seisovana. Tämä oli käytännön toteutuksen kannalta järkevää, sillä pystysuora veistosryhmä sopi paremmin samaan tila-alaan muiden seisovien yksittäisten pyhimysten kanssa. Seisova Anna lapset sylissään esiintyi yksinkin (tai kaappinsa pääaiheena), mistä suurikokoinen Vittskövlen Anna-ryhmä 1400-luvun alkuvuosikymmeniltä on taidokas esimerkki (kuva 1.5).⁴¹ Suuremman kokonaisuuden sivuhenkilöitä ovat ainakin Finströmin, Ilmajoen ja Hammarlandin Anna-ryhmät, joista viimeksi mainitun olinpaikka on nykyään tuntematon. Hammarlandin kirkon alttarikaappia tutkinut Åsa Ringbom on rekonstruoinut eri puolille hajote-



1.4 Vanajan kirkon Anna-ryhmässä (n. 1500, KM) näkyy veistoksen tarkoituksellinen viimeistelemättömyys, jonka veistoksen sivuistaan viisteinen kaappi (nyt hävinnyt) on peittänyt. Annan käsivarsi on lyhennetty ja käsi alkaa tyypillisesti lähes suoraan kyynärpäältä.



1.5 Vittskövlén kirkon Anna-ryhmä 1400-luvun alusta, Lunds Universitets Historiska Museum.

tun, 11 veistosta sisältäneen kokonaisuuden, ja paikantanut Anna-ryhmän sijainneeksi kaapin korpuksessa, heti keskusaiheena olevan Armonistuin-aiheen oikealla puolella.⁴²

Finströmin Anna-ryhmä on nyt osa kolmen veistoksen muodostamaa kokonaisuutta, sillä se on sijoitettu myöhemmin koottuun ”kastekaappiin” (kuva 2.5). Tämä mäntylaudoista valmistettu kaappi ei vastaa keskiaikaista alttarikaappia, eikä mikään siinä nyt oleva veistos ole kuulunut siihen. Kokonaisuudessa on lisäksi kaksi muuta pyhimysveistosta, pietä ja rakennusta kantava naispyhimys, joka on nimetty pyhäksi Gertrudiksi.⁴³ Mikä sitten on näiden veistosten keskinäinen suhde? Anna-ryhmä ja pietä ovat samantyyllisiä ja -aikaisia, mutta naispyhimys on toystin toisenlainen ja muodoltaan epäsuhtainen.⁴⁴ Tämän veistoksen ilmiasu selittyy sillä aiemman tutkimuksen huomiotta jättämällä tosiasialla, että se on koottu kahdesta eri veistoksesta. Toinen pala koostuu päästä ja rinnasta, toinen muusta vartalosta, johon kuuluu myös pyhimyksen at-

tribuuttina toimiva rakennus. Veistoksen vartalo-osa, jota ei ole takaa koverrettu, on kuulunut selvästi suuremmalle pyhimykselle kuin minkä kokoinen nykyinen veistos on. Yläosa (joka on kiinnitetty vartaloon rautanaulalla suoraan edestä) on puolestaan kuulunut kelle tahansa huivipäiselle naispyhimykselle, kuten esimerkiksi pyhälle Birgitalle. Konservaattori Liisa Helle-Wlodarczyk on todennut, että veistoksen molemmissa osissa on palamisjälkiä, joten uusi veistos on koottu kahden palaneen veistoksen ehjistä osista.⁴⁵ Mielestäni tämän kootun veistoksen kumpikaan osa ei ole tyyliltään yhteneväinen Anna-ryhmän ja pietän kanssa, jotka puolestaan ovat samasta alttarikaapista.

Ilmajoen Anna-ryhmä on arvatenkin alttarikaapin osa, mutta muut Ilmajoen veistokset eivät asetu Anna-ryhmän kanssa samaan kokonaisuuteen. Aiempi tutkimus on koettanut sovittaa erityisesti pyhää Barbaraa samaan alttarikaappiin.⁴⁶ Nämä veistokset eivät kuitenkaan ole lainkaan samaa käsialaa, ja ne ovat voineet kuulua samaan kaappiin vain jos siinä on ollut eri tekijöiden veistoksia. Lisäksi Barbara-figuurin tausta on täysin tasainen eikä Anna-figuurin takana olevia kirveen jälkiä näy ja, toisin kuin Annalla, Barbaran pää on kokonainen ja hieman eteenpäin taipunut (kuva 1.6). Veistosten yhteneväisestä koosta huolimatta ne ovat siis yksityiskohdissaan erilaisia.



1.6 Pyhä Anna itse kolmantena ja pyhä Barbara -veistosten taustapuolelta paljastavat niiden erilaisen toteutuksen pään kohdalta. Kumpaakaan veistosta ei ole koverrettu takaa. Ilmajoen kirkkomuseo.



1.7 Hattulan kirkon Johannes Evankelistaa esittävässä puuveistoksessa (n. 1440) on samankaltaisuutta Hattulan kirkon Anna-ryhmän kanssa.

Ainakin Ulvilassa, Hattulassa, Lokalahdella ja Lemlandissa on samasta kirkosta löydettävissä veistos, joka on tavalla tai toisella kuulunut yhteen kirkon Anna-ryhmän kanssa: Ulvilassa pyhä Olavi, Hattulassa Johannes evankelista, Lokalahdella Laurentius ja Lemlandissa piispa. Niistä mitään ei samasta tekijästä huolimatta voi kuitenkaan varmuudella asettaa kuuluneiksi samaan kaappiin kuin Anna-ryhmä, ja Ulvilan veistokset ovat varmuudella olleet omissa kaapeissaan.⁴⁷

Ulvilan Annan ja Olavin samankaltaisuuden lisäksi veistosten ajoitus, molemmilla noin 1400-luvun puoliväli, tukee ajatusta niiden samasta alkuperästä.⁴⁸ Nordman piti Olavia ja saman kirkon krusifiksia yhden tekijän, Ulvilan mestarin töinä, mutta Anna-ryhmää hän ei lukenut samaan joukkoon.⁴⁹ Myöhemmin Olavi-veistos on mainittu rostockilaisena tuontityönä.⁵⁰ Anna ja Olavi ovat joka tapauksessa hyvin samanoloisia, kuin kuninkaallinen aviopari mahtavine olemuksineen. Molemmilla on suorat nenät ja säännölliset kasvot, ja he tavallaan edustavat kuvaustapansa mukaisia mies- ja naishahmoja, Olavi tosin on aavistuksen pienempi (123 cm). Molemmat istuvat yksinkertaisilla penkeillä.

Hattulan Anna-ryhmä kuuluu yhteen samassa kirkossa säilyneen evankelista Johannesta kuvaavan veistoksen kanssa.⁵¹ Johanneksen kasvot on samaan tapaan tehty kuin Annan ja Marian, ja lisäksi asento on samal-

la tavoin taipunut (kuva 1.7). Veistosten takaosat ovat kuitenkin erilaiset, sillä Anna-ryhmän koverrus on tehty leveällä telsolla, joka on muodostanut yhtenäisiä kujamaisia pystysuoria uria, kun taas Johanneksen koverrus on tehty pienellä ja puuta ”haarottavalla” työkalulla. Koska kuitenkin veistosten etupuoli on silminnähtäen samantyylinen, on pääteltävä ehkä apulaisten työstäneen takaosia. Anna-ryhmä saattoi olla alttarikaapin keskushahmo, mutta kokonaisuus jää kuitenkin toistaiseksi mahdollottomaksi rekonstruoida, sillä Hattulan Johanneksen tyyppinen hahmo saattoi olla sivufiguurina mille tahansa pyhälle tapahtumalle. Hattulan Johannes vie edelleen ajatuksen samaa pyhimystä esittävään veistokseen Rauman kirkon alttarikaapissa,⁵² sillä figuurit muistuttavat toisiaan kapeine kasvoineen ja vinoine asentoineen.

Lokalahden pyhä Laurentius voisi mielestäni olla saman tekijän kuin Anna-ryhmäkin – Laurentiuksen kasvoilla on muun muassa samankaltainen ilmeettömyys. Molemmilla on kapeat huulet, ja puvun ja käsien veistotyö samankaltaista, ja myös veistosten korkeus on lähes sama.⁵³ Myös Lokalahden Maria ja lapsi-veistos saattaisi olla tältä samalta tekijältä, sillä Maria pitelee Annan tavoin Jeesus-lastaa selästä, ei takapuolen alta.⁵⁴



1.8 Lemlandin kirkon Anna-ryhmä ja piispa-figuuri ovat saman tekijän valmistamia 1400-luvun puolenvälin jälkeen. Annalta puuttuu pää.

Lemlandin Anna-ryhmä on mielestäni kuulunut samaan alttarikaappiin kuin Lemlandin kirkossa säilynyt piispa-figuuri tai ainakin molemmat ovat saman tekijän veistämiä (kuva 1.8). Veistokset rinnastamalla huomaa, että niiden käsiala, tekniset ratkaisut ja puuaines ovat aivan samat. Marian silmät ja piispan silmät on kuvattu samalla tavoin ja kasvot ovat muutenkin yhteneväiset. Piispa tosin on hieman Annaa lyhyempi, vain 62 cm korkea. Nordman ajoitti piispa-figuurin 1400-luvun loppuun, ja ehdotti, että sama tekijä oli valmistanut myös kolme muutakin veistosta: Lokalahden kirkon Maria ja lapsi -veistoksen, tuntemattomasta kirkosta olevan samanaiheisen veistoksen ja vielä Ruskon naispyhimyksen.⁵⁵ Näiden joukkoon Lemlandin piispa ei siis kuitenkaan kuulu.

Huonokuntoisessa Marttilan Anna-ryhmässä on mielestäni samankaltaisuutta Hollolan kirkossa olevan Magdalan Mariaa esittävän veistoksen kanssa.⁵⁶ Kuvattujen hahmojen silmät ovat melko lähellä toisiaan ja huulet erottuvat terävinä. Pääliinan viitan reuna kaartuu samalla tavoin ja molemmissa on viittaa kiinnittämässä samanlainen kukkamainen solki. Nämä veistokset voisivat ehkä olla samasta työhuoneesta peräisin.

Mikään Anna-ryhmä ei ole täysin kokoplastinen, niin sanottu pyöröveistos, jota olisi ollut tarkoitus katella eri suunnista. Toisaalta kokoplastinenkin veistos

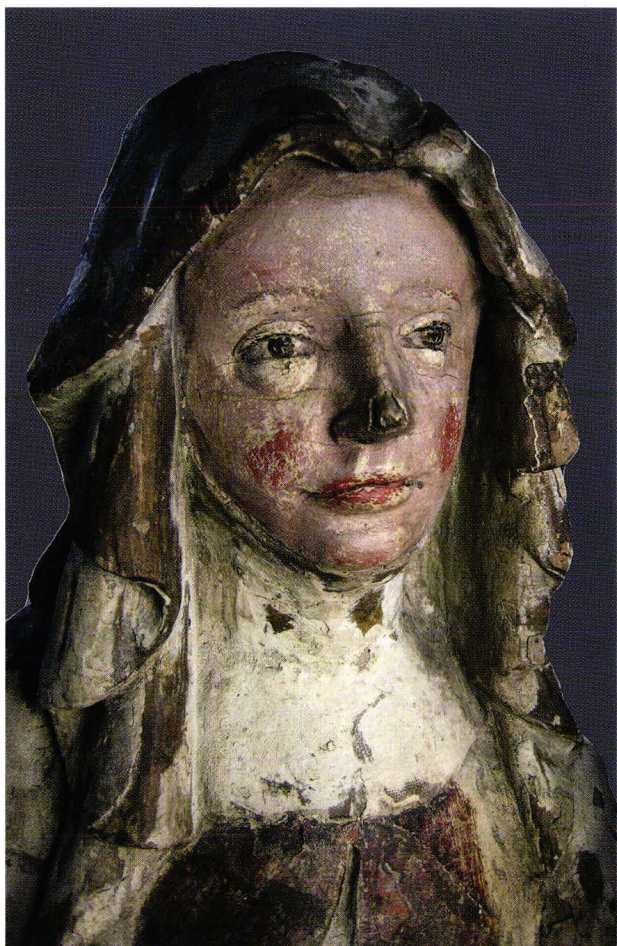


1.9 Turun tuomiokirkon Anna-ryhmä takaa. Veistos on koverrettu vain istuimen osalta, ja voi olettaa siitä ympäröineen kaapin avautuneen niin auki, että veistos oli mahdollista nähdä myös osittain takaa.

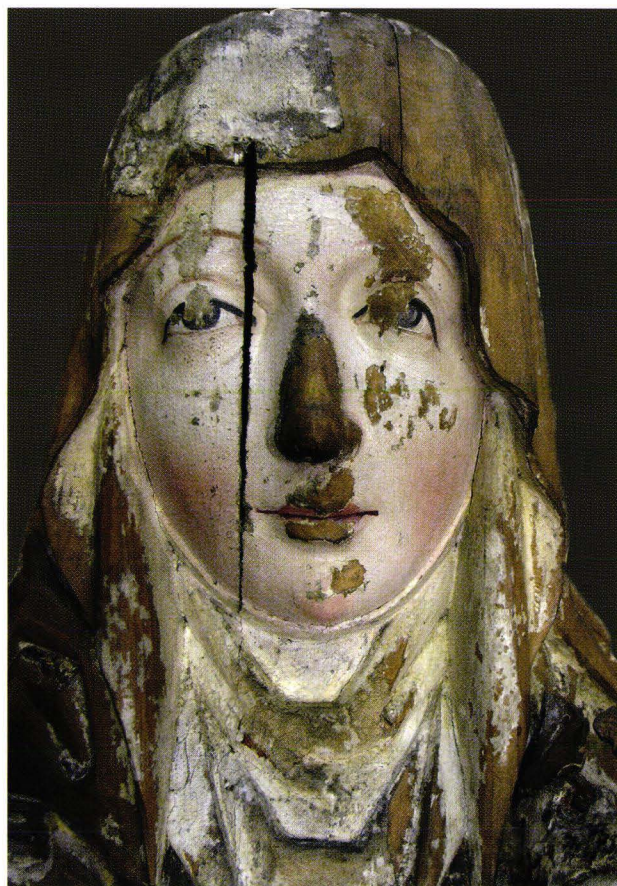
saattoi olla kaapissa, jossa on vain hyvin kapea takalauta, ja siten ovien ollessa kokonaan auki on myös veistos lähes kauttaaltaan nähtävillä. Turun Anna-ryhmä on kuitenkin lähellä kokoplastisuutta, sillä vain sen istuinosa on koverrettu (kuva 1.9) Sen sivureunojen tavit kuitenkin osoittavat sen kuuluneen kaappiin.⁵⁷ Myös Jurmon veistoksessa Annan pää ja yläselkä on veistetty yksityiskohtaisesti.

Alttarilla

Pyhimyskaapeissa olleet Anna-ryhmät ovat voineet olla erityisesti pyhälle Annalle vihityllä sivualttarilla. Yhtä lailla ne ovat voineet olla myös esimerkiksi Ma-



2.1 Pyhän Annan kasvot Someron kirkon Pyhä Anna itse kolmantena -veistoksesta (n. 1440, KM). Annan ilmeikkäillä kasvoilla näkyy myöhempää punaista maalausta. Pohjustus on kulunut nenänpäästä.



2.2 Pyhän Annan kasvot Perniön kirkon Anna-ryhmästä (KM, n. 1490).



2.3 Taivassalon kirkon (n. 1440, KM) pyhällä Annalla on päälliinä ja leuankärjen yli ulottuva leukaliina. Veistos on valmistettu tammesta, minkä voi erottaa "helminauhamaisena" raitana puupinnassa.



2.4 Sysmän kirkon Anna-ryhmä kuuluu Kaarinan mestarin työhuoneeseen liittyviin teoksiin (n. 1500). Veistoksen värit ovat hyvin säilyneet, mutta Annan nenä vaikuttaa tahallisesti leikatulta. Neitsyt Maria kannattelee mekkonsa helmaa oikealla kädellään.



2.5 Finströmin kirkon seinällä on "kastekaapiksi" kutsuttu uudella ajalla rakennettu kokonaisuus. Oikealla on Anna-ryhmä, keskellä sen kanssa alun perin yhteenkuulunut pietà (n. 1480) ja vasemmalla kahdesta eri veistoksesta yhteenkasattu naispyhimys.

2.6 Maskun kirkon alttarikaapin korpuksessa pyhää Annaa, Neitsyt Mariaa ja lasta ympäröivät kaksi neitsytpyhimystä (n. 1500). Anna pitelee Jeesus-lapsen jalkaterästä kiinni.



2.7 Ulvilan kirkon Anna-ryhmässä (n. 1450) Marialla on soljella kiinnitetty viitta, Annan viitta puolestaan lepää vapaasti harteilla. Veistos on maalattu uudelleen 1800-luvun puolivälissä ja tuolloin Marian kruunun sakaratkin on mahdollisesti uusittu.





2.8 Kiskon kirkon Anna-ryhmässä (n. 1490) Neitsyt Maria pitelee suurta jalallista maljaa, jossa on todennäköisesti ollut (puusta muotoiltuja) hedelmiä. Marian viitta laskeutuu käsivarren yli runsaina laskoksina. Annan pääliina on heitetty oikean olan yli, eikä hänen asuunsa kuulu leukaliinaa.

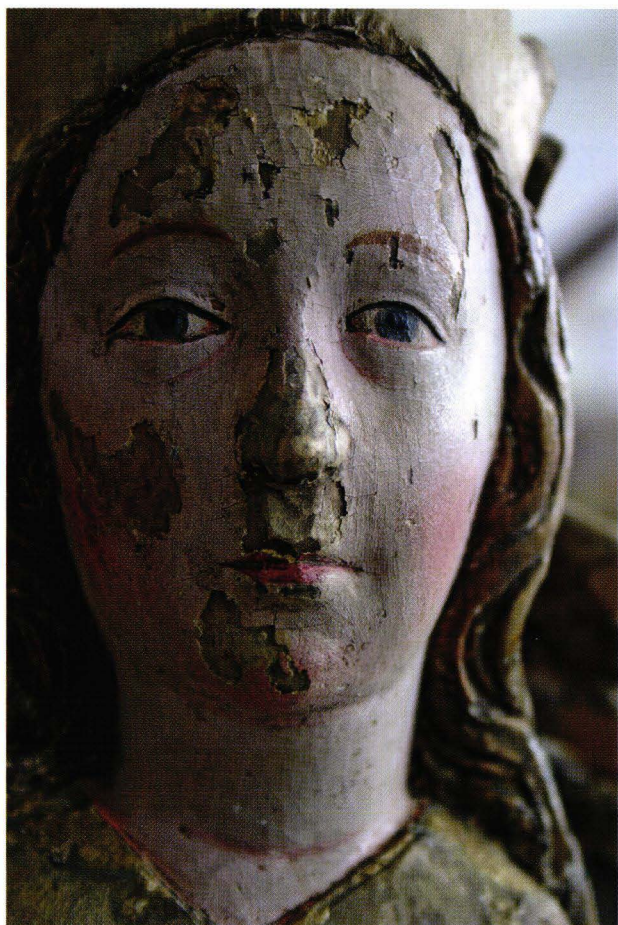


2.9 Pyhä Birgitta Lemlandin kirkosta (n. 1470) on menettänyt kaiken värinsä. Veistoksessa on yhteneväisiä piirteitä Hammarlandin alttarikaapin figuurien kanssa.



2.10 Jomalan kirkon 1200-luvulta peräisin oleva, tammesta valmistettu Maria ja lapsi -veistos muutettiin 1400-luvulla Anna-ryhmäksi. Siihen tuolloin lisätty Jeesus-lapsi on sittemmin hävinnyt. Kasvojen sivuilla näkyy Marian hiusten poistamisen aiheuttamaa veistojälkeä.

2.11 Hollolan kirkon pyhällä Annalla (n. 1500) on kasvoillaan murheellinen ilme, joka ennakoi tyttärenpojan ristinkuolemaa. Alaspäin suuntautuneet silmät ovat ruskeat. Huomaa taitavasti taiteltu päälliina.



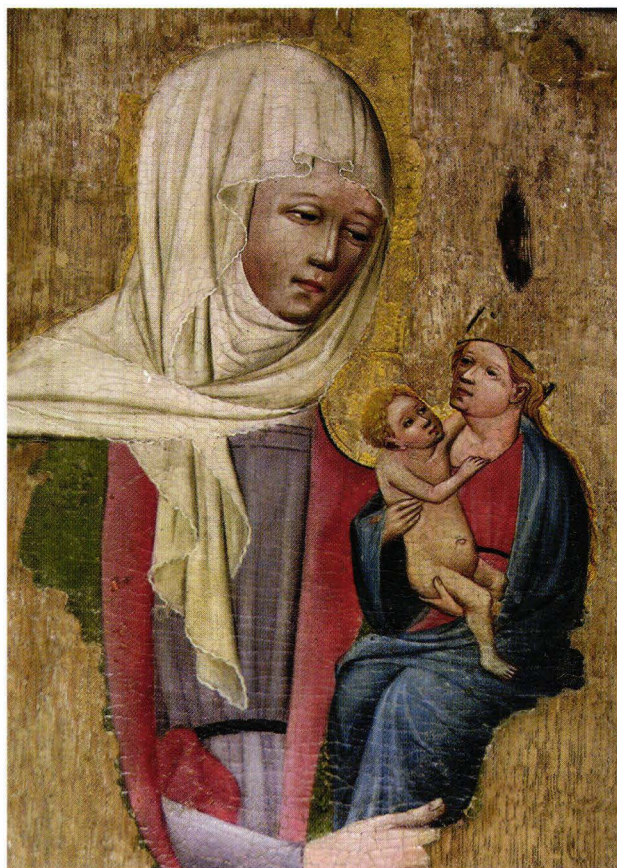
2.12 Neitsyt Maria Hollolan kirkon Anna-ryhmästä (n. 1500). Marian kasvojen väri on hyvin säilynyt, vaikka pohjustus onkin paikoitellen kulunut pois. Marian kasvoilla on heleä punerrus ja silmät ovat siniset.



2.13 Lokalahden kirkon pyhällä Annalla (n. 1500) on poikkeuksellisesti kruunu päässään. Kullatun kruunun sakarat ovat hävinneet.



2.14 Ruskon kruunupäinen pyhä Anna (n. 1500, TMM). Annan leukaliina on taiteltu sivuistaan siten, että sen kultainen vuori tulee näkyviin.



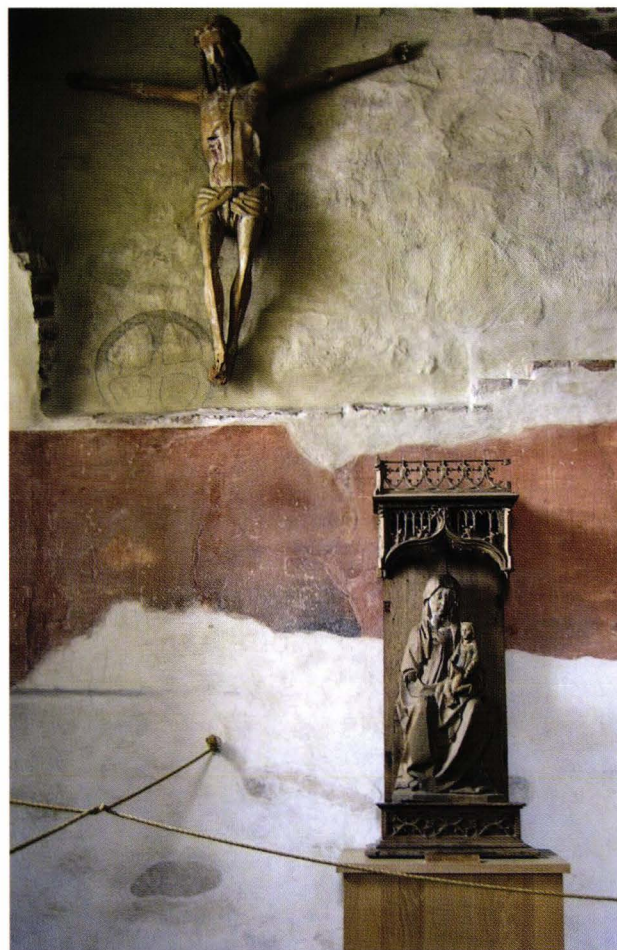
2.15 Pyhä Anna itse kolmantena -aihe on maalattu Saloisten kirkon Maria-kaapin vasemmanpuoleiseen oveen (n. 1440). Yksityiskohta maalauksesta. Annalla on vihreä viitta sekä nyörillä vyötetty mekko ja kruunupäinen Neitsyt Maria on kääriytynyt siniseen viittaan. Alaston Jeesus-lapsi pitelee tiukasti äitiään kaulasta kiinni.



2.16 Pyhä Anna itse kolmantena Gräsmärkin kirkon alttarikaappin (n. 1500) oikeanpuoleisessa ovesta. Maria ojentaa Jeesukselle omenanoloista hedelmää. Annalla ja Marialla on sinivihreät mekot ja Maria nostaa helmaansa paljastaen sen alla olevan vaalean alusmekon.

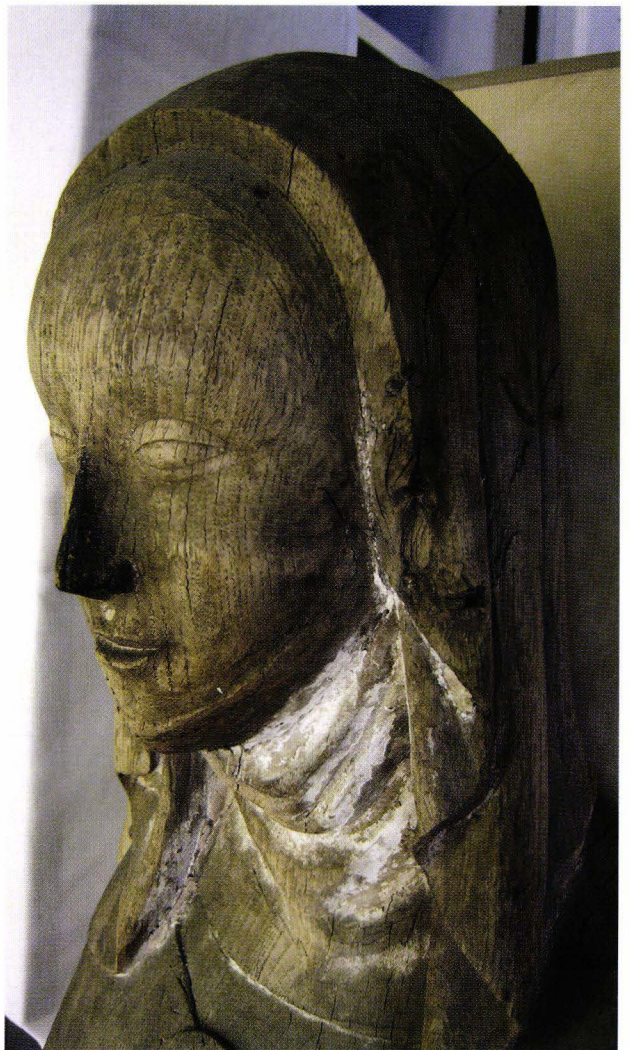


2.17 Pyhän Annan taitavasti veistetyt kasvot, Liedon Anna-ryhmä (n. 1490, TMM).



2.18 Liedon kirkon Anna-ryhmä ja Vampulan krusifiksi Turun linnan Sturen kirkossa.

2.19 Vehmaan kirkon pyhällä Annalla (n. 1460) on ollut erillisestä puusta valmistettu pääliinan etuosa tai jokin koristus. Sii-
tä kertovat pienet puutapit otsalla ja pääliinan reunassa. Leu-
kaliina ulottuu leuan kärjen yli. Kauniisti muotoilu veistos on
saanut myöhemmin mustaa väriä nenäänsä.



2.20 Tuntemattomasta kirkosta Kansallismuseon kokoelmiin
päätynyt veistos (n. 1430) on saanut tässä tutkimuksessa nimen
"huivinpitäjä". Tämä viittaa Jeesus-lapsen tapaan pidellä kiin-
ni isoäitinsä pääliinan liepeestä. Taitavasti veistetty työ on ko-
konaan yhdestä puusta valmistettu, mutta se on nyt pahasti vau-
rioitunut.



2.21 Neitsyt Marian syntymä / Anna lapsivuoteessa. Pyhän Annan elämäkertaan kuuluva seinämaalaus Lohjan kirkon eteläseinän itäpäässä (n. 1510-luku).



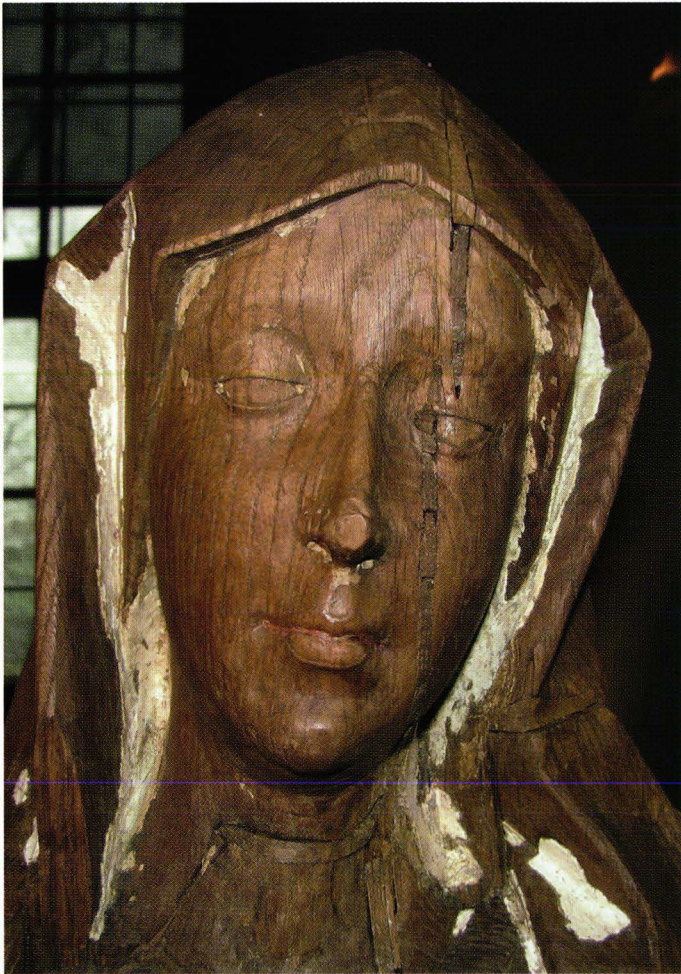
2.22 Turun tuomiokirkon Ristikuorin itäisessä holvissa oleva fragmentaarinen seinämaalaus (1470–1480-luku), jonka on tulkittu esittävän pyhää Annaa. Ympärillä kasviorna-mentiikkaa.



2.23 Pyhän Annan ja Joakimin kuvallista elämäkertaa Litslenan (Upplanti) kirkon maalauksissa, 1400-luvun loppupuoli. Yllä Aadam ja Eeva.



2.24 Pyhä Anna itse kolmantena -aihe on sijoitettu Litslenan kirkon (Upplanti) holvin kapeaan ruodeväliin.



2.25 Pyhän Annan taidokkaasti veistetyt kasvot, Turun tuomiokirkko (n. 1480).



2.26 Århusin tuomiokirkon alttarikaapin on valmistanut Bernt Notken työhuone. Alttarikaappi vihittiin käyttöön vuonna 1479. Anna-ryhmä kuuluu kaapin korpukseen.



2.27 Turbaanipäinen Maria Kleofe imettää poikaansa. Lapsi on väärällä puolella, toisen rinnan päällä. Kaapin maalaukoristelu on ollut niin huolellista, että rinnan verisuonet ovat erotettavissa. Yksityiskohta Vöyrin kirkon Pyhä suku-aiheisesta alttarikaapista (n. 1490). Kuva on otettu veistoksen konservoinnin aikana.



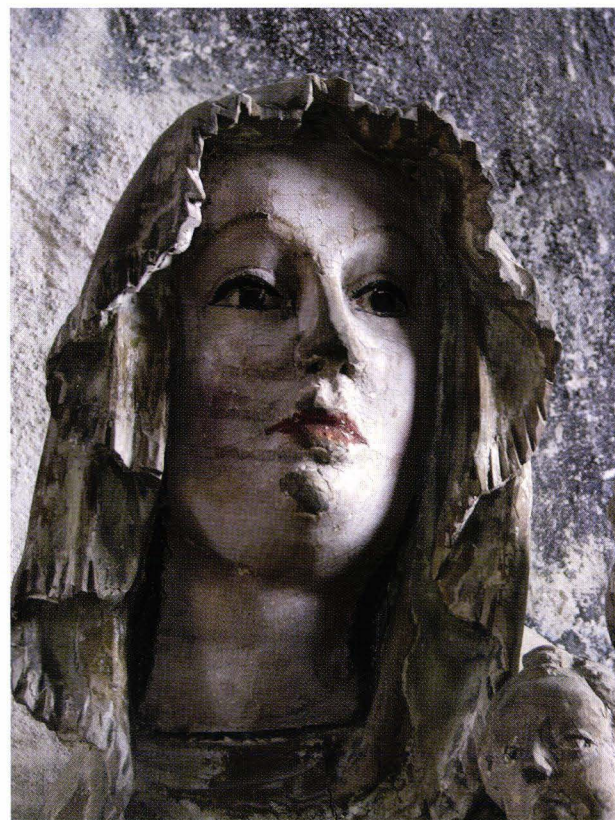
2.28 Pyhä Anna pitelee käsiään Neitsyt Marian harteilla, Maria puolestaan pitelee poikaansa. Molempien sormissa on useita sormuksia. Yksityiskohta Vöyrin kirkon alttarikaapista (n. 1490). Kuva on otettu veistoksen konservoinnin aikana.



2.29 Pyhä Anna itse kolmantena Hauhon kirkosta (n. 1490). Upplannista peräisin oleva veistos rekonstruointiin ja maalattiin uudestaan vuonna 1955.



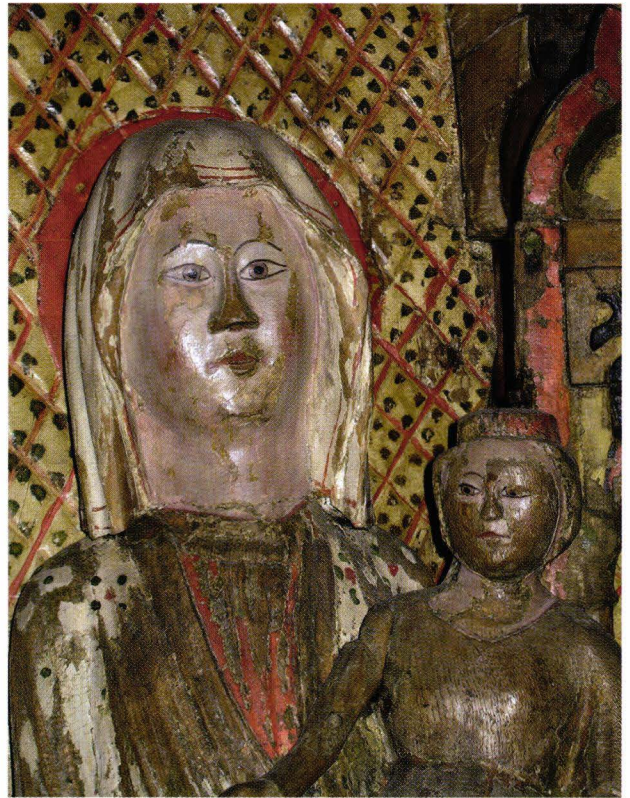
2.30 Jurmon pienessä saaristolaiskirkossa oleva Anna-ryhmä on todellisuudessa taitavasti veistetty, mutta sen myöhempi (1800-luku?) maalaus vääristää veistoksen olemuksen. Veistos on valmistettu todennäköisesti Lyypekissä n. 1440-luvulla.



2.31 Hattulan kirkon Anna-ryhmässä (n. 1440) pyhän Annan kasvoja kehystää koristeellinen pääliina. Kaulan alueelle maalatut hiussuortuvat on luultavimmin lisätty vasta uudella ajalla.



2.32 Isokyrön kirkon erikoinen Maria ja lapsi -veistos on alun perin 1200-luvulta, mutta sitä on muutettu 1400-luvulla ja luultavasti vielä myöhemmin uudelleen.



2.33 Urjalan pyhimyskaapin (KM) Maria-figuuri muutettiin 1400-luvun puolimaissa Annaksi tekemällä figuurille uusi pää. Jeesus-lapsesta tehtiin Maria. Ryhmään valmistettu uusi Jeesus-lapsi on sittemmin kadonnut.



2.34 Pyhä Anna pitelee kevyesti kiinni Neitsyt Marian selästä. Annan viitan helmassa on rei'itystä, joissa on saattanut olla pieniä puutappeja, joiden tarkoitus oli esittää pukuun ommeltuja koristeita. Liedon Anna-ryhmä (n. 1490) Turun linnasta.

2.35 Lokalahden Anna-ryhmässä (n. 1500) Anna pitelee alastonta Jeesus-lastaa vasemmassa kädessään. Oikean käden sormien välissä hän on ehkä riiputtanut viinirypäleterttua. Annan kullatussa viitassa näkyy brokadikangasta jäljittelevää koristelua.



2.36 Pyhä Anna pitelee alastonta Jeesus-lastaa kämmenellään. Altarikaapin keskusosaan kuulunut Pyhä Anna itse kolmantena -veistos, Fors, Länsi-Götanmaa. Myöhemmin uudelleenmaalattu veistos on 1500-luvun alusta.



2.37 Marian etsikko eli Marian ja Elisabetin kohtaaminen. Seinämaalauk Inkoon kirkosta (n. 1500).



2.38 Kannettava esine, todennäköisesti relikvaario, jossa näkyy Armonistuim-aihe. Esine on myöhemmin maalattu uudelleen, ja se on nyt naulalla kiinnitettynä Jurmon kirkon oven yläpuolelle siten, että Armonistuimen puoli on näkyvissä.

rian alttarilla, jonka on yleensä katsottu sijainneen kirkon pohjoislaivassa, tai esimerkiksi Neitsyt Marian *suvulle* omistetulla alttarilla.⁵⁸ Ylipäänsä alttarit olivat tavallisesti omistettuja useille pyhimyksille, mikä myös helpotti siihen tarvittavan pyhänjäännöksen sekä kuvien hankkimista. Anna-ryhmät ovat joka tapauksessa luultavasti sijainneet eri pyhimyksille vihityillä alttareilla. On esimerkiksi hyvinkin mahdollista, että kadonneissa ovissa on ollut maalattuna muita pyhimyksiä, jotka ovat voineet ”situa” kaapin tuohon pyhimyksen ja tälle omistetulle alttarille.

Veistokuva joka sijaitisi kirkossa muualla kuin alttarilla, saattoi yhtä lailla olla kunnioituksen kohteena ja kultin keskus. Lisäksi, kuten muuallakin Euroopassa myös Turun hiippakunnassa veistoksia oli todennäköisesti eri arvorakennuksissa, ei ainoastaan kirkkoissa tai kappeleissa. Näitä olivat linnat, vauraat yksityistalot, kiltatalot ja hyväntekeväisyyslaitokset, kuten hospitaalit ja Pyhän Hengen talot. Profaaneissakin tiloissa olevat veistokset käsitettiin yhtä lailla pyhiksi kuin kirkkorakennuksissa olevat, ja esimerkiksi loukkaus veistosta kohtaan oli loukkaus sen esittämää pyhimystä kohtaan huolimatta siitä, missä pyhimys piti majaa.⁵⁹

Finströmin kirkossa on Anna-ryhmän sisältäneen kaapin (josta vain Anna-ryhmä ja pietä ovat enää jäljellä) lisäksi Tukholman seudulta peräisin oleva toinenkin alttarikaappi, jonka keskusaiheena on pietä-ryhmä.⁶⁰ Todennäköisesti vain jompikumpi näistä alttarikaapeista on ollut Finströmissä jo keskiajalla, sillä on epätodennäköistä – joskaan ei mahdotonta – että samassa kirkossa olisi ollut kaksi alttarikaappia, joissa olisi ollut täsmälleen sama pääteema, ja jotka vieläpä ovat suunnilleen samanaikaisia. Finströmin Anna-veistosryhmä on joka tapauksessa kuulunut alttarikaappiin, jossa pietä-kuva on niin ikään ollut keskusfiguurina. Kummatkin kaapit ovat aiheensa puolesta voineet sijaita Marian alttarilla, mutta pietä-aihe sinällään kuului myös Pyhän Ruumiin alttarille. Jos molemmat alttarikaapit olisivat olleet kunnioituksen kohteena samaan aikaan samassa tilassa, olisi siten toinen kaappi teoriassa voinut olla pääalttarilla ja toinen Maria-alttarilla, mutta pidän silti yhtä kaikki epätodennäköisenä, että täsmälleen sama hartausaihe olisi ollut kunnioitettavana eri alttareilla samassa (ja niinkin pienessä kirkossa) kuin Finström.

Vain 25 cm korkean Munsalan Anna-ryhmän ja sitä viitisentoista senttimetriä suuremman tuntemattomasta kirkosta peräisin olevan ”kirjankantajana” voisi ajatella kuuluneen yksityiskappeliin tai olleen muutoin osa yksityistä hartaudenharjoitusta. Anna-ryhmien on todettu olleen suosittu aihe tällaisessa käytössä, etenkin juuri 1500-luvulle tultaessa,⁶¹ johon nuo kaksi veistosta ajoittuvatkin. Esimerkiksi Englantiin on epäilty tuodun tällaisia veistoksia suuriakin määriä; nämä ovat kuitenkin reformaation kuvainraastosta johtuen lähes kokonaan kadonneet.⁶² Voi myös olla mahdollista, että seurakunnassa on vaan jouduttu tyytymään edullisempaan

ja siten myös pienempään vaihtoehtoon. Myös Viljakalan pienikokoinen Anna-ryhmä voisi teoriassa olla peräisin kotialttarista.

Maskun alttarikaappi, jonka korpuksessa Anna ja Maria seisovat Jeesus-lapsi keskellään, oli pääalttarilla tiettävästi vuoteen 1704 saakka.⁶³ Alttarikaapin uudella ajalla maalatut ovet nivoutuvat keskiaikaisiin veistoksiin: oikeanpuoleisen oven sisäpinnassa on suuri Kristusta esittävä maalaus, jossa tämä pitää kädessään erittäin kookasta valtakunnan omenaa. Sommittelu toistaa siten korpuksessa olevan Jeesus-lapsen omenaa oikealla kädellään kohottavan eleen. Alttarikaapin vasemmassa ovela oleva Johannes Kastajan kuvaus lielee puolestaan saanut innoitusta samassa kirkossa olevasta veistoksesta, jossa Johannes Kastaja pitelee Jumalan karitsaa lautasella.⁶⁴ Vaikka Johannes Kastaja tunnetaan Maskun kirkon suojeluspyhimyksenä,⁶⁵ voisi silti esittää mahdollisuuden, että kuvavalinnalla on haluttu tarkoituksella tuoda esille kristologista painotusta korpuksen esiin tuoman Marian merkityksen sijaan tai rinnalle. Siinä missä Anna oli Marian äiti, oli Johannes Kastaja Kristuksen edelläkävijä – voisi ehkä jopa sanoa, että hänen maanpäällinen henkinen isänsä. Toisaalta ehkä kyse ei ollutkaan vastakkaisuudesta vaan keskiajalta periytyneestä yhteenkuuluvuudesta: Anna Nilsénin mukaan Anna ja Johannes Kastaja esitettiin keskiajan taiteessa usein yhdessä, erityisesti alttarikaapeissa.⁶⁶

Pyhän Annan kuvauksen sisältävistä teoksista Vöyrin alttarikaappi on ainut, joka yhä on alttarilla.

4.4 Kuvaustavat ja niiden yksityiskohdat

Tässä luvussa käsittelen veistoksissa käytettyjä erilaisia sommittelumahdollisuuksia ja näiden pohjalta kysymystä Pyhä Anna itse kolmantena -aiheen suhteutumisesta hartauskuvan ominaisuuksiin. Tämän jälkeen tarkastelen henkilöiden katseen suuntia, eleiden yksityiskohtia ja niiden toteuttamistapoja sekä veistosten myöhempiä vaurioita. Pohdin veistoksissa esitettyä vaatetusta, koruja ja koristeluja, ja lopuksi veistosten teknisiä ratkaisuja, kuten takaosan kovertamista, sekä vielä väritystä ja sen ongelmallista selvittämistä.

Sommitteluryhmät, asennot ja eleet

Olen jakanut tutkimani Pyhä Anna itse kolmantena -veistokset kuuteen eri ryhmään niissä käytettyjen sommittellisten ratkaisujen perusteella:

- I Anna istuu lapset sylissään (lapset ovat joko eri polvilla tai Jeesus-lapsi istuu tai seisoo Marian sylissä tai keskellä).
- II Anna seisoo lapset sylissään (mistä muunnelmana Lapin kirkon veistos).
- III Anna istuu, Maria seisoo hänen vierellään ja Jeesus-lapsi on jommankumman sylissä.
- IV Anna ja Maria molemmat seisovat, Maria kuitenkin Annaa pienempänä. Jeesus-lapsi on jommankumman sylissä.
- V Anna ja Maria seisovat samankokoisina, Jeesus-lapsi on Marian sylissä.
- VI Pyhä suku -aihe, joka sisältää Pyhä Anna itse kolmantena -aiheen.

Selkeästi yleisimpään ensimmäiseen ryhmään, jossa pyhä Anna istuu lapset sylissään, kuuluu 30 veistosta. Toinen ryhmä, jossa Anna seisoo pitäen lapsia sylissään, koostuu viidestä veistoksesta (veistokset 16, 23, 34, 35 ja 38). Näistä Lapin Anna-ryhmässä on poikkeuksellinen sommittelu, sillä lapset ovat Annan olalla.

Ryhmä III, jossa Maria seisoo istuvan äitinsä vieressä, alkaa jo ounastella tulevaa kehitystä, jossa Maria kasvaa äitinsä rinnalle. Tämä ryhmä koostuu kahdeksasta veistoksesta (veistokset 2, 10, 18, 26, 27, 31, 33 ja 44) Kiskon veistos mukaan lukien: siinä Maria puoliksi istuu, puoliksi seisoo. Kaikissa muissa paitsi Rummalla Maria seisoo Annasta katsottuna vasemmalla.⁶⁷ Tove Riska on yhdistänyt Marian vasemmanpuoleisuuden siihen, että tytär on näin äitinsä sydämen puolella.⁶⁸

Neljänteen ryhmään, jossa seisova Maria on seisovan äitinsä rinnalla, mutta kuitenkin pienempänä, kuuluu vain Lokalahden veistos.⁶⁹ Näistä kaikista ryhmistä voi halutessaan erotella kompositiovariaatioita ja alaryhmiä esimerkiksi lasten sijoittumisen mukaan. Tällainen voi olla vaikka alaryhmä, jossa Jeesus seisoo Annan polvella; näitä veistoksia on yhdeksän (veistokset 2, 9, 10, 25, 29, 30, 33, 43 ja 44), mutta niitä on toki voinut olla enemmänkin Jeesus-lapsen hävikin vuoksi. Jeesus-lapsen esittäminen seisovana Annan polvella on toistuma vastaavasta Maria ja lapsi -kuvauksesta, jota alettiin käyttää veistoksissa 1300-luvulla.⁷⁰ Anna-ryhmissä tämä piirre esiintyy sekä varhaisissa veistoksissa, ”huivinpitäjässä” ja Someron ryhmässä että 1400-luvun lopulle tai 1500-luvun taitteeseen sijoittuvissa ”upplantilaisessa” sekä vielä sen vanavedessä syntyneissä kotimaisissa Kaarinan mestarin työhuoneeseen palautuvissa veistoksissa (Raisio, Sysmä ja Vanaja).

Maria kasvaa vaiheittain 1500-luvulle tultaessa samankokoiseksi äitinsä rinnalle ja Anna puolestaan alkaa usein silminnähdän vanhentua; silmäryppyjä lisätään ja ryhti painuu. Viides ryhmä jää vain yhteen esimerkkiin, Maskun alttarikaapin henkilöryhmään, jossa Anna ja Maria seisovat jälkimmäisen kantaessa Jeesuslasta. Huomionarvoista on, että hyvin yleisestä kuvaus-

tavasta, jossa Anna ja Maria istuvat penkillä Jeesus-lapsi keskellään ei ole Suomessa säilynyt yhtään esimerkkiä. Tämä Annan, Marian ja Jeesus-lapsen esittämistapa on usein alttarikaappien keskusaiheena ja se myös yhdistettiin pyhän suvun kuvaukseen.⁷¹ Ajallisesti myöhäisellä kuvaustavalla oli kuitenkin edeltäjänsä varhaisemmissa teoksissa.⁷²

Vöyrin alttarikaapissa on kokonaisuudessaan eri aihe, sillä se kuvaa Pyhä suku -aihetta (ryhmä VI). Pyhä Anna itse kolmantena -aihe on kuitenkin siihen sisällytettynä, mikä ei olisi sinällään välttämätöntä, sillä pyhää sukua saatettiin esittää monin eri variaatioin.

On mielestäni tulkinnallinen kysymys, tulisiko kaksi naista samankokoisina esittävää kuvausta lainkaan nimittää Pyhä Anna itse kolmantena -nimityksellä. Tätä termiä on tutkimuksissa kuitenkin käytetty kuvaamaan kaikkia vaihtoehtoisia tapoja, joissa Anna esiintyy Marian ja Jeesus-lapsen kanssa. Itse katson tällä nimellä kulkevan kuvan ytimen olevan niissä representaatioissa, joissa Maria on Annaa pienempi ja jotka – tavalla tai toisella – tuovat esille ajatuksen lapsista parina ja Annasta näitä tukevana ja kannattelevana hahmona. Tämä poikkeaa oleellisesti kuvaustavasta, jossa Anna ja Maria muodostavat samankaltaiset hahmot, ja joista Jeesus-lapsi puolestaan näyttäytyy poikkeavana. Itse asiassa nämä kaksi eri kuvaustapaa muodostavat toistensa sommitellullisen käänteiskuvan, sillä siinä missä Pyhä Anna itse kolmantena -kuvauksessa on yksi iso ja kaksi pientä figuuria, niin myöhemmässä on vastaavasti kaksi isoa ja yksi pieni figuuri. Monet kuvaukset sijoittuvat määrittelyjen reunamille, eikä tarkka rajausten ole mielekäs. Naisten esittäminen rinnakkain ei mielestäni tarkoita sitä, että Anna ja Maria olisi kohotettu samalle arvoasteelle, kuten Joanna Wolska-Wierusz on esittänyt Hagerstadin (Itä-Götanmaa, SHM) alttarikaappia koskevassa artikkelissaan.⁷³

Pyhä Anna itse kolmantena -kuvaus on aikaan ja paikkaan sitoutumaton, kertovaa muotoa pakeneva esittämisen tapa. Tässä mielessä se on mielestäni rinnasteinen esimerkiksi Tuskien mies tai Armonistuin -aiheiden tapaisten erityisesti myöhäiskeskiajalla yleistyneiden hartauskuvien, tai *Andachtsbild*-kategoriaan liitettyjen kuva-aiheiden kanssa. Pyhä Anna itse kolmantena -aihetta ei ole juurikaan yhdistetty tähän paljon pohdittuun käsitteeseen, mikä käsittääkseni johtuu sen ”maineesta” porvarillisuutta ja kotoisuutta ilmentävänä kuvana. Anna-ryhmissä on kuitenkin juuri samanlainen pyrkimys: narratiivista irrallisina ne viittaavat tapahtumiin (esimerkiksi Marian syntymä, Jeesuksen syntymä, Jeesuksen ristiinnaulitseminen), joita ne eivät suoraan representoi. Vaikka Pyhä Anna itse kolmantena -aihe oli hartauskuva, se ei ollut erityisesti henkilökohtaiseen hartauteen suunnattu, eikä sen funktio lähtökohtaisesti ollut sidoksissa erityisesti kontemplatiiviseen hartaudenharjoittamiseen, kuten *Andachtsbild*-termi tiukemmassa rajauksessa on mää-

ritelty.⁷⁴ Pyhä Anna itse kolmantena -aihe nivoutuikin erityisesti yhteen Armonistuin ja pietä-aiheiden kanssa, mihin palataan kuudennessa, *Sylin ikonologia* -luvussa.

Pyhä Anna itse kolmantena -aiheen hartauskuvaan palautuva ominaisluonne eroaa myöhäisvaiheen kuvauksista, joissa Maria kasvaa aikuisen kokoiseksi, ja kohtaus siirtyy, joskaan ei raamatulliseen, mutta kuitenkin jonkinlaiseen kronologiseen aikajärjestykseen: Annan ja Marian esittäminen yhtä kookkaina on ikään kuin ”todellinen” kohtaus. Tämän kuvaustavan voi mieltää Annaan, Mariaan ja lapsen rajautuvana yksityiskohtana laajemmasta Pyhä suku -aiheesta, mutta toisaalta kyse on myös siitä, että hartauskuvasta muotoutuu kertova kuva. Se ei ole kuitenkaan ote kirjallisesta narratiivista, sillä kohtaus ei kuulu Annan tai Marian elämäkertaan.

Jeesus-lapsi puuttuu kokonaan kahdestatoista Anna-ryhmästä. On mahdollista, että jotkut veistoksista ovat olleet alun perinkin sellaisia, että Jeesus-hahmo on voitu tarvittaessa irrottaa muusta kokonaisuudesta. Tutkimuksissa on pohdittu, käytettiinkö irrallisia figuureita mahdollisesti erilaisissa hartaudellisissa tarkoituksissa, esimerkiksi viemällä ne sairaan tai synnyttävän luo.⁷⁵ Pääasiallinen syy veistosten irrallisuudelle oli joka tapauksessa se, että siten helpotettiin niiden pukemista ja koristelemista.⁷⁶ Luvian kirkon Anna-ryhmässä Maria-hahmokin on tehty niin, että jos sen poistaisi, pysyisi Anna ehjänä. Tämä herättää kysymyksen onko ollut tarkoitus, että Maria (ja Marian sylissä oleva Jeesus) on voitu välillä poistaa, niin että Anna on ollut yksin? Figuurien irrallisuus on kuitenkin omalta osaltaan edesauttanut niiden katoamista myöhemmin aikoina.

Virginia Nixon on esittänyt, että Annan fokusoimaton, vakava ja tavallaan jähmettynyt katse kaukaisuuteen olisi erityinen ”pelastava katse” (*salvational gaze*); toisin sanottuna tämä katse osoitti niin Marian kuin Annankin sisäiseen tietämykseen ihmiskunnan tulevasta pelastuksesta, heidän roolistaan siinä, ja viime kädessä heidän vallastaan auttaa ihmisiä taivaaseen helvetin sijasta.⁷⁷ Niin ikään hän on tähän ajatukseen yhdistänyt sen, että Anna-ryhmien henkilöt eivät katso toisiinsa, vaikkakin katseet voivat kiertää henkilöstä toiseen.⁷⁸ Nixonin ajatus Annan katseen esittämistavan korreloitumisesta tämän merkitykseen pelastajana, mikä on yksi Nixonin tutkimuksen pääargumenteista, on kiinnostava, mutta ei mielestäni täysin vakuuttava. Esimerkiksi toisenlaisesta, johonkin *suuntautuneesta* katseesta, joka siis ei olisi ”pelastava” katse, hän ottaa Stralsundin Anna-ryhmän (kuva 1.1). Vaikuttaa kuitenkin siltä, että Nixon näkee tämän teoksen ”turvallisuutta ja suloisuutta vahvistavan ilmapiirin” värittämänä, koska hänen mukaansa Annalla ei vielä tuohon aikaan ollut (itsenäistä) pelastavaa ominaisuutta.⁷⁹ Oman näkemykseni mukaan Annan katse tuossa veistoksessa on kuitenkin *samalla tavalla* epämääräisyyteen suun-



1.10 Tuntemattomasta kirkosta Kansallismuseoon päätyneen pyhän Annan alaspäin suuntautuneen katseen voi heikosti erottaa silmän ääriveriöjen maalauksesta. Upplannissa valmistettu veistos, n. 1490.

tautunut kuin esimerkiksi tunnetussa Tilman Riemenschneiderin kalkkikivistä valmistelussa Anna-ryhmässä (1490–1495), jota Nixon puolestaan pitää hyvänä esimerkkinä ”pelastavasta” katseesta.⁸⁰ Mielestäni Annan katse on moniselitteinen, toisaalta sulkeutunut, toisaalta samaan aikaan katsojan kohtaava – joka tapauksessa elävää vaikutelmaa tavoitteleva.⁸¹ Annan katseessa korostuu lisäksi usein kontemplatiivisuus, joka liittyy tietoisuuteen Jeesus-lapsen tulevasta kohtalosta – tähänkin teemaan palaan kuudennessa luvussa.

Oma materiaalini ei myöskään avautunut näillä katseen suuntaa hyödyntävillä tavoilla. Useimmissa tutkimissani veistoksissa Anna katsoo eteenpäin, mutta katse ei yksiselitteisesti ole suuntautunut epämääräisyyteen, vaan sen tarkoitus on ollut kohdata katsoja; näin esimerkiksi Raision, Marttilan, Vehmaan, Rymättylän ja Viljakkalan Anna-ryhmissä sekä ”huivinpitäjässä”. ”Kirjankantaja”-ryhmässä kaikki kolme henkilöä katsovat intensiivisesti eteenpäin. Toisissa veistoksissa katse on suuntautunut Liedon kirkon Anna-figuurin tai ”upplantilaisen” lailla alas (kuvat 1.10; 2.17), mutta jälleen katseen päämäärä on, ja mielestäni myös veis-



1.11 Vanajan kirkon Anna-ryhmä (KM) on niin sanotun Kaarinan mestarin työhuoneesta (n. 1500). Tekijän käsialaan kuuluvat pieni, kuopallinen leuka ja suuret silmäkalat. Neitsyt Maria ja Jeesus-lapsi pitelevät yhdessä suurta omenaa/palloa.

tosten hartauskäyttöaikana oli, tulkinnallinen kysymys. Katsooko Anna ”epämääräisyyteen”, ja siten Nixonin mukaan ilmentää pelastavaa voimaansa, vai lapsiin, mikä puolestaan olisi merkki ”kotoisuudesta” ja siten Annan vähemmästä pelastuskapasiteetista? Kiskon Anna katsoo periaatteessa eteenpäin, mutta pään kallistuksen vuoksi katse suuntautuu kuitenkin alaspäin. Osassa veistoksia on maalauksen puuttumisen vuoksi katseen suuntaa mahdoton enää tavoittaa, vaikkakin esimerkiksi Vanajan Annan voi figuurin asennon ja muihin vertailun avulla päätellä katsoneen suoraan eteenpäin (kuva 1.11).

Säilyneet Anna-ryhmät tarjoavat vain vähän variaatioita sen suhteen, mitä henkilöillä on ollut käsissään. Heillä on joko omena tai siihen verrattavissa oleva pyöreä esine (joka saattaa olla valtakunnanomenan kaltainen) tai kirja/kirjakäärö. Poikkeuksena on vain Kiskon veistoksessa oleva malja, jota Maria polvellaan kannattelee. Viidessä Anna-ryhmässä on mukana kirjoitukseen liittynyt esine; yhdessä kirjoituskäärö ja neljässä avoin kirja. Jurmon kirkon Anna-ryhmässä kirjoituskäärö on Jeesus-lapsen sylissä ja hän pitelee sitä pää kallellaan. Myös Marttilassa kirja on Marian sylissä istuvalla alastomalla Jeesus-lapsella. Rauman

Anna-ryhmässä Maria ojentaa kirjaa Jeesuksen syliin, mutta tämä ei laske siihen katsetaan, vaikkakin molemmat kädet on asetettu lepäämään kirjan sivujen päällä. Tyrvään veistokseen vedetyt myöhemmät ylimalkaiset maalaukset ovat ulottuneet kirjaankin, jonka sivuille on vedetty kirjoitusta merkitsevää aaltoviivaa. Tässä veistoksessa Jeesus-lapsi pitää käsiään kirjan sivujen päällä, kuin sormenpäillään sanoja lukien. ”Kirjankantaja”-veistoksessa Jeesus-lapsi ja Neitsyt Maria pitelevät kirjaa yhdessä. Koska kuitenkin monesta veistoksesta puuttuvat figuurien kädet tai käsissä ollut esine, on oletettavaa vaihtelua olleen enemmän, ja että mainitut esineet ovat olleet yleisempiä.

Monissa ryhmän I veistoksissa Annan kädet on veistetty niin, että ne alkavat oikeastaan suoraan kyynärpäistä. Tämä eräänlainen perspektiivinen lyhennys on sikäli luonnollinen, että kättä ei ole haluttu tuoda liian pitkälle eteen, vaan pitää se ikään kuin taustalla tuke-massa lapsia. Näissä veistoksissa katseen on ajateltu kohtaavan veistos suoraan edestä niin että katsoja ”olettaa” kyynärpään ulottuvan pidemmälle taakse (esim. kuvat 1.4; 2.34). Käsivarren tyypistetty toteutus yhdistää ”upplantilaisen” ja Kaarinan mestarin työhuoneen teokset, mutta se näkyy myös Liedon Anna-ryhmässä ja ”huivinpitäjässä”. Erityisesti nämä ilmeisen taitavien käsityöläisten valmistamat veistokset osoittavat, ettei tämä ratkaisu ollut merkki veistäjän kyvyttömyydestä hallita ihmisruumiin suhteita, vaan se ilmentää nokkeluutta sommittelun sovittamisessa kolmiulotteisen veistoksen vaatimuksiin. Annan istuin on useimmissa veistoksissa profiloitu ja toisinaan istuinosan päälle on muotoiltu tyyny.

Jurmon Anna-ryhmän jalustassa olevan kolon on epäilty sisältäneen reliikin.⁸² Veistokset toimivatkin toisinaan eräänlaisina relikvaarioina, tai muuten ”suojasivat” pyhänjäännöksiä, jolloin pyhänjäännös sijoitettiin niiden sisään.⁸³ Tavallisesti myöhäiskeskiajalla pyhänjäännös kuitenkin sijoitettiin alttariin tai erilliseen, mahdollisesti ikkunalliseen relikvaarioon. Jurmon kohdalla kyseessä on kuitenkin veistoksessa oleva vaurio, ja tarkasti katsoen huomaa, että Annan mekon (tai viitan) alareunan linja on kulkenut kolon päältä. Kolo on lisäksi haljennut suoraan puun syiden myötäisesti. Jurmon veistoksen uudelleenmaalauksen yhteydessä koloa ei ole korjattu, vaan se on maalattu sisäpuolelta, mikä ehkä onkin sitten harhauttanut luulemaan syvennystä tarkoitukselliseksi. Veistoksen uusi maalaus on muutenkin tehty ylimalkaisesti, esimerkiksi Annan oikean käden peukalo, joka pilkistää Marian kyynärtaipeesta, on maalattu samalla sinisellä kuin Marian puku (kuva 2.30). Materiaalisten todisteiden lisäksi olisi muutenkin epäuskottavaa, että reliikki olisi asetettu veistoshahmon jalkoihin. Tavanomaisempaa olisi ollut asettaa reliikki rinnan kohdalle, jossa olisi ollut koristeltu ”ikkuna” tai luukku, josta reliikin olisi voinut nähdä tai ainakin selvästi tunnistaa sen sijainnin. Stralsundin Nikolauksen kirkon Pyhä Anna itse

1.12 Sastamalan kirkon huonokuntoinen, mutta taitavasti veistetty Anna-ryhmä (n. 1450) on kirkon muiden keskiaikaisten veistosten kanssa sijoitettuna länsiseinällä olevalle korkealle hyllylle.



kolmantena -kipsiveistoksessa on sekä Annan että Maria-figuurin rinnassa reliikkikolo (kuva 1.1).⁸⁴ Myös Lucas Cranach vanhemman tunnetussa puupiirroksessa (1509), joka kuvaa Frederik Viisaan kokoelmiin kuulunutta pyhän Annan kullattua patsasrelikvaariota, lapset pitelevät reliikkisäiliötä Annan rinnan edessä.⁸⁵

Figuurien kasvojen vauriot ovat osittain kulumaa, osittain niiltä on tarkoituksellisesti leikattu nenät pois.⁸⁶ Tahallisuuden määrittäminen ei kuitenkaan ole helppoa, ja se kuuluu enemmän konservaattorin asiantuntemuksen piiriin; esimerkiksi konservaattori Sari Lintula on todennut niin sanotun Nousiaisten madonnan (KM) Maria-figuurin nenän olevan kirveellä poikki hakattu.⁸⁷ Sysmässä ja Jomalassa Annan nenä on mielestäni leikattu ja samoin Vanajan ja Sastamalan Annojen ja Marioiden nenien leikkauspinta on niin tasainen, että on pakko ounastella tämän olleen tarkoituksellinen teko (kuvat 1.11; 1.12; 2.4; 2.10). Rauman fransiskaanikirkon Anna-ryhmän figuurien ”häpäisy” on myös epäilemättä tehty tällä tavoin. Rauman kohdalla tämän voi ehkä jopa liittää harmaiden veljien karkotukseen: ikonoklasmia on selitetty ihmisten pettymyksellä heidän kuullessaan, ettei veistoksilla ollutkaan luultuja voimia ja konventtia koskevassa asiakirjassa puolestaan puhutaan munkkien pahoista taikakeinoista.⁸⁸ Myös Padasjoen Mariasta Annaksi muutetussa veistosryhmässä sekä Annan että Marian (entisen Jee-

sus-lapsen) nenät on luultavimmin tarkoituksella rikottu. Sen sijaan esimerkiksi Paraisten Annan nenän kolhiintuneisuus saattaa olla kulumaa. Niin ikään ”huivinpitäjä”-veistoksen, joka muutenkin on hyvin vaurioitunut, figuurien nenät ovat murtuneet, Anna-figuurin pahiten. Vehmaan Anna-figuurin nenä on tahallisesti maalattu mustalla värillä (kuva 2.19).

Asusteet ja verhoutuminen

Pyhä Anna esitetään lähes säännönmukaisesti yllään mekko, viitta ja pääliina. Tavallisesti hänellä on myös pääliinan alla oleva leukaliina. Keskiaikaisten veistosten henkilöiden yllä olevista vaatekappaleista on tutkimuksissa käytetty useita ilmaisuja; tässä käytän sanaa mekko kokopitkästä asusta, puvusta, joka Annalla ja Marialla aina on yllään (ja joskus myös Jeesus-lapsella). Mekon päällä on viitta.⁸⁹ Annan päässä olevaa huivia, josta usein käytetään tutkimuksissa nimeä huntu, kutsun pääliinaksi. Kaulan peittävälle liinalle (eng. *wimple*, *barbe*; ruots. *haklin*⁹⁰), joka sidotaan pääliinan alle, ei ole suomen kielessä aivan vakiintunutta nimeä, mutta yleisimmin sitä nimitetään leukaliinaksi. Anna-ryhmien henkilöiden vaatetus noudattelee pääpiirteissään myöhäiskeskiajalle tyypillisiä piirteitä.⁹¹

Annan mekko näkyy vain osittain viitan alta. Se on tavallisesti väljä pystysuorin laskoksin, tai vyötetty. Monissa 1400-luvun puolenvälin tienoissa valmistetuissa Anna-ryhmissä, kuten Luvialla, Jurmossa ja Sastamalassa Annalla on soljellinen vyö, jonka loppupää on käännetty alaspäin. Sama yksityiskohta toistuu Mariankin asussa. Sääksmäen mestarin Anna-ryhmissä (Sääksmäki, Parainen, Vesilahti) Annalla on vannemainen vyö, jonka voi olla tarkoitus esittää metallikoristeista vyötä.⁹² Samanlainen on myös Tyrvään veistoksessa ja kuten Hollolassakin, vyö on verraten korkealla. Annan mekossa on usein väljäkköt hihat, ja erityisesti Kaarinan mestarin työhuoneeseen kytkeytyvissä veistoksissa (Vanaja, Raisio) hihansuut ovat suorastaan aaltoilevan laajat. Joissain veistoksissa hihat ovat myös hyvin kapeat; näin Turun, Hollolan ja Tyrvään veistoksissa.

Viitta on istuvilla Anna-figuureilla tavallisesti vedetty oikealta puolelta polvien yli siten, että viitan vuori kääntyy ylöspäin polvien päällä ja helma muodostaa eteen viiston linjan. Tämä ei kuinkaan ole sääntö: Turun Anna-ryhmässä viitta on vedetty vasemmalta ja oikea puoli riippuu suoraan alaspäin, Hollolassa molemmat puolet laskeutuvat alaspäin. Ulvilassa molemmat puolet sitä vastoin on vedetty polvien eteen. Viljakkalassa Anna kannattelee viittansa lievettä oikean kyynärtaiteensa avulla. Viitta voi levätä vapaasti harteilla, kuten Ulvilassa, mutta tavallisesti se on edestä kiinnitetty. Tavallisimmillaan viitan kiinnityskohta jää leukaliinan alle, kuten esimerkiksi Ilmajoen, Vesilahden, Hollolan, Perniön ja Ruskon veistoksissa sekä ”upplantilaisessa”. Vehmaan veistoksessa Annalla on iso, pyöreä solki viittaa kiinnittämässä, Marttilan veistoksessa Annan soljessa on koristeellinen kukkakuvio.⁹³ Keminmaan Annan yläosastaan ylöspäin taitettu viitta on kiinnitetty pitkällä soljella, tai nahkahihnaa esittävällä kappaleella rinnaalta.

Pääliinan malli vaihtelee kulmikkaasti taitellusta pehmeästi kasvoja kehystävään. Muoteja seuraavat pääliinan monet eri variaatiot antavat vihjeitä ajoitukseen, sillä varhaisissa liinan reuna on tavallisesti aaltoileva kun taas 1400-luvun lopussa suosittiin terävää laskosta otsalla, sisäänpäin taivuttavaa laskosta tai kaksois- tai kolmoislaskosta. Sysmän veistoksen Annan pääliinassa on edessä kolme pillimäistä laskosta. Hollolassa pääliinan reunus on käännetty taiturillisesti ensin taaksepäin, ja sitten takaisin eteen, mikä muodostaa pyöreän kehyksen Annan kasvojen ympärille. Lisäksi pääliinassa on huolellinen kiemurainen z-laskos otsalla (kuva 2.11). Lapin kirkon Annan pääliinassa on vaakalaskos. Tavallisesti pääliina putoaa symmetrisesti kasvojen molemmille puolille, mutta Hattulassa se on vedetty toisen hartian yli. Näin myös Jurmossa, jossa pääliina on epätavallisen pitkä. Hattulan Annan pääliinassa on koristeellinen reuna (kuva 2.31), samoin kuin Raumalla. Erilaiset pyöreät päähineet ja turbaanit yleistyvät veistoksissa 1500-luvulla, mutta näitä ei Suomessa olevissa Anna-ryhmissä ole säilynyt.⁹⁴ Rus-

kon ja Lokalahden veistoksissa Anna-figuurilla on pääliinansa päällä kruunu; tätä poikkeuksellista yksityiskohtaa käsitellään luvussa 6.4. *Kruunupäinen Anna*.

Annan kaulan peittävä liina on piirre, jota esiintyy läpi koko aikajanan 1200-luvulta 1500-luvun alkuvuosikymmenille. Stralsundin Anna-ryhmässä kiharat vielä myötäilevät pääliinan laskoksia ja leukaliina on vain ohut kaistale (kuva 1.1).⁹⁵ Suomessa säilyneissä kuvauksissa tällaista ei ole, vaan leukaliina on leveä ja usein kiinnitetty niin, että kaulan alle tulee runsaita laskoksia. Melko usein leukaliinan reunat on käännetty sivuiltaan ylöspäin, jolloin kankaan vuori tulee esille; näin esimerkiksi Ilmajoen, Hauhon, Ruskon ja Hollolan veistoksissa. Leukaliina ulottuu useimmiten lähelle leuan kärkeä ja toisinaan jopa sen yli, kuten Taivassalon, Vehmaan ja Munsalan Anna-figuureilla. Sastamalan, Ulvilan ja Rymättylän Anna-figuurien leukaliina ulottuu juuri leuan kärkeen. Jurmon ja ”Huivinpitäjä”-veistoksen Anna-figuureilla se kehystää tiukasti myös otsaa, poskia ja leukaa. Ainoastaan Liedon, Turun, Kiskon, Hattulan, Maskun ja Vöyrin alttarikaapin Anna-figuureilla kaula on paljaana. Näin on lisäksi Urjalan ja Padasjoen Annoilla, mutta tämän on syynä veistoshahmojen alkuperä Mariana, mihin myöhemmin palataan.

Vehmaan veistoksen Anna-figuurin pääliinassa on ollut erillinen otsalla oleva, puutapeilla kiinni oleva osa tai koristus (kuva 2.19). Yleisesti ottaen pyhän Annan verhoutuminen lisääntyy ajan myötä eikä 1400-luvun puolenvälin jälkeen hänen hiuksiaan ole veistoksissa enää näkyvissä.⁹⁶ Toisaalta Annan leukaliina jätetään usein 1500-luvulle tultaessa pois, kuten Maskun ja Vöyrin alttarikaappien Anna-figuureilla. Vastaavan ajan maalauksissa Annan leukaliina saatettiin maalata vain ohueksi, läpinäkyväksi kankaaksi.⁹⁷ Suomessa säilyneissä veistoksissa Annan hiuksia ei näy lainkaan, sillä Hattulan Annan kaulalle maalatut suortuvat ovat mielestäni myöhempiä maalauksia (kuva 2.31). Tämä herättää kysymyksen veistoksen uudelleenmaalaamisesta ylipäänsäkin, jolloin voi myös pohtia, onko Annan leukaliinan *päälle* maalattu iho ja hiukset? Asia saisi valaistusta konservointitutkimuksilla. Annan ihosta veistokset näyttävät yleensä siis vain kasvot ja kädet.

Annalla ja Marialla on tutkituissa veistoksissa poikkeuksetta jalkineet. Ne ovat teräväkärkiset, eivät kuitenkaan erityisen terävät ja pitkät, ja vain Lokalahden ja Ruskon veistoksissa jalkineet ovat pyöreäkärkiset 1500-luvun mallin mukaisesti. Jeesus-lapsella on paljaat jalat.

Neitsyt Marialla on yleisesti ottaen yllään vain mekko, mutta Hattulan, Ulvilan (kuva 2.7), Someron ja Kiskon Maria-figuurien harteilla on viitta. Ulvilassa viitta on kiinnitetty soljella keskeltä, samoin Someron veistoksessa, jossa Maria on kääriytynyt viittaansa niin, että mekkoa tuskin näkyy lainkaan. Hattulassa



1.13 Neitsyt Marialla on avonainen mekko ja ilmeikkäät kasvot. Figuuri kuuluu tuntemattomasta kirkosta Kansallismuseon kokoelmiin päätyneeseen Anna-ryhmään ("huivinpitäjä", n. 1430).

Marian viitta on väljästi harteilla jättäen miehustan paljaaksi. Kiskossa niin ikään harteilla lepäävän viitan lieve on nostettu käsivarren yli ja se putoaa runsaina ryöppyinä alaspäin (kuva 2.8). Marian mekon pääntien muoto vaihtelee; se on v-mallinen, kuten Turussa ja Hollolassa tai pyöreä, kuten Hauholla ja Sastamalassa. Oripäässä, Rymättylässä, Taivassalossa ja "huivinpitäjä"-veistoksessa Marian mekossa on hyvin avonainen kaula-aukko (kuvat 1.13; 1.14). Rymättylässä melkein hartiakin ovat paljaana, ja pääntiessä on näyttävä leveä reunus. Turun veistoksen päänteiden koristelu (Marialla on v-aukko ja Annalla kulmikas pääntie) nähdäkseni imitoi turkisreunusta. Kirjallisista lähteistä turkiksilla somistettuja mekkoja tunnetaan; esimerkiksi ylimystönainen Lucia Olofsdotter nimeää vuoden 1451 testamentissaan sekä punaisen että ruskean turkiskoristellun mekon (*fodrath kiortil*).⁹⁸



1.14 Yksityiskohta Taivassalon kirkon Anna-ryhmästä (n. 1440, KM). Neitsyt Marialla on yllään avonainen yläosastaan tiukka mekko.

Marian hihat ovat tavallisesti tiukat. Liedon veistoksen Marian mekossa on leveät kalvosimet ja Turun veistoksessa hihansuuta koristaa avoin kiila. Marian asussa vyö voi olla joko vyötäröllä oleva yksinkertainen nauha, soljellinen vyö tai lanteilla lepäävä koristeellinen vyö. Neitsyt Maria saattaa veistoksissa kannatella helmojaan käsivarrellaan siten, että aluspuku, tai ehkä oikeammin "välipuku" näkyy (veistokset 10, 26, 30, 33 ja 44). Helmaa nostava ele oli naishahmoille hyvin tyypillinen myös 1400-luvun maalauksissa. Veistoksiin pyrittiinkin istuttamaan maalaustaiteen piirissä kehitettyjä yksityiskohtia ja somitteluideoita, ja veistosten yhteneväisyys kaksiulotteisten samaa aihetta kuvaavien maalausten kanssa on usein ilmeinen.⁹⁹

Kolmiulotteisen veistoksen etu maalattuun kuvaan oli myös siinä, että kuvaa voitiin helpommin koristella ja pukea oikeista kankaista tehdyillä vaatekappaleilla.¹⁰⁰ Veistosten henkilöahmoilla oli aikanaan myös kankaista valmistettuja vaatteita, mutta tutkimusmateriaalini puitteissa ainoastaan Rymättylästä on säilynyt tästä kertova kirjallinen tieto. Kustaa Vaasan konfiskaatioissa sieltä vietiin "kymmenen kullattua hakasta", jotka kuuluivat pyhän Annan asusteisiin.¹⁰¹ Tieto on tulkittu niin, että lukumäärä 76 viittaisi yhteismäärään, josta 66 olisi kuulunut Marian ja 10 Annan (silkki)

vaatteisiin,¹⁰² mutta mielestäni näin ei ole, vaan Marialle, ”meidän rouvallemme” kuului 76 nappia tai harkasta ja Annalle kymmenen. Viittaus Mariaan ei ymmärtääkseni kuitenkaan tarkoita Annan sylissä olevaa Mariaa, vaan erillistä, mutta nyt hävinnyttä Neitsyt Mariaa esittävää veistosta. Pyhimyksille/veistoksille lahjoitettiin koruja, ja näillä oli käyttöä ihmisillekin, sillä ylimystönaiset saattoivat lainata pyhimysten riipuksia ja esimerkiksi ottaa ne suojakseen mukaansa synnytykseen.¹⁰³ Lahjoitetut korut vahvistivat veistoksen roolia todellisen ruumiin, pyhän Annan, ilmentymänä, mutta kyseessä saattoi olla myös lahjoittajan samastuminen veistoksen kuvaamaan henkilöön. Tällöin pyhä Anna, puettuna lahjoittajan testamentissaan luovuttamiin koruihin tavallaan näytteli lahjoittajaa itseään tämän kuoleman jälkeen.¹⁰⁴ Veistosfiguurien metallisia kruunuja puolestaan käytettiin morsiuskruununa.¹⁰⁵ Joidenkin kruunujen loisteliaisuudesta voi saada käsityksen Visingössä säilyneessä, mutta arvatenkin Vadstenan Maria-veistoksen päässä olleesta säilyneestä kullatusta kruunusta.¹⁰⁶

Yhdessäkään Anna-ryhmässä ei ole säilynyt irrallista kruunua. Tavallisesti Marian kruunun sakarat ovat lähes kaikki kadonneet (näin myös Ruskon ja Lokalahden Anna-figuurien kruunujen). Joillain Maria-hahmoilla on vain sisennys pään ympärillä, jonka avulla kruunu on ollut sijoitettuna paikalleen; tämä näkyy hyvin Oripään, Vehmaan ja Viljakkalan veistoksissa. Toisin kuin kaikissa muissa, Finströmin ja luultavimmin myös Hammarlandin veistoksissa Marialla ei ole ollut kruunua vaan päätä kiertävä nauha, mikä kuvaustapa esiintyy myös melko monissa Ruotsissa säilyneissä veistoksissa. Kruunun lailla myös nauha, tai diadeemi oli neitsyyden merkitsijä.¹⁰⁷ Ainoastaan ”kirjankantaja”-veistoksessa Maria on kokonaan paljaspäin, eikä hiuksissa ole nähtävissä mitään jälkeä kruunulle tai nauhalle. Irrallinen kruunu on voinut olla joko metallinen tai puinen. Puset kruunut veistettiin yleensä, ei kuitenkaan aina, päähän kiinni, ja niiden – nyt useimmiten hävinneet – sakarat valmistettiin tavallisesti erillisistä kappaleista. Silloin, kun sakarat ovat samaa puuta kuin muu kruunu, ne ovat säästyneet paremmin: näin esimerkiksi Luvian Anna-ryhmän Marialla sekä Padasjoen Jeesus-lapsesta muutetulla Marialla. Metalliset kruunut konfiskoitiin suurimmaksi osaksi reformaation yhteydessä, puset puolestaan ovat hävinneet samalla tavoin kuin veistosten kädet tai muut irtotavotteet. Koska yleisesti ottaen kruunun sakaroiden puuttuminen myös muutoin melko hyvin säilyneillä veistoksilla on hyvin yleistä, voi esittää kysymyksen niiden tahallisuudesta irrottamisesta. Tämähän oleellisesti vähensi pyhimyksen arvokkuutta: kruunu muistutti ilman sakaroita lähinnä epämääräistä päähinettä.

Vöyrin alttarikaapin Anna- ja Maria-figuureilla (kuten myös heidän ympärillään olevilla Marian sisarilla) on sormissaan useita maalattuja sormuksia, mutta muissa veistoksissa ei koruja ole havaittavissa (kuva

2.28). Mielestäni on todennäköistä, että sormuksia on ollut, mutta veistosten kädet ovat kaikkien eniten vaurioituneita osia. Vöyrin alttarikaapin figuureilla loisteliass puvustus on ylipäänsä hyvin säilynyt.

Jeesus-lapsi on kuvattu alastomana 26 veistoksessa, ja seitsemässä hänellä on yllään kaapu. Jeesus muuttuu yleisesti ottaen ajan myötä vaatetetusta alastomaksi. Vanhemmissa, 1300-luvun ja 1400-luvun alkupuolen veistoksissa Jeesus on yleensä puettu, kun 1400-luvun puolivälistä alkaen useimmiten alaston. Varhaisia Jeesuksen pukeissa esittäviä Anna-ryhmiä ovat Jurmon ja Someron veistokset; jälkimmäisessä Jeesuksella on yksinkertainen, lainehtivahelmainen mekko, edellisessä leveähihainen mekko, joka laskeutuu jalkojen ympärille kuin kyseessä olisi lahkeet. Jeesuksen pukeissa olemisen liittyminen vain varhaisempiin veistoksiin ei ole kuitenkaan lainkaan aukoton sääntö, sillä myös Ruskon, Lammin ja Rauman 1500-luvun veistoksissa Jeesuksella on kaapu yllään. Näin on myös aivan 1400-luvun lopulta olevassa Perniön veistoksessa. Ulvilan hankalasti ajoitettavan (1460?) Anna-ryhmän Jeesuksen kaapuun on maalattu soljet, jotka vaikuttavat uudemmalta maalauskerrokselta. Myös Pyhä suku -aiheissa 1500-luvun alussa aletaan jälleen kuvata Jeesus vaatteissa, vaikkakin Vöyrin alttarikaapissa Jeesus on kuitenkin alaston. Koska alastomia Jeesus-lapsia on kuitenkin huomattavasti puettuja enemmän, näyttäytyy tämä tyypillisenä piirteenä.

Annan vaatteet ovat siis periaatteessa melko yhdenmukaiset koostuen aina päällinasta, mekosta ja viitasta, mutta yksityiskohdat ovat hyvinkin vaihtelevia, kuten myös Marian vaatetuksessa. Veistosten päällä oleva vaatetus kertoi kuvattujen henkilöiden sosiaalisesta asemasta ja iästä.¹⁰⁸ Annan päälliina ja peitetyt hiukset kertovat hänen olevan avioitunut vanhempi nainen. Henkilöiden vanhahtavien asujen avulla esitettiin heidän pyhimyksellisyyttään ja ”ajattomuuteen” kuulumistaan.¹⁰⁹ Vaatteiden hienous ei sinällään aina ollut merkki ylimyksellisyydestä, sillä koreilla vaatteilla saatettiin kuvata myös turhamaisuutta ja synnintekijöitä, mutta konteksti ratkaisi yhteyden.¹¹⁰ Anna-ryhmien kohdalla on kuitenkin selvää, että yläluokkainen pukeutuminen alleviivasi henkilöiden pyhimyksellisyyttä ja toisaalta heidän assimiloitumistaan maalliseen ylhäisöön. Henkilöiden sukupuolta esiintuoviin pukeutuksen piirteisiin sekä alastomuuden tulkintoihin palaan myöhemmin, tutkimuksen kuudennessa luvussa käydyssä keskustelussa.

Koko, värit ja tekemisen tavat

Tämän tutkimuksen materiaaliin kuuluvien Anna-ryhmien koko vaihtelee 25 ja 130 cm:n välillä. Ulvilan veistos on suurin, pohjanmaalaisen Munsalan pienin. Yleisesti ottaen veistosten koko kasvaa 1400-luvun lo-

pulle tullessa.¹¹¹ Koko ei kuitenkaan suoraan korreloi niiden ajoitukseen, sillä kolme pienintä veistosta ovat 1500-luvun taitteesta; edellä mainitun lisäksi alle viisikymmentäsenttisiin kuuluu Viljakkalan Anna-ryhmä ja ”kirjankantaja”-veistos. Niin ikään 1430-luvun tienoil-le sijoittuva ”huivinpitäjä” on alun perin ollut noin 120 cm korkea, kun samoihin vuosikymmeniin sijoittuva Hattulan veistos puolestaan vain 80 cm korkea.

Anna-ryhmistä alle puolet on valmistettu tammesta, muut muista eri lehtipuulajeista, joiden tarkempi määrittely edellyttäisi lisätutkimuksia. Vain tammen ”helminauhamaisine” syineen voi asiaan kouluttautumatonkin silmämääräisesti varmentaa. Luvian ja Someron Anna-ryhmät ovat viimeaikaisissa konservoinneissa osoittautuneet lehmukseksi (aiemmin puulajiksi epäiltiin koivua tai haapaa).¹¹² Tämä on kiinnostavaa, sillä ylipäänsä lehmusta on arveltu hyvin harvoin Suomessa säilyneiden veistosten materiaaliksi. Onko syynä ollut se, että lehmus on yhdistetty liikaa pääasiassa myöhempiin, eteläisessä Saksassa valmistettuihin ”pehmeälinjaisiin” veistoksiin, kuten Michel Erhartin tai Veit Stossin tuotantoon?¹¹³ Joka tapauksessa Luvian ja Someron veistosten puulajin varmistuminen antaa syytä pohtia uudelleen myös muita aiemmin lähinnä koivuksi ajateltujen veistosten materiaalia. Se, että Sääksmäen mestarin Anna-ryhmistä Sääksmäen veistos on tammea, kun taas Paraisten ja Vesilahden lehtipuuta (luultavasti koivua) näyttäisi murtavan ajatusta, että kotimaiset veistokset eivät yhtäläillä voisi olla tammea.¹¹⁴

Usein veistosta ympäröivä kaappi oli huokeampaa puuta, joka ei samalla tavoin soveltunut yksityiskohtien tekemiseen, kuten mäntyä; esimerkiksi Oripään veistos on lehtipuuta, ehkä lehmusta, mutta kaappi mäntypuuta. Niin ikään Someron lehmusta olevan Anna-ryhmän jalusta on mäntyä (tammilistoin). Raision Anna-ryhmän mäntykaapissa on tammiset koristeet (kuva 1.3).

Pyhimyshahmot toteutettiin usein niin, että työstettävä veistos asetettiin telineeseen, jossa sitä pystyi pyörittämään, ja siten veistämään tasaisesti eri puolilta. Tästä kertoo veistosten päässä oleva reikä, johon tappi asetettiin.¹¹⁵ Merkkejä tällaisesta on kaikissa Anna-ryhmissä. Jos tappi on pohjustuksen alla, on sitä vaikea havaita, mutta esimerkiksi Someron Anna-ryhmässä tappi (jota yhä on veistoksen sisällä n. 7 cm) on katkaistu vasta pohjustuksen ja maalaamisen jälkeen.¹¹⁶ Luvian veistoksessa kaikki kolme figuuria ovat eri osista, joten niiden kaikkien päässä on reikä. Vastavasti saatettiin myös puuhun itseensä jättää ”kädensija”, joka lopuksi katkaistiin. Tämä tekniikka on erittäin kiinnostavasti yhä näkyvissä Laihian kirkon veistoksiin kuuluvassa, tuntematonta naispyhimystä esittäväsä keskeneräisessä veistoksessa, jonka päähineen yläpuolella on ”ylimääräinen” puuosa.¹¹⁷

Veistoksen halkeilu pyrittiin estämään kovertamalla sen takaosa, mikä ei tosin veistosten iästä ja kohtelusta johtuen ole aina kestänyt meidän aikaamme asti. Anna-



1.15 Rauman kirkon Anna-ryhmä (n. 1500) on takaa koverrettu. Taustassa näkyvät myös puutapit, joilla veistos on ollut kiinnitettynä kaappinsa taustaan.

ryhmissä takapinnan työstäminen vaihtelee täysin suorasta erittäin tarkkaan, veistoksen muotoja seuraavaan koverrukseen. Välimaille jää laaja kirjo: toisissa koverrus on tehty huolellisesti, toisten takaosaan on viistetty vain jonkinlaista syvennystä (kuvat 1.6; 1.15).

Tavallisesti veistosten maalausta pohjustettiin kanakaalla. Tällöin puun epätasaisuuksia pystyttiin hälventämään ja lisäksi liimapohjustusta käytettiin pienten yksityiskohtien, kuten hiuskiehkuroiden tai verisuonten muotoiluun: Raision Anna-ryhmässä Marian hiukset on kaiverrettu pohjustukseen, ei puuhun. Pohjustusta on jäljellä monissa niissäkin veistoksissa, joiden väriytyksestä on enää vain pieniä fragmentteja. Myös muuta materiaalia, kuten hevosenjouhia, kangasta, metallia tai nahkaa voitiin lisätä kokonaisuuteen, mutta näitä ei kuitenkaan ole Anna-ryhmissä säilynyt.¹¹⁸ Jonkinlaisia nappeja on kuitenkin ollut liimattuna Ruskon Annan viitan helmaan, ja samoin tämän kruunun sakaroiden saumojen kohdalla on konservoinnin yhteydessä todettu olleen ”nappikoristeet”.¹¹⁹ Liedon kirkon Anna-figuurin mekon pääntiessä ja viitan helmassa on

rei'itystä (kuva 2.34). Koloissa on todennäköisesti ollut pieniä pyöreitä puutappeja, joiden tehtävä on ollut antaa mielikuva pukuun ommelluista koristekivistä. Nordman ja Riska arvelivat, että rei'issä on ollut kiinnitettynä metallikoristeboordi, mutta koska pienillä puutapeilla tehdyt koristukset olivat varsin tavallisia, pitäisin niitä todennäköisempänä vaihtoehtona.¹²⁰ "Lisukemateriaaleista" ainoastaan Urjalan muutetun Anna-ryhmän Marian hiuksiksi laitetut pellavat ovat säilyneet.

Veistosten väritys on hyvin ongelmallinen aihepiiri. Veistoksia on maalattu uudelleen ja korjattu aikojen kuluessa, eikä silmämääräisesti ole helppoa erottaa eri värikerroksia. Monet veistoksista ovat menettäneet lähes kaiken polykromiansa. Konservointikaan ei aina tuo yksiselitteisiä vastauksia, sillä alkuperäinen väri on voitu poistaa ensin kokonaan. Värien tutkiminen edellyttää myös paljon kemiaan liittyvää tietämystä, joten mainitessani luettelon kuvauksissa vaateen olleen tai olevan kultainen tarkoitan tällä kullan väriä; en osaa ottaa kantaa siihen, millä eri teknisillä menetelmillä kultaväri kulloinkin on toteutettu.

Anna-ryhmiin kuuluu sekä kohtalaisen paljon värifragmentteja sisältäviä veistoksia, täysin polykromiansa menettäneitä että uudelleenmaalattuja. Joidenkin veistosten myöhempi maalaus on selvästi havaittavissa, kuten Pyhtäällä ja Jurmossa (kuva 2.30). Hauhon veistoksen uudeelleenmaalauksesta on dokumentaarista tietoa, mutta tämä tapahtuikin niin myöhään kuin vuonna 1955 (kuva 2.29). Esimerkiksi Perniön Anna-ryhmä on kuitenkin ongelmallisempi. Alkuperäiseltä vaikuttavan maalauksen lisäksi siinä on myöhempiä piirteitä, kuten suuret silmät (kuva 2.2) ja istuimen tummanpunainen marmorointi; keskiajalla listoituksissa ja profiloinnissa käytettiin eri värisävyjä.¹²¹ Aiemmin oli jo puhuttu Hattulan Anna-figuurissa olevasta hämmästyttävästä hiuksia kuvaavasta yksityiskohdasta. Myös figuurin silmäripset ovat epätavalliset ja henkilöiden suut on ylimalkaisesti maalattu.

Annan viitta oli useimmiten kultainen, joskus punaisin koristuksin. Kultabrokadikangasta jäljittelevää maalausta on erityisen hyvin näkyvissä laajalti Vöyrin alttarikaapissa, mutta esimerkiksi myös Lokalahden veistoksen Annan viitassa (kuvat 2.27, 2.28, 2.35).¹²² Aiempi tutkimus on toistuvasti maininnut vihreän Annalle tyypillisenä värinä, mikä ajatus on myös liitetty hänen rooliinsa kansanperinteen Annikkina, metsän emäntänä.¹²³ Käsitys Annan vihreästä viitasta juontanee Kaarle Krohnin antamaan tietoon, että vihreä kaapu oli tunnuksellinen Annan kuville, ja että "Annaveljistön jäsenet juhlatiloissa" pukeutuivat sellaiseen.¹²⁴ Krohnin ajatus pohjannee hänen tietoihinsa Saksasta, eikä Ruotsin valtakunnassa, saatikka Turun hiippakunnassa ei ole mitään todisteita vihreän värin kuulumisesta erityisesti Annalle. Tämä tuntomerkki ei myöskään saa tutkimastani materiaalista tukea, vaikka vihreää väriä toki useissa veistoksissa onkin. Jurmon An-

nan vihreä mekko ja pääliina ovat kuitenkin myöhemmin maalattuja, samoin Pyhtään Annan vihreä viitta. Someron kirkon Annan asusteiden kauttaaltaan vaalean vihreää väriä on mahdollton sellaisenaan ajatella alkuperäiseksi. "Upplantilaisella" on vihreä mekko, mutta se on saattanut olla alun perin sinertävä. Toisaalta siitä mahdollisesti vaikutteina saaneessa Raision Anna-ryhmässä Annan mekko on vihreä. Lokalahden Anna viitan vuori on vihreä, mutta senkään alkuperäisyys ei ole lainkaan varmaa. Sääksmäen Annan mekko on vihreä kultaisin lyötekoristeluin.

Annan leukaliina ja pääliina olivat yleisesti ottaen valkoisia, mekko on useimmiten punertava. Tämä voi kuitenkin olla osaltaan myös kulunutta kultausta. Lähes poikkeuksetta Annan viitan vuori, ja ylipäänsä vaatteiden vuorit, ovat sinisiä. Lähinnä Saksassa säilyneisiin veistoksiin viitaten Virginia Nixon on maininnut, että vaikka Annan perinteisinä väreinä on usein mainittu punainen ja vihreä, ei niitä kuitenkaan voi pitää määräävinä.¹²⁵ Marialla on yleisimmin kultaiset vaatteet, usein myös kultaiset hiukset.

Anna-ryhmien figuurien silmät ovat joko siniset tai ruskeat. Silmät on hyvin usein maalattu niin, että yläluomi on korostettu mustalla värillä ja alaluomi punaisella (esim. kuva 2.12).

4.5 Valmistuspaikkoja ja tekijöitä

Yleistäen voi sanoa, että aiempi tutkimus paikansi korkealaatuiset Anna-ryhmät Lyypekin alueen tuotannoksi, muutamat vaikeasti määriteltävät teokset upplantilaisiksi, ja lopulta provinsiaalisimmat ja ilmaisussaan kömpelöimmät työt tulkittiin kotimaisiksi. Tästä kotimaisuuteen yhdistetystä "huonoudesta" kertoo esimerkiksi Tove Riskan lausunto "kirjankantaja"-veistoksesta; hänen mukaansa "huomio kiinnittyy kallellaan oleviin päihin, Marian surkastuneisiin käsivarsiin ja sotkuisiin laskoksiin Annan leningissä, joka vaikuttaisi olevan jotain karkeahkoa kangaslaatua. Kaikki nämä todisteet vajaavaisesta ammattitaidosta tukevat vahvasti attribuointia jollekin suomalaiselle taiteilijalle."¹²⁶

Tutkijat olivat yleisajatuksessaan veistosten alkuperän suhteesta sen taidokkuuteen oikeassa, sillä jos vähemmän taitavia vaativia töitä osattiin tehdä paikallises-tikin, miksi niitä olisi ostettu kovin kaukaa ja maksettu rahteja? Toisaalta vähemmän taitavasti veistettyjä töitä tehtiin paikallisesti joka puolella, myös Saksassa. Siinänsä kiinnostavasti monet saksalaiset tutkijat ovat määrittäneet Ruotsissa tehdyiksi monia niistä veistoksista, joita ruotsalaiset tutkijat puolestaan ovat pitäneet saksalaisina.¹²⁷ Mälarenin laaksosta tuotuja töitä yhdistää erilaisten traditioiden sekoittuminen, mikä vaikeuttaa niiden paikantamista. On joka tapauksessa yhtä lailla mahdollista, että "pohjoissaksalainen" veistos

onkin tehty vaikkapa Tukholmassa, mutta tekijä voi olla etelämpää. Puulajin määrittäminen on alkuperäky-symyksessä tärkeää, mutta sekään ei kerro tarpeeksi, ellei tietoa yhdistetä tyyllisiin ominaisuuksiin. Kansallismuseon kokoelmiin kuuluvien keskiaikaisten veistosten puulajien arvioinnit on tehnyt metsäteknologian professori Matti Jalava (1893–1975), mutta tietääkseni silmämääräisesti.¹²⁸ Pyhä Anna itse kolmantena -aiheisten veistosten valmistuspaikan suhteen uskaltanee esittää seuraavan karkean arvion: noin parikymmentä on tuotu Ruotsin valtakunnan ulkopuolelta, ja lopuista kahdestakymmenestäviidestä suunnilleen puolet on valmistettu paikallisissa eli Suomen puolella sijainneissa työpajoissa ja toinen puoli Ruotsin puolelta, lähinnä Upplannissa.¹²⁹

Uusin tutkimus on jo pitkään vältellyt teosten luokittelua tietyille mestareille, ja päinvastoin on keskitytty ennemminkin purkamaan tekijän mukaan muodostettuja laajoja teosryhmiä.¹³⁰ ”Mestarit” ovatkin osittain konstruktioita, jotka on luotu yhdistämällä samoja tyylipiirteitä sisältäviä teoksia yhden nimen alle. Nyt aiempien tutkimusten anteliaat luokitukset yhdelle tietylle mestarille ovat pienentyneet, mutta teosten samankaltaisuuksien etsiminen tavalla tai toisella on yhä väistämätöntä, mikäli niiden tekijöitä halutaan pohtia. ”Mestari”-ilmaus itsessään on koettu problemaattiseksi ensiksikin siksi, että joitain tutkittavia veistoksia pidettiin niin kömpelöinä, että epäröitiin edes puhua mestarista.¹³¹ Toinen syy juontaa siitä, että koko mestari-nimitys on kokenut jonkinlaisen jalustalta pudottamisen jälkmodernin taiteentutkimuksen mainingeissa, joissa tekijä häivytettiin katsojan taustalle.¹³² Mestarinimitystä voi käyttää siltä pohjalta, että arvokkaan tilauksen saanut tekijä oli alansa mestari ja hänellä oli todennäköisesti myös apulaisia jolloin hän oli heidän ”mestarinsa” – olkoonkin että tämä käsite on jossain määrin anakronistinen, sillä sitä käytettiin lähinnä arvonimenä, ei taitavan käsityöläisen tittelinä.¹³³

On käytännössä lähes mahdotonta tietää, toimiko jokin tekijä yksin vai osana työhuonetta, mutta työhuoneesta puhuminen lienee usein tarkoituksenmukaisinta. Veistäjät olivat mitä todennäköisimmin miehiä, ja toisin kuin kirjankuvituksen tai lasinvalmistuksen piiristä, ei tutkimus ole ainakaan toistaiseksi löytänyt naispuolisia veistäjiä. Vaikka yleisesti ottaen käsityöläiset toimivat kaupungeissa, on vaikea määritellä, missä määrin tämä koski myös Suomea; ehkä puunveistäjiä toimi myös isommissa pitäjakeskuksissa.¹³⁴

C. A. Nordman pyrki löytämään Suomessa säilyneiden veistosten joukosta kotimaisten mestarien teosryhmiä. Hän nimesikin näistä useita, tunnetuimpina niin sanottu Liedon mestari 1300-luvulta.¹³⁵ Toisaalta Nordman myös purki Meinanderin aiempia oletuksia esimerkiksi Pohjanmaalla toimineesta työhuoneesta.¹³⁶ Pyhää Annaa esittävien veistosten kohdalla kotimaisten veistäjien esiintulo on jo ajallisestikin selvää erilaisten kaupunkimaisten toimintamuotojen yleistymi-

sen myötä. Käsittelen seuraavissa alaluvuissa erilaisia teosryhmiä ja tekijöitä, joita tutkimani materiaali on kutsunut esiin. Näitä ovat paljon tutkittu lyypekkiläismestari Bernt Notke ja hänen työhuoneensa, pohjoismaiset teosryhmät, joihin kuuluu myös vasta 1970-luvulla hahmoteltu upplantilainen työhuone sekä vielä Nordmanin nimeämät Sääksmäen ja Kaarinan mestarit.

Bernt Notken työhuone

Turun Anna-ryhmän tekijäattribuointi on kiinnostava kysymys, sillä se on kiertynyt Lyypekissä toimineen Bernt Notken (n. 1435–1509) ympärille. Notke nousi erityisen merkittävään rooliin myös Itämeren pohjoisosissa, ja hänen nimeensä liitettyjä teoksia on säilynyt Århusissa, Tallinnassa ja Tukholmassa.¹³⁷ Nykyään vallitsevan käsityksen mukaan Notke oli, sen lisäksi että toimi merkittävän työhuoneen mestarina, lähinnä maalari, mikä tarkoittaa, että hän maalasi tasaiseen pintaan tehtyjen maalausten lisäksi veistoksia.¹³⁸

Runar Strandberg katsoi vuonna 1936 julkaistussa artikkelissaan Turun Anna-ryhmän olevan Notken käsistä.¹³⁹ Strandbergin perustelut nojasivat tyylihistorialliseen vertailuun: hänen mukaansa veistoksen sommittelu ja yksityiskohdat, kuten kasvopiirteet, puhuivat tämän attribuoinnin puolesta. Muutoin Strandberg painottaa Turun veistoksen ”italialaisuutta” ja yhdistymistä renessanssimaalarien töihin,¹⁴⁰ mikä sinällään vastaa ajan tendenssiä nähdä kotimaassa säilyneet teokset suhteessa Euroopan taiteeseen. Walter Paatz puolestaan ei Notkea koskevassa laajassa monografiassaan vuonna 1939 laskenut Turun Annaa Notken tuotantoon, eikä ylipäänsä maininnut sitä ollenkaan, vaikka – kuten Nordmanin huomautti – tunsikin Strandbergin artikkelin.¹⁴¹ Oletettavasti Paatzin vaikutuksesta Turun Anna-ryhmä putosi kokonaan pois myöhemmän tutkimuksen pyrkimyksistä muodostaa Notken teoskokonaisuutta. Paatz ei kuitenkaan sinänsä kieltänyt Turun yhteyksiä Notkeen, sillä tuomiokirkossa olevan miehen päätä esittävän veistosfragmentin hän katsoi selkeästi edustavan tämän omakätistä työtä.¹⁴² Myös Nordmanin mielestä miehen päätä esittävä veistos oli Notken omaa käsialaa, mutta hän piti Annan liittämistä samaan ryhmään ”yliampuvana” ja päätyi löyhempään työhuoneeseen viittaavaan attribuointiin.¹⁴³ Käsitys siitä, että tämä miehen päätä esittävä veistos olisi Anna-ryhmää *likeisemmin* liitettävissä Notken työhuoneeseen, jäi sitten elämään suomalaisiin yleistöksiin.¹⁴⁴ Strandbergin ohella Nordman on siis ainut, joka on ylipäänsä Turun Anna-ryhmää Notken yhteydessä käsitellyt.¹⁴⁵

Nordman toi monografiassaan esille Turun Anna-ryhmän tyylliset yhtymäkohdat sekä Århusin tuomiokirkon suureen alttarikaappiin (1479) sekä Lyypekin

St. Annen-Museumissa nykyisin olevaan Aegidien (tai Mikaelin) konventin pyhimyskaappiin (n. 1485).¹⁴⁶ Näissä Annalla on eri asento: Turun Anna istuu, kaksi muuta taas edustavat kuvaustapaa, jossa Anna seisoo ja pitää Jeesusta käsivarrellaan Marian seisoessa vieressä. Nordman nojautui Walter Paatzin käsitykseen siitä, että Århusin alttarikaapin tekijä olisi ollut Notken niin sanottu vanhempi pääapulainen (*Ältere Hauptgehilfe*), jolle Paatz nimesi myös Aegidien-konventin Anna-ryhmän sisältävän pyhimyskaapin.¹⁴⁷ Sittemmin tämän pyhimyskaapin tekijäksi mainitaan tavallisesti Notken piiri tai seuraaja.¹⁴⁸ Nordmanin mukaan yhtymäkohdat Aegidien-konventin Anna-ryhmän ja Turun veistoksen välillä olivat selviä, vaikka edellinen oli hänestä Turun figuuriin verrattuna selvästi vanhempi ja juromman näköinen nainen, ”med buttrare uttryck.”¹⁴⁹ Tuossa veistoksessa Annan ikää onkin korostettu maalaamalla silmäkulmiin rypyjä. Erona Nordman mainitsee Marian hiukset, mutta muuten hänen mielestään päät ovat samanlaisia ja ylipäänsä veistosten vaikutelma on samankaltainen.¹⁵⁰

Aegidien-konventin Anna-ryhmä poikkeaa kuitenkin mielestäni Turun veistoksesta: Nordmanin mainitsemien eroavaisuuksien lisäksi Jeesus-lapsen suhteet ovat täysin toisenlaiset ja Annan pääliina muodostaa terävän laskoksen otsalle.¹⁵¹ Ylipäänsä Lyypekin veistoksesta puuttuu Turun Annalle ominainen pehmeys ja sulokkuus; esimerkiksi Annan kädet ovat Lyypekissä voimakkaammat, ja hän pitelee Jeesus-lastaa vahvasti koko kämmenellään, mikä eroaa täysin niin Turun Annan kuin Århusinkin Annan keveästä ja ilmastavasta kannatella lapsia. Notken piiriin on myös yhdistetty tiettävästi Lyypekin Jaakobin kirkossa toimineelle Annan veljeskunnalle kuulunut Pyhä Anna itse kolmantena -veistos (nyk. St. Annen Museum), jota Turun Anna ei myöskään mielestäni muistuta.¹⁵²

Tähän samaan tekijäproblematiikkaan on vielä nivottu Tallinnan Pühavaimun eli Pyhän Hengen kirkon Maria-alttarikaappi, jonka vasemmanpuoleisessa ovesa on Pyhä Anna itse kolmantena -aiheinen veistos.¹⁵³ Pühavaimun kirkon kaappi on kirjallisten lähteiden perustella Notken työhuoneen teos, mutta sen parissa on työskennellyt useita tekijöitä, eikä jälkeä pidetä ”notkemaisena”, eikä se myöskään muistuta Århusin alttarikaapin tyyliä.¹⁵⁴ Samoin Pühavaimun kirkon veistos poikkeaa Turun Annasta. Siinä esimerkiksi Annan pääliina on pyöreä ja epäsymmetrisesti taitoksissa, ja Jeesus-lapsi on pienine raajoineen epäsuhtainen verrattuna Turun Jeesukseen, joka pulleahkot jäsenet sen sijaan ovat ”realistisesti” esitetyt.

Århusin alttarikaappiin sisältyvää Anna-veistosta (kuva 2.26) Nordman piti erityisen samankaltaisena Turun Annan kanssa.¹⁵⁵ Näiden veistosten vertailu on tavattoman vaikeaa pelkästään jo siitä syystä, että Århusin näyttävän alttarikaapin Anna-figuuri on paljon Turun veistosta suurempi, ja sen hehkuvat värit ovat tallella kun taas Turun veistos on käytännössä menet-

tänyt kaiken polykromiansa. Konservointikertomuksen mukaan sen väritys ja erilaiset kullan käsittelytavat ovat kuitenkin olleet ”loisteliaat”.¹⁵⁶ Kadonneesta koristelusta kertoo myös Annan viitan helmassa oleva pieni kulmikas puutappi, joka on toiminut jalokivenä; näitä on luultavasti ollut viitassa enemmänkin.¹⁵⁷ Molempien veistosten pukujen laskokset ovat samalla tavoin pehmeitä ja sulavia, ja Annan mekossa on vahva keskilaskos ja leveä pääntie. Århusin veistoksessa se ei kuitenkaan imitoi turkista, kuten olen arvellut olevan pyrkimys Turun Annan asun muotoilussa. Pääliinan otsalta pehmeästi taittuva muoto on molemmissa täysin sama. Anna-figuurien kasvojen piirteet kapeine neniineen ovat samankaltaiset (kuva 2.25) ja niillä on toisiaan muistuttava lempeä ilme, vaikka Århusissa katse suuntautuukin eteenpäin, ei alas kuten Turussa. Yhtäläisyys pätee Annan kasvojen lisäksi erityisesti eleisiin ja sormien asentoon, tapaan jolla Århusissa Anna kantaa Jeesusta ja Turussa Neitsyt Maria Jeesus-lastaa – tähän Strandbergkin kiinnitti huomiota.¹⁵⁸ Århusin veistoksessa Annan käsien maalaus on niin tarkkaa, että verisuonet voi erottaa. Turun Jeesus-lapsella ei kuitenkaan ole Århusin lapsen tavattoman suurta korvaa, mutta lasten asennoissa on samanlaista joustavuutta. Maria-hahmot ovat erilaisia: Århusissa Maria on pyöreäkasvoinen, Turussa kasvot ovat enemmänkin kapeat.

Nordman esitti loppupäätelmänään, että Turun Annan on tehnyt sama mestari, Notken seuraaja, jonka käsistä olisivat myös Århusin ja Aegidien-konventin Anna-ryhmät.¹⁵⁹ Nykykäsityksen mukaan Notken teoksia oli kuitenkin tekemässä useita tekijöitä, jotka seurasivat mestarinsa näkemystä.¹⁶⁰ Mielestäni voisi olla mahdollista, että Turun Anna-ryhmä olisi peräisin Bernt Notken työhuoneesta, jolloin veistäjä olisi lähinnä sama, joka työskenteli Århusin veistoksen parissa. Turun Anna-ryhmässä on mielestäni taitavuutta, jota veistoksen huono kunto lieenee estänyt varhaisia tutkijoita näkemästä. Esimerkiksi Juhani Rinne Turun tuomiokirkon historiassaan mainitsee sen olevan ”värikyseleltään pahoin pilaantunut.”¹⁶¹ Vaikka 1900-luvun alkupuolen tutkijat olisivatkin käyneet Suomessa veistosta tarkastelemassa eivätkä turvautuneet vain valokuviin, olisi mielikuva teoksesta silti voinut olla todellista huonompi, sillä veistos konservointiin vasta vuonna 1981.¹⁶² Figuurien ihoalueiden päällemaalaus tehtiin vuosien 1925–1943 välisenä aikana, ja tätä ennen veistos oli pahasti nokeentunut.¹⁶³ Turun Anna-ryhmän valmistumisen aikaan 1480-luvulla Notke oli Tukholmassa, ja kun hänen työhuoneensa teoksia noihin aikoihin oli tilattu ainakin Tukholmaan ja Upsalaan, ei tunnu epäuskottavalta että teoksia olisi pyritty saamaan myös valtakunnan itäisen hiippakunnan tuomiokirkkoon.

Liedon kirkon Anna-ryhmä on tutkimuksissa yhdistetty Notken ympärillä oleville tekijöille. Tämän veistoksen attribuointi aiheutti Nordmanille päänvaivaa, eikä tulos täysin tyydyttänyt häntä.¹⁶⁴ Nordman yhdisti

veistoksen Henning von der Heiden (1487–1520) työpajaan, joko tälle itselleen tai tämän apulaiselle.¹⁶⁵ Walter Paatz sitä vastoin oli attribuoinut Liedon Annaryhmän niin sanotulle Imperiallissima-mestarille, sillä nimellä vanhemmassa tutkimuksessa kutsuttiin Bernt Notken apulaiseksi ajateltua henkilöä.¹⁶⁶ Myös Henning von der Heiden ajateltiin saaneen oppinsa Notkelta, vaikkakin, kuten Aron Andersson on värikkäästi ilmaissut: *His art lacks the genial frenzy, the primitive freshness and violence of the best pieces attributed to Bernt Notke*.¹⁶⁷ Nykyään käsitys Henning von der Heidesta Notken oppilaana on tulkittu taidehistorialliseksi konstruktioksi, kuten useat hänen ”oppilaistaan” muutenkin.¹⁶⁸ Kuten Nordmankin totesi, Liedon Annalle ei löydy suoraa vastinetta. Teos kuuluu selvästi pohjoissaksalaiseen tuotantoon, mutta tyyllisillä keinoilla on kuitenkin oikeastaan mahdotonta varmasti erotella eri tekijöitä ja heidän työhuoneitaan, sillä he nimenomaan toteuttivat samankaltaisia ideoita ja ammensivat alankomaalaisesta taiteesta.

Pohjoismaisia, lyypekkiläisvaikutteisia

Oripään, Rymättylän ja Luvian Anna-ryhmät – omine variaatioineen – kuuluvat väljästi samoja tyylipiirteitä sisältävään pohjoismaiseen ryhmään.¹⁶⁹ Rymättylän veistoksessa huomio kiinnittyy Marian sulavaan hahmoon, joka poikkeaa kahden muun ryhmän suoraselkäisestä, ”nukkemaisesta” Maria-figuurista – jotka tosin nekin ovat erilaisia keskenään. Luvian Annan kasvojen hyvin säilynyt väri ja piirteet muistuttavat läheisesti Oripään kirkon Annaa, jonka olemusta tosin on suuren halkeaman vuoksi hankala täysin hahmottaa. Nämä kaikki ovat kuitenkin ”lyypekkiläistyylisiä”, ja siten vertautuvat Jurmon ja Taivassalon veistoksiin sekä ”huivinpitäjään”; esimerkiksi Marian vartalonmyötäisessä mekossa on kaikissa samankaltaisia piirteitä. Myös Sastamalan Anna-ryhmä kuuluu näihin läheisesti ja onkin vaikea (niin ikään veistoksen huonon kunnon vuoksi) määritellä onko se Lyypekistä vai sen vaikutuspiirissä syntynyt. Saksasta tuodut teokset antoivat joka tapauksessa vaikutteita samanaikaiselle pohjoismaiselle tuotannolle.

Hammarlandin alttarikaapin veistoksia, joihin luokituu nyt kadonnut Anna-ryhmä, on verrattu Hollolan kirkon alttarikaapin figureihin; Nordmanin mukaan ne olivat samasta työhuoneesta ja ehkä jopa saman tekijän veistämiä.¹⁷⁰ Nämä molemmat hän liitti löyhästi vuodelta 1468 olevaan, Tukholman Nikolauksen kirkossa alun perin olleeseen lyypekkiläiseen alttarikaappiin (nykyisin SHM) ja sen vaikutuspiiriin.¹⁷¹ Toisaalta Nordman huomautti erityisesti Hammarlandin kaapin Anna-figuurin samankaltaisuudesta Hamrångessä (Gästrikland) olevaan pyhää Birgittaa esittävään veistokseen, jonka katsotaan olevan Mälarenin laakson

tuotantoa 1400-luvun puolesta välistä.¹⁷² Vieläkin selvemmän yhdennäköisyyden voi todeta vertaamalla tätä veistosta Hammarlandin Birgitta-figuuriin, joka vasta äskettäin on löytynyt tutkimuksen piiriin¹⁷³ – tätä veistosta Nordman ei siis ollut nähnyt.

Hammarlandin ja Hollolan alttarikaapin joukkoon haluan lisätä Lemlandin kirkon Birgitta-veistoksen sekä myös Jomalan Marian uudistustyön Annaksi – näiden kahden hahmon yhdennäköisyys on mielestäni huomattava (kuva 2.9; 2.10).¹⁷⁴ Jostain syystä Nordman ehdotti ohimennen, että Lemlandin Birgitta voisi olla saman tekijän kuin samassa kirkossa oleva Annaryhmä.¹⁷⁵ Näin ei selvästikään ole, sillä Lemlandin Anna-veistoksessa ei ole mitään edellä mainittuja piirteitä. Lisäksi siinä puuttuvien käsien kiinnitystappien kolot ovat pyöreitä, Birgitta-veistoksessa ne ovat suorakaiteen muotoiset.

Hammarlandin alttarikaappi on ajoitettu 1460–1470-luvuille, josta jälkimmäinen vuosikymmen on mielestäni todennäköisempi.¹⁷⁶ Nordman piti teoksen alkuperää luultavimmin pohjoismaisena, vaikka tyyli olikin hänen mukaansa selvästi lyypekkiläinen.¹⁷⁷ Hammarlandin veistokset ovat tammea, Hollolan todennäköisesti koivua, lukuun ottamatta sen keskusfiguurina olevaa tammea olevaa Maria-figuuria.¹⁷⁸ Uudempi tutkimus on pitänyt Hammarlandin alttarikaapin alkuperää pohjoissaksalaisena, ja sivuuttanut yhteyden Hollolaan.¹⁷⁹ Näkemykseni mukaan molempien alttarikaappien alkuperää tulee kuitenkin hakea samasta paikasta Tukholman seudulta. Niissä, kuten myös mainitsemisessäni Lemlandin Birgitta-figuurissa ja Jomalan ”uudessa” Annassa on havaittavissa huomattavaa samankaltaisuutta, vaikkakin sekä Hollolan että Hammarlandin figureita on tehnyt useampi veistäjä. Figureiden kasvonpiirteet muistuttavat toisiaan eli suu on isohko, huulet tarkasti rajatut ja silmät kaartuvat alaspäin. Upplantilaisesta Ärentunan kirkosta löytyy mielestäni vakuuttava vertailukohta erityisesti Hollolan veistoksille: Maria-figureissa on niin selvää yhdennäköisyyttä sekä samankaltaisia veistoksellisia ratkaisuja (kuten hiusten taittuminen kruunun alle) että näitä veistoksia voi hyvin pitää saman tekijän tai työhuoneen valmistamina.¹⁸⁰ Ärentunan Maria-figuuria ympäröivät kaksi naispyhimystä ovat myös hyvin lähellä niin Hollolan kuin Hammarlandinkin pyhimysfigureja: yhdennäköisyyden erottaa selvästi rinnastamalla ne esimerkiksi Hammarlandin Barbara-figuuriin. Huomiota kiinnittää myös Jeesus-lapsen samanlainen ilme ja olemus Ärentunan ja Hollolan veistoksissa.

Upplantilainen työhuone

Naantalın luostarikirkossa on näyttävä alttarikaappi, jonka keskusosa esittää Neitsyen kruunausta, jota pyhä Birgitta ja hänen tyttärensä autuas Katariina Vad-

stenalainen (n. 1331–1381), ympäröivät. Katariinalla on molemmat attribuutinsa; kädessään lamppu ja jaloissaan peuranvasa.¹⁸¹ Naantalin alttarikaappi on ollut avainteos yrityksissä hahmotella sen valmistanutta työhuonetta, joka toimi Mälarenin laaksossa 1480–1490-luvuilla. Työhuoneen muita veistoksia on paikannettu Upplannin lisäksi Södermanlandissa ja Suomessa.¹⁸² Ruth Mogårdin mukaan Ruotsissa ryhmään kuuluvat ainakin Järfällan kirkon Anna-ryhmä, Hagan alttarikaappi ja Solnan Maria ja lapsi (kaikki Upplannista). Suomesta työhuoneen tuotantoon on Mogårdin mukaan Naantalin alttarikaapin lisäksi, josta hän mainitsee erityisesti Birgitta ja Katariina-figuurit, yhdistettävissä tuntemattomasta kirkosta oleva Anna-ryhmä (tässä tutkimuksessa ”upplantilainen”) ja Pohjan kirkon Sigfrid (KM). Lähes varmoina Mogård on ottanut mukaan myös Karjaan Erasmuksen, Tuuloksen Birgitan, Kalannin Marian ja lapsen sekä saman kirkon Laurentiuksen, surevan Marian tuntemattomasta kirkosta (KM) ja vielä Finströmin kirkon Anna-ryhmän. Epävarmat tapaukset ovat hänen mukaansa Kalannin kirkon Sebastian ja Finströmin pietä.¹⁸³

Nordman oli myös hahmotellut näitä veistoksia yhteennivovaa ryhmää, jonka hän jakoi osittain Meinanderia seuraten Tuuloksen mestarin töiksi, osittain Naantalin alttarikaapista vaikutuksia saaneeksi ryhmäksi.¹⁸⁴ Kysymys upplantilaisen työhuoneen tuotannosta ja sen esiintymisestä Suomessa ei ole helppo, sillä kuten Tove Riska on todennut, monen veistoksen tyyli on sitä lähellä.¹⁸⁵

Anna-ryhmistä ”upplantilainen” kuuluu työhuoneen tuotantoon läheisesti (kuva 1.10). Sen sijaan Finströmin Anna-ryhmä kyllä muistuttaa muita ryhmään kuuluvia teoksia, mutta erojakin on: viittaa ei ole vedetty tyypilliseen tapaan mekon poikki, vaan mekko näkyy koko pituudeltaan. Lisäksi Maria ja Jeesus-lapsi ovat suhteessa huomattavasti pienempiä kuin esimerkiksi Järfällan Anna-ryhmässä.¹⁸⁶ Mogård erotti Finströmin pietä-ryhmän tämän työhuoneen tuotannosta,¹⁸⁷ mutta pietä ja Anna-ryhmä ovat kuitenkin niin samankaltaisia, että on katsottava niiden kuuluneen yhteen ja samaan alttarikaappiin, jossa pietä oli keskushahmo ja Anna-ryhmä yksi sitä reunustaneista henkilöistä. Molemmat veistokset ovat samaan tapaan takaa koverrettuja, ja lisäksi voi huomioida Annan ja kuollutta poikaansa pitelevän Marian samankaltaiset kädet sekä sen, että samoin kuin lapset Anna-ryhmässä, myös kuollut Kristus on suhteessa Mariaan pienikokoinen ja ”nukkemainen”. Tämä on helppo havaita esimerkiksi vertaamalla veistosta Finströmin kirkossa olevan toisen alttarikaapin pietä-aiheeseen, jossa kuollut Kristus on suhteessa huomattavasti suurempi.¹⁸⁸ Mogårdin esiin nostamista veistoksista nähdäkseen Finströmin Anna-ryhmää ei voi laskea suoraan tämän työhuoneen tuotantoon, vaikkakin sen vaikutuspiiriin, ja joka tapauksessa se on samaa alkuperää kuin Finströmin pietä.

Mogård ei ottanut huomioon muutamia veistoksia, joita on myös syytä pohtia upplantilaisen työhuoneen yhteydessä. Näitä ovat mielestäni Ruotsissa Hargin (Upplanti) Maria-kaappi sekä Suomesta ainakin Tuuloksen Maria ja lapsi¹⁸⁹ sekä Pyhtään ja Hauhon Anna-ryhmät. Huolimatta siitä että Nordman mainitsi Hauhon veistoksen yhteneväisyydestä ”upplantilaiseen”,¹⁹⁰ ei Mogård kiinnittänyt tähän huomiota. Siinä on kuitenkin juuri upplantilaisen työhuoneen tuotannon piirteitä, kuten Annan kasvojen vakavuus ja selkeäpiirteisyys sekä suora, mutta otsalta hieman taitoksissa oleva päälliina (kuva 2.29). Lisäksi Marian hiukset kiertyvät taaksepäin ja Jeesus-lapsi on vanterra, sopusuhtainen ja kiharapäinen. Lapsi on hyvin samanlainen kuin työhuoneen tuotantoon aiemmin yhdistetyn Kalannin kirkon Maria ja lapsi -veistoksen Jeesus-lapsi, ja samoin Neitsyt Mariat ovat näissä veistoksissa erittäin paljon yhdennäköisiä. Hauhon Anna-ryhmä muistuttaa mielestäni myös Hargin kirkon Maria ja lapsi -veistosta. Hauhon Anna-ryhmä onkin mielestäni syytä liittää upplantilaisen työhuoneen tuotantoon, kun sen sijaan Pyhtään Anna-ryhmä kuuluu kaukaisemmin tähän piiriin, ja sen nykyinen päällemaalaukset – joka on varhaisempi ja huonompi kuin Hauhon veistoksen – hämärtää kovin veistoksen ymmärtämistä.

Upplantilaisen työhuoneen teoksia siis tuotiin Suomen puolelle, ja näistä veistoksista saivat vaikutteita useat tekijät. Osa veistoksista ilmentää hyvinkin paljon työhuoneen tuotannon piirteitä, osa voi olla jostain muusta tukholmalaisesta työhuoneesta, tai sitten ne on vastaavasti tehty Suomeen tuotujen veistosten mukaan vaikka Turussa. Joka tapauksessa työhuoneen tai sen lähipiirin veistokset toimivat esikuvina Suomessa tehdyille veistoksille, erityisesti niin sanotun Kaarinan mestarin työhuoneeseen liitetyille töille.

Sääksmäen mestari

C. A. Nordman nimesi ryppään teoksia veistäjälle, jolle hän antoi nimen Sääksmäen mestari. Tämä siksi, että Nordman piti tekijää hämäläisenä ja Sääksmäen kirkossa oli peräti neljä teosta, jotka olivat identifioitavissa tälle samalle tekijälle. Nämä ovat Anna-ryhmän ohella pyhä Birgitta,¹⁹¹ pyhä Dominikus ja alttarikaappi, joka sisältää kaksi pyhimystä, diakonin ja kuninkaan (todennäköisesti Laurentius ja Olavi). Lisäksi Nordman laski Sääksmäen mestarin tuotantoon kuuluvaksi Paraisten ja Vesilahden Anna-ryhmät sekä Urjalan alttarikaapin uudelleenmuotoilun Maria ja lapsi -aiheesta Anna-ryhmäksi.¹⁹² Juuri Urjalan alttarikaapin arvoituksen selvittelyminen lieneekin johtanut Nordmanin yhden tekijän jäljille, sillä jo Meinander oli väitöskirjassaan hahmotellut samankaltaisuuksia tiettyjen ryhmään kuuluvien veistosten välillä. Sääksmäen mestarin käsialan tunnusmerkkeinä pidetään litteitä kasvo-

ja, kapeaa leukaa, pientä suuta ja kolmiomaista terävää nenää.¹⁹³ Hänen tuotantoon on pidetty jäljittelevänä: on ajateltu hänen ottaneen esikuvikseen hienosti veistettyjä tuontitöitä ja näiden pohjalta luoneen oman, kuitenkin yksilöllisen tyyliinsä, joskin vailla psykologista karakterisointia. ”Helgonen äro trädockor utan mycket mänsligt liv”, totesi Nordman Sääksmäen mestarin tuotannosta.¹⁹⁴

Nordman oli sanankäänteiltään hieman epämääräinen määrittellessään Sääksmäen mestarin toiminnan ajoitusta, mutta sijoitti sen joka tapauksessa suunnilleen 1400-luvun puoliväliin.¹⁹⁵ Tämä on kuitenkin nähdäkseni hieman liian varhainen jo pelkästään senkin vuoksi, että Anna-ryhmien, joihin Sääksmäen mestarin voi jollain lailla sanoa erikoistuneen, kysyntä oli varmasti suurempi lähempänä vuosisadan loppua. Lisäksi veistosten laskoksissa on myöhemmästä ajoituksesta kertovaa paksuutta. Kysymys on vaikea, ja kaipaisi apua dendrokronologiasta, mutta olen joka tapauksessa arvioinut Sääksmäen mestarin Anna-ryhmien valmistusajaksi enemmänkin 1460- tai 1470-luvut.

Sääksmäen mestarin nimen alle on liitetty Vesilahden (kuva 1.16), Sääksmäen ja Paraisten Anna-ryhmät, jotka ovat hyvin paljon toistensa kaltaisia. Erityisen samankaltaisia ovat Paraisten ja Sääksmäen Anna-ryhmät – Nordmanin mukaan ne ovat suorastaan toistensa duplikaatteja.¹⁹⁶ Nordman punnitsi myös, kuuluisiko Tyrvään kirkon Anna-ryhmä Sääksmäen mestarin tuotantoon, mutta päätyi arvioimaan sen toisen, joskin samanaikaisen veistäjän tekemäksi.¹⁹⁷ Tyrvään veistos todellakin on huomattavasti yksinkertaisempi ja pelkistetympi, eikä se kuulu tähän samaan ryhmään. Siinä on kylläkin muutamia yhteneväisiä piirteitä, kuten Annan tavattoman korkealla oleva pääliina ja Marian mekon käsittely.

Sääksmäen mestarin Anna-ryhmien esikuvaksi Nordman ehdotti ensin Taivassalon Anna-ryhmää, sitten myös – ja etenkin – Vehmaan Anna-ryhmää.¹⁹⁸ Jälkimmäisessä Annan vaatetus näyttävine pyöreine solkineen on kuitenkin Sääksmäen mestarin Anna-ryhmistä poikkeava ja Maria on suhteessa suurempi kuin Sääksmäen mestarin Mariat. Lisäksi Vehmaan veistoksessa on Marian sylissä selvästi erottuva paikka nyt hävinneelle Jeesus-lapselle, kun taas kolmessa kotimaisessa ryhmässä Jeesus-lapsen paikkaa ei ole varsinaisesti muovattu veistoksen rakenteeseen, joskin puutappi Annan oikealla polvella kertoo Jeesus-lapsen sijainneen siinä. Toisaalta Vehmaan veistoksessa on samaa korostettua pystysuoruutta ja vakavuutta, ja huulten avonaisuudessa on jotain samaa kuin Sääksmäen mestarin teoksissa. Vehmaan veistosta voi siis jossain määrin pitää Sääksmäen mestarin Anna-ryhmien esikuvana, mutta varsinaisena mallina sitä ei voi pitää – eikä Nordmankaan sitä liene suoranaisesti tarkoittanut.

Taivassalon Anna-ryhmässä Marialla on pyöreä laakea kaula-aukko (kuva 1.14). Samankaltainen asu on



1.16 Vesilahden kirkon Anna-ryhmä (n. 1460) kuuluu Sääksmäen mestarin valmistamiin veistoksiin. Annan viitan kiinnityskohta jää leukaliinan alle ja vyöllä on paksu, vannemainen vyö. Marian korkean kruunun sakarat ovat hävinneet.

myös Paraisten Anna-ryhmän Marialla, mutta kuten on tullut esille, toistuu tämä yksityiskohta useissa muissakin veistoksissa. Yhtä tiettyä mallia Sääksmäen mestarin Anna-ryhmille ei voine löytää, joko se on hävinnyt, tai sellaista ei koskaan ole ollutkaan. Onkin luultavaa, ettei veistäjällä ollut mitään tiettyä esikuvaa, vaan hän teki oman versionsa annetusta aiheesta ja kykeni siten vastaamaan kasvavaan hartauskuvien tarpeeseen. Vaikka Sääksmäen mestari on sikäli harhaanjohtava nimitys, että se tuntuisi viittaavan veistäjän toimineen Sääksmäellä, on se kuitenkin mielestäni yhä selvyiden vuoksi käyttökelpoinen.

Kaarinan mestari

Meinander erotteli tutkimiensä veistosten joukosta teosryhmän, jota hän kutsui väljästi kotimaiseksi ryhmäksi, jonka oli tehnyt Turussa toimiva veistäjä.¹⁹⁹ Nordman nimesi suunnilleen saman ryhmän veistoksia Kaarinan mestarin tuotannoksi sen perusteella, että useita tähän ryhmään kuuluvia veistoksia oli Kaarinan kirkossa.²⁰⁰ Sekä Meinander että Nordman luokittelivat samalle tekijälle tavattoman paljon veistoksia, noin kolmekymmentä kumpikin.²⁰¹ Teosryhmälle annetut tuntomerkit ovat muun muassa kulmikkaat kasvot, alaspäin kääntyneet suupielet, puolikuun muotoisin viivoin koristellut hiukset ja ulospäin pullistuvat sil-

mät. Lisäksi viitta on usein vedetty eteen niin, että se muodostaa viiston linjan.²⁰² Näihin lisäksi vielä leveät, ”aaltoilevat”, keskeltä kapenevat laajat hihansuut.

Meinander piti teosryhmää hyvin ”primitiivisenä”; henkilöiden eleet olivat hänestä jähmettyneet ja kömpelöt, hiukset olivat kuin peruukkeja, ja tekijän aihevalinta rajoittunutta.²⁰³ Henkilöhahmot todella ovat melko jäykästi kuvattuja ja tuijottavat usein suoraan eteenpäin. Nordman kuitenkin näki tyyliässä traditiokeskisyttä, joka ammensi aiemmilta vuosikymmeniltä. Vaikuttaa siltä, että hän piti tekijän kansanomaista, monumentaaliseksi kutsumaansa tyyliä jonkinlaisena esimerkuna suomalaiselle taiteelle, ehkäpä jopa itse suomalaiselle ihmistyyppille.²⁰⁴ Kuten Helena Edgren on huomauttanut, näissä veistoksissa oleva uskottava vakavuus on mielellään tulkittu kansalliseksi ominaisuudeksi.²⁰⁵ Vaikka Nordman ei sano sitä, voi aavistella hänen ajattelevan esimerkiksi oman aikansa Onni Okkosen viitoittamana kansalliseksi miellettyä taidetta, kuten Väinö Aaltosen veistoksia.²⁰⁶ Toisaalta Nordman havaitsi yhtymäkohtia suomalaisten ja ulkomaisen teosten välillä, eikä raja hienosti veistetyn saksalaisen ja kömpelön suomalaisen välillä ollut enää niin jyrkkä kuin se oli ollut Meinanderin aikana.²⁰⁷

Anna-ryhmistä Kaarinan mestarille on aiempi tutkimus laskenut Raision, Vanajan ja mahdollisesti myös Sysmän Anna-ryhmät. Meinander otti Sysmän Anna-ryhmän joukkoon mukaan vailla epäilyksiä, mutta Nordman suhtautui sen kuulumiseen tälle tekijälle hieman epäillen.²⁰⁸ Ne edustavat samaa 1500-luvun käänteessä yleistynyttä sommittelua, jossa Maria seisoo istuvan Annan vierellä ja alaston Jeesus-lapsi tepastelee Annan sylissä. Näiden veistosten suuresta samankaltaisuudesta huolimatta niissä on selviä ja huomattavia eroja. Vanajan Anna-ryhmä kuuluu mielestäni Kaarinan mestarin ydinteosten joukkoon, itselleen ”Kaarinan mestarille”, jos näin halutaan, ja Raision ja Sysmän veistokset on tehty samassa työhuoneessa, mutta ainakin pääosiltaan eri käsillä. Sysmän Anna-ryhmä on näistä kolmesta kaikkein taitavimmin tehty.

Kokonaisuudessaan Kaarinan mestarille attribuoitua ryhmässä on huomattavia eroja. On lähdeittävä siitä, että joko, kuten Tove Riska on ehdottanut, työhuone työllisti paljon työntekijöitä,²⁰⁹ tai sitten kyseessä oli useita, eri paikoissa toimineita tekijöitä. Vastaus on varmaankin sekä että. Osa ryhmään lasketuista veistoksista on luultavasti tehty muualla kuin Kaarinan mestarin työhuoneessa, mutta oma materiaalini osoittaa toisaalta myös sen, että samassa työhuoneessa on toiminut useita eri tekijöitä. Raision, Vanajan ja Sysmän Anna-ryhmissä on selviä piirteitä, jotka sitovat ne toisiinsa kuin dominopelin nappulat, mutta kuitenkin veistosten figureissa näkyy kolme eri individuaalia käsialaa. Yhtä lailla on mahdollista, että eri tekijä on työstänyt jokaista veistosta tietyistä kohdista. Vaikka sinänsä olisi mielekästä luopua kokonaan Kaarinan mestari -nimityksestä ja puhua yksinkertaisesti vaikka

turkulaisesta tekijästä ja työhuoneesta, on mielestäni kuitenkin perusteltua yhä käyttää tätä nimeä, jotta suunnilleen tiedämme, mistä teosryhmästä on kyse.

Väitteeni perustuvat siihen, että Vanajan veistoksessa on nähtävissä kaikki Kaarinan mestarille tyypilliset tunnusmerkit alkaen Annan kasvopiirteistä Marian hiusten kuviointiin ja vielä ”aaltoileva” hihakin on mukana (kuva 1.11). Vanajan Anna muistuttaa mielestäni esimerkiksi Marttilan enkeliä kuvaavaa veistosta (KM), josta kirjoittaessaan Nordman punnitsi sen joko Kaarinan mestarin tai vastaavasti Naantalintalitarin vaikutuksesta syntyneeseen tuotantoon eli toisin sanottuna niin sanotun upplantilaisen työhuoneen seurannaisiin.²¹⁰ Hän toi selvästi esille määrittelyn vaikeuden tämänkin teoksen yhteydessä, mikä onkin relevantti varaus, sillä Kaarinan mestarin työhuone sai vaikutteita upplantilaisesta tuotannosta, mutta niin saivat muutkin tekijät, joiden tuotannossa ei sitten kuitenkaan ole Kaarinan mestarin tunnusmerkkejä.

Raision Anna-ryhmä on tekotavaltaan erilainen, mutta sillä on selvä yhteys Vanajan veistokseen. Ne ovat lähestulkoon samankokoisia ja niissä on samanlainen väritys, Annan viitta on oikeastaan identtinen. Ne edustavat kuitenkin ylipäänsä erilaista tapaa toteuttaa ihminen ja hänen olemuksensa, vaikka sommittelu ja ylimalkainen ulkonäkö sinällään onkin samankaltainen. Muutamia selkeimpiä eroavaisuuksia mainitakseni summaan, että Raisiossa hahmot ovat aaltoilevia ja pitkänomaisia, Vanajalla taas juurevia, lihaksikkaita ja leveitä. Raision veistoksessa Maria on hoikka ja niin ”ilmava” ettei edes seiso maassa, vaan hieman sen yläpuolella. Sinänsä kiinnostavasti Raision veistos toistaa myös Marian helman noston ja mekon aluspuvun näkymisen, vaikka Marian käsi on ylhäällä eikä siten tosiasiallisesti nosta helmaa (kuten ”upplantilaisessa” ja Vanajan veistoksessa). Marian hiukset on toteutettu teknisesti toisin, vaikka ne pintapuolisesti näyttävät melko samanlaisilta kuin toisissa. Jeesus-lapsen olemus on veistoksissa tyystin erilainen, sillä Raisiossa kaitalaisella pojalla on pullottava vatsa, Vanajalla hän on jäntevä ja lyhytraajainen. Sekä Vanajalla että Raisiossa Annalla ja Marialla on kuoppaleuka, mutta jälkimmäisessä kuoppa on laakea, edellisessä pistemäinen. Vanajan veistos on koverrettu, vaikkakin summitaisesti, Raision taas ei lainkaan. Ylipäänsä tekijän käsiala ja puun työstötapa on toinen, minkä huomaa lähietäisyydeltä. Sama henkilö on voinut tehdä joitain osia, sillä esimerkiksi polvien päälle tuleva hieman oudostikin kumpuileva viitan vuori on hyvin samanlainen. Raision Anna-ryhmän käsiala muistuttaa mielestäni sitä, joka on näkyvissä myös esimerkiksi Someron Armonistuin-veistoksessa.²¹¹

Sysmän Anna-ryhmässä esikuvaa ei ole noudatettu niin kaavamaisesti, vaan tekijällä on ollut enemmän omaa ”silmää”. Maria esimerkiksi todella seisoo Annan vieressä, ei leiju kuten Raisiossa ja myös jalkojen päälle laskeutuvat laskokset lepäävät eivätkä ole kaa-



1.17 Vasemmalla Vanajan Anna-ryhmä, keskellä Raision kaapistaan irrallaan oleva Anna-ryhmä ja oikealla "upplantilainen" (kaikki KM). Veistokset ajoittuvat 1400- ja 1500-luvun vaihteeseen. Kaikissa on noudatettu samaa sommittelua. Raision ja Vanajan Anna-ryhmät on liitetty Kaarinan mestariin, mutta niissä näkyvä käsiala on kuitenkin selvästi toisistaan poikkeava.

vamaisia toistoja esikuvista kuten Vanajalla. Jeesus-lapsen asento on Vanajan ja Raision veistoksissa kohtisuoraan katsojiin (vaikkakin täysin erilailla toteutettuna), kun taas Sysmässä poika on enemmän kääntynyt Mariaan päin. Sysmän kirkossa oleva pieni Maria ja lapsi -veistos sen sijaan omaa Kaarinan mestarin tunnuspiirteitä, joten on mahdollista, että kirkko on tilannut työhuoneesta kaksi veistosta, joiden toteuttajina ovat olleet eri henkilöt.²¹²

Kaikissa kolmessa veistoksessa Maria-hahmojen kruunut ovat samalla lailla "ekonomisesti" toteutetut, että taaempi osa on jätetty työstämättä. Raision Anna-ryhmässä Marian molemmat kädet ovat olleet ilmassa, kun Vanajalla ja Sysmässä Marian oikea käsi kannattelee helmoja. Raision, Sysmän ja Vanajan veistoksilla on voinut olla yhteinen esikuva. Tämä esikuva on siten saattanut olla "upplantilainen" tai sitä vastaava samanlainen työ, kuten Nordmankin jo huomioi, vaikka ei ollutkaan sinänsä hahmottanut upplantilaista teosryhmää.²¹³

"Upplantilaisen" ja kolmen kotimaisen veistoksen sommittelun ja yksityiskohtien samankaltaisuuksiin kuuluu kyynärvarren olemattomuus, ryppyinen viitanlaskostus polvilla, Annan pääliinan sivutaitteet, Marian hiusten takapuolen päälle ulottuva malli ja ylipäänsä veistosten koko (kuva 1.17). Vanajan veistoksen Marian kruunu on ollut viisisakarainen ja takaosaltaan työstämätön samalla tavoin kuin "upplantilaisella".

Vanajan Anna-ryhmän Maria-figuurin molemmat kädet on kiinnitetty muuhun ruumiiseen liimalla, mikä teknisestikin toistaa "upplantilaisessa" olevaa ratkaisua. Raision ja "upplantilaisen" yksityiskohtien yksi samanlaisuus on myös oikean hihan (joka on väljä ja roikkuu ranteesta alas) samanlainen näyttäytyminen viitan alta, ja vastaavasti Vanajan ja "upplantilaisen" Jeesus-lapsi on samanlainen, hiuksia lukuun ottamatta, sillä "upplantilaisella" ne ovat ruusumaisilla kiharoilla. Vanajalla ja Sysmässä hiukset ovat suorat – Vanajalla näkyvät tosin kuunsirppiviivat. Vanajan veistoksessa huomio kiinnittyy myös jalkineiden päälle laskeutuvien poimujen kaavamaisuuteen, mikä ei tavoita laskoksen oikeaa tapaa kerääntyä kengän päälle kuten on nähtävissä esimerkiksi "upplantilaisessa". Mielestäni Kaarinan mestarin, joka sai vaikutteita upplantilaisista veistoksista, työhuoneen tuotannossa on erotettavissa siis ainakin kolme selvästi eri kädenjälkeä, jotka Vanajan, Raision ja Sysmän Anna-ryhmät tuovat ilmi.

4.6 Transformaatio Mariasta Annaksi

Veistoksille keskiajan kuluessa tehdyt muutokset muodostavat laajan tutkimuksellisen haasteen. Esimerkiksi useita Maria ja lapsi -veistoksia uudistettiin muodin ja



1.18 Maria ja lapsi -veistoksesta Anna-ryhmäksi 1400-luvulla muutettu veistos, jossa naishahmolle on tehty kokonaan uusi pää. Ryhmään valmistettu uusi Maria on kadonnut. Göteborgs stadsmuseum.

suosiossa olevan muodon mukaisiksi. Suomessa tällaiseksi on tunnistettu muun muassa Urjalan kirkon Maria sekä Eckerön Maria, jonka päällinasta tehtiin lainehtivat hiukset.²¹⁴ Toisinaan muutoksia on helppo havaita, mutta etenkin maalaustyön korjauksia sitäkin vaikeampaa.²¹⁵ Maria ja lapsi -aiheita muutettiin myös niin, että niiden alkuperäinen aihe muuttui toiseksi. Urjalan, Padasjoen ja Jomalan Maria ja lapsi -veistokset muunnettiin 1400-luvulla Pyhä Anna itse kolmantena -aiheisiksi. Urjalan pyhimyskaappia on tutkittu jo aikaisemmin, mutta Jomalan ja Padasjoen kirkkojen Anna-ryhmien muutoksista ei ole julkaistu tutkimuksia. Ruotsista vastaavia tapauksia tunnetaan useita.²¹⁶ Yksi näistä on tuntemattomalta paikkakunnalta Göte-



1.19 Isonkyrön kirkon Maria-figuurin pää on tehty useasta kapaleesta.

borgin kaupunginmuseon kokoelmiin päätynyt veistos, jossa 1200-luvun lopulle ajoitettu Maria-figuuri on saanut 1400-luvulla uuden pään (kuva 1.18).²¹⁷

Joidenkin veistosten yhteydessä on esitetty tulkintoja 1400-luvulla esiintyneestä tietoisesta vanhakantaisuudesta, eräänlaisesta arkaaisoivasta tendenssistä.²¹⁸ Näin on tehty myös Someron Anna-ryhmän kohdalla.²¹⁹ Mielestäni tutkimistani veistoksista ei kuitenkaan ole tavoitettavissa mitään tietoisia pyrkimyksiä vanhempaan esitystraditioon. Pohdinnat veistosten vanhakantaisuudesta selittyvät osittain sillä, että osa "arkaaisiksi" oletetuista veistoksista onkin sittemmin paljastunut 1400-luvulla uudistetuiksi aiempien vuosisatojen veistoksiksi.²²⁰ Näin on oman käsitykseni mukaan myös Isonkyrön kirkon Maria ja lapsi -veistoksen laita (kuvat 1.19; 2.32). Veistosta tutkineen Riitta Pyllkäsén mukaan se oli 1400-luvulla tehty, ehkä paikallisen veistäjän toteuttama "vapaa mukaelma tai jäljennös" 1200-luvun veistoksesta, johon oli tehty muutostöitä vasta uudella ajalla.²²¹ Meinander ja Nordman pitivät veistosta 1400-luvun alkupuolen työnä, vaikkakin käytetyt sanamuodot ovat empiviä.²²² Omien havaintojeni perusteella Isonkyrön Maria ja lapsi ei kuitenkaan ole



1.20 Padasjoen Anna-ryhmä on alun perin 1300-luvulta peräisin oleva Maria ja lapsi -veistos. Lapselle on uusittu koko pää, johon kuuluu myös Neitsyt Marialle välttämättömät pitkät hiukset. Naiselle on laitettu uusi päälaki kruunun paikalle.



1.21 Jomalan kirkon 1200-luvulta oleva Maria ja lapsi -aiheinen veistos muutettiin Anna-ryhmäksi 1400-luvulla.

1400-luvulla tehty työ, vaan tuolloin uudistettu aiempi veistos.

Urjalan pyhimyskaappi lahjoitettiin Valtion historialliseen museoon vuonna 1905.²²³ Nordman ratkaisi Urjalan Anna-ryhmän ”mysteerin” artikkelissaan ”Urdialaskåpet och Sääksmäkimästaren” vuonna 1949 havainnollaan, että varhaisemman Etelä-Skandinaviasta, tai ehkä Slesvigistä 1200-luvun puolivälistä peräisin olevan Neitsyt Marian pää oli vaihdettu 1400-luvun puolivälissä, samoin kuin tämän sylissä olevasta Jeesus-lapsesta oli tehty Maria.²²⁴ Koska kaapin katoksen alla oleva keskusveistos poikkeaa yleisilmeeltään selvästi ovien varhaisgotiikkaa edustavasta veistoskoristelusta, olivat jo varhaiset tutkijat pohtineet tälle ratkaisua. Eliel Aspelin oli nähnyt keskushahmossa Annan, mutta Meinander ajatteli tämän olevan ajallisesti mahdotonta.²²⁵ Meinander päätyi toteamaan, että näin ollen pitäisi koko keskusfiguurin olla uusittu, ja huomautti, ettei sen muoto vastannut kaapin takaosaa, koska figuuri oli siihen liian suuri.²²⁶ Lisäksi hänen mukaansa Annaa esittävällä figuurilla olisi pitänyt olla myös leukaliina, ei pelkkä pääliina²²⁷ – mikä tosin sinänsä ei pidä paikkaansa, sillä olivathan juuri varhaiset Anna-figuurit ilman leukaliinaa. Meinander siis jätti kysymyksen auki ja oli ylipäänsä kiinnostuneempi kaapista kokonaisuudessaan ja erityisesti sen ovista kuin keskusfiguurista. Äskettäin Urjalan alttarikaappia

on tutkittu esimerkkinä tuontiveistosten vaikutuksesta paikallisiin työpajoihin.²²⁸

Padasjoen Anna-ryhmä talletettiin historiallisen museon (nyk. Kansallismuseo) kokoelmiin vuonna 1898.²²⁹ Tämän 1300-luvulta peräisin olevan veistoksen muutoksen Anna-ryhmäksi 1400-luvulla on Riitta Pylkkänen havainnut joskus Nordmanin monografian julkaisun jälkeen.²³⁰ Veistoksessa on useita seikkoja, joiden perusteella olisi olettanut Nordmanin huomautta sille tehdyn muutoksen, olihan hän kiinnittänyt vastaaviin seikkoihin huomiota muidenkin kohdalla. Padasjoella äitihahmon päällinän muutos on silmiinpistävä ja sen alta näkyvät aaltoilevat hiukset on piirre, joka Anna-kuvauksissa on harvinaista ja varhaista. Myös lapsen uusi pää on suhteettoman suuri (kuva 1.20). Epäilen, että Nordmanilla oli veistoksesta käytettävissään ainoastaan valokuva, josta piirteet eivät näyttäytyneet selvästi. Vaikka Padasjoen veistos on pienempi ja vaatimattomampi on se alkuperäisessä muodossaan muistuttanut hieman Lemlandin kirkon Maria ja lapsi -aiheista veistosta, Nousiaisten madonna (KM) tai muita niiden kaltaisia veistoksia.²³¹ Padasjoen Marialla oli todennäköisesti ollut päässään kruunu (kuten esimerkiksi Lemlandin kirkon Marialla), joten päähän piti saada uusi yläosa. Jos Marialla

olisi ollut vain huntut uudistajat eivät ehkä olisi vaivautuneet uuden päälleen tekoon. Lisäksi tuntuu loogiselta, että uusi osa on asetettiin suunnilleen jo olemassa olevan kruunun kolon paikalle.

Jomalan veistoksen muutoksen on tunnistanut Peter Tångeberg.²³² Veistos lienee valittu muutettavaksi Jeesus-lapsen sopivan olemuksen vuoksi; tällä on varmaankin ollut jo valmiiksi kapea vyötärö ja sitä korostava vyö (kuvat 1.21; 2.10). Jomalan veistokselle tehdyt muutokset huomaa selviten naisen kasvojen reunalueilta, josta Annalle sopimattomat hiukset on veistetty pois. Lisäksi takaraivossa erottuu selvästi vako, jonka varassa kruunu on levännyt. Molempien kasvot ovat huolellisesti uudelleen muotoiltu, mikä varmaankin on harhauttanut tutkijoita. Kaulavaateen reuna on epätavallisen koholla, mikä ehkä kertoisi kasvoilta poistetusta ”päälliskerroksesta”, vanhoista kasvoista. Lapsen hiukset on uudistuksessa taitavasti veistetty ulottumaan pitkälle selkään, mutta etupuolelta hiukset näyttävät lyhyiltä.

Syy uudistaa veistoksia saattoi olla se, että kirkkoon hankittiin uusi Neitsyt Mariaa esittävä veistos, joten

ylimääräinen, ja epäilemättä vanhempi, veistos muutettiin Annaksi. Toisaalta luultavampaa lienee, että esimerkiksi Jomalaan, jossa on kaunis 1300-luvun Maria-veistos,²³³ hankittiin uudistettu Anna aivan samalla tavalla kuin jos olisi ostettu ”tavallinen” Anna-ryhmä. Myös Padasjoella on varmasti ollut Maria ja lapsi -aiheinen veistos, vaikka sellaista ei olekaan säilynyt.²³⁴

Urjalan kirkon kohdalla tilanne on sikäli kiinnostava, että siellä muutettiin myös 1300-luvulta peräisin oleva Maria ja lapsi -veistos. Sille rakennettiin uusi kaappi, johon kuuluu maalatut ovet ja kolme fiaalia katonalla. Lisäksi Marian päähän asetettiin korkea kruunu.²³⁵ Lisäksi Urjalassa oli vielä 1200-luvulle ajoitettu pieni Maria ja lapsi -veistos.²³⁶ Joka tapauksessa pyhän Annan suosion kasvun myötä 1400-luvun puolenvälin jälkeen myös tarve ja kysyntä häntä esittäville veistoksille oli olemassa. Padasjoen veistos on pienikokoinen, eikä ehkä ole kerännyt ympärilleen mittavaa Annaan kohdistunutta hartaustoimintaa, vaikkakin periaatteessa muutettujen veistosten hartaudellinen käyttö oli sama kuin ”alkuperäisilläkin” Anna-ryhmillä; se oli yhtälailla Annan ruumiillistuma.

III MERKITYS JA KONTEKSTI

5. KUNNIOITUKSEN LÄHTEILLÄ: KUVAT, SANAT JA NIIDEN KOKIJAT

On aloitettava toteamalla, että esineet ovat laskostettuja puheita. Tai muinaisten hävinneiden puheiden poi-muja. Tai haihtuneiden sanaketjujen kiinteitä jäännöksiä. En osaa sanoa aivan tarkkaan, mutta tuoltapäin, varmasti jotakuinkin tuolta suunnalta haen vastausta. Kuvittelen saavani kiinni ajatuksia, jotka ovat verhoutuneet tiettyihin esineisiin, jokaisen hetken, jokaisen teon myötä elämäämme nivoutuneisiin objekteihin.¹

Roger-Pol Droit

Pyhimyksen pyhimyksellisyydestä kerrottiin eri tavoin ja välinein. Kuvat, laulut/tekstit/resitoinnit ja ne monet muut näihin nivoutuvat hartauden muodot jotka eivät ole meille asti välittyneet, muodostivat toisiaan tukevan prosessin. Keskiajan pyhäinkuvat ovatkin todellisia intertekstejä, tiivistymiä, jotka sulkevat sisäänsä viittauksia sekä toisista kuvista että tarinoista ja teksteistä.² Lisäksi pyhäinkuvat, kuten tutkimani veistokset, toistavat tarkoituksellisesti piirteitä aiemmista teoksista, sillä niiden pyrkimys ei ole uuteen ja ennen-näkemättömään vaan kertaavaan ja kierrättävään.

Tekstit eivät kuitenkaan aina välittäneet samoja juonenkäänteitä, vaan olivat joskus jopa ristiriidassa toistensa kanssa. Kuvat puolestaan eivät aina olleet yhteneväisiä tekstien kanssa. Selvää on, että myöskään kuvat eivät ole toistensa tarkkoja kopioita, vaan yksityiskohdat vaihtelevat ja siten kyseessä oleva tarina saa erilaisia sävyjä. Pyhän Annan kirjalliset ja kuvalliset hagiografiat eivät aina ole yhteensopivia. Hagiografien kirjallisuus 1400-luvun lopulla korosti Annan esimerkillistä siveyttä avioliito(i)ssaan ja hedelmöittymistä ilman niin sanottua lihallista halua, kun taas visuaaliset elämäkerrat tuovat esille äitiyden tekoja: hedelmöittymistä, synnyttämistä, hoivaa sekä vieläpä suvun kantaäitinä toimimista.³

Taidehistorioitsija Cynthia Hahn on viitannut intertekstuaalisuuteen sekä ”interkuvallisuuteen” (*interpic-toriality*) kultin rakentumisen yhteydessä; kuva itsessään ei saa kulttia aikaan vaan sen yhdistyminen muihin vastaanotettuihin viesteihin – kyse ei siis ole vaikutussuhteista vaan limittäisistä kokemuksen muodoista.⁴ Vaikka jokainen teos koettiin oman materiaalisuutensa puitteissa, sen kokonaisvaltainen ymmärtäminen oli sidoksissa muihinkin tiedon ja kokemuksen lähteisiin, mukaan luettuna muut kuvat; veistosten merkitykset laskostuvat toisiinsa kuvauksiin.

Tutkimuksen viides luku käsittelee Anna-ryhmien Turun hiippakuntaan paikantuvaa kontekstia, niitä ympäröinyttä elettyä maailmaa ja sen kautta avautuvia merkityksiä veistoksille. Siinä tarkastellaan Suomessa säilyneitä pyhään Annaan kohdistuneita hartaudenmuotoja: visuaalisia ja sanallisia kuvauksia, lauluja, rukouksia ja loitsuja, jotka ovat osaltaan olleet vaikuttamassa siihen, miten veistokset on aikanaan koettu. Analysoin sekä mahdollisia ja todellisia lahjoittajia sekä heidän motiivejaan edesauttaa pyhän Annan kunnioitusta sekä erilaisia toiminnan muotoja niin Turun tuomiokirkon piirissä kuin Naantalın luostarissakin.

5.1 Pyhä Anna kuvattuna

Puuveistosten ohella olen pyrkinyt löytämään kaikki muutkin Suomessa säilyneet pyhän Annan kuvaukset sikäli kuin se kohtuullisella työmäärällä on ollut mahdollista. Kartoitukseni mukaan pyhä Anna on säilynyt seinämaalauksena kuudessa kirkossa: Kalannissa, Finströmissä, Rymättylässä, Inkoossa, Hattulassa ja Lohjalla. Jos mukaan lasketaan Turun tuomiokirkon Ristikuorissa oleva epäselvä maalaus, jota käsittelemän myöhemmin Annan alttarin yhteydessä, luku nousee seitsemään. Tämän lisäksi pyhä Anna on kuvattuna ainakin Saloisten kirkossa olevan pyhimyskaapin ovimaalauksessa, kolmessa tekstiilikirjailussa sekä sormuksessa.⁵

Ensimmäiseksi tarkastelen Lohjan ja Hattulan kirkkojen seinämaalauksia, joissa esitetään pyhän Annan kuvallinen elämäkerta. Kuvallisen tai visuaalisen hagiografian käsitteellä viitataan kuvina esitettyihin pyhimyksen elämästä ja mahdollisesti ihmetoista kertoviin tarinoihin. Cynthia Hahn on käyttänyt tätä käsit-

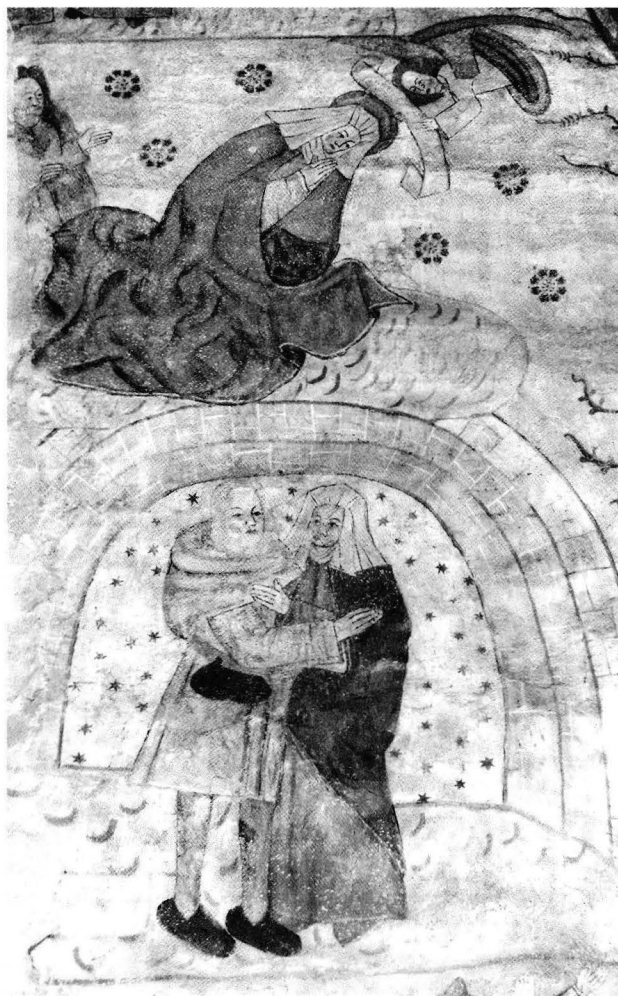
tä (*pictorial hagiography*) tutkiessaan eri ”lajeihin” kuuluvien pyhimysten, kuten marttyyroiden tai kuninkaallisten, pyhimyksellisyyden narratiivista rakentumista käsikirjoitusmaalauksissa.⁶ Tämän jälkeen tarkastelen muita seinämaalauksia, joissa pyhä Anna esiintyy. Inkoon Anna-aihetta ei ole aiemmin tunnistettu. Muissa kuin Lohjan ja Hattulan maalauksissa on pyhä Anna lasten kanssa kuvattu yksittäisenä kuva-aiheena – vaikka luonnollisesti tuo aihe oli osa kirkkojen maalauskoristelun kokonaisuutta ja siten se nivoutuu epäsuorasti muihin, sen ympärillä oleviin maalauksiin. Lopuksi käyn läpi muita pyhän Annan kuvauksia sekä tällaisiin viittaavia, mutta osittain epäselviä mainintoja kirjallisissa lähteissä.

Lohjan ja Hattulan kuvasarjat

Pyhän Annan elämäkerta nivoutuu Neitsyt Marian elämän varhaisvaiheisiin sekä ylipäänsä kristilliseen pelastushistoriaan. Nämä kolme kristillisen kirkon ”suuren tarinan” juonetta ovat limittäisiä ja päällekkäisiä, ja vaikka ne voi halutessaan erottaa omiksi kokonaisuusikseen, edellyttää kuvasarjojen ymmärtäminen kaikkien kolmen tarinan huomioimista. Annan legendan kuvaus on osa tarinaa, joka jatkuu eteenpäin aina Kristuksen kärsimyshistoriaan ja Viimeiseen tuomioon. Tämä näkyy myös Suomessa olevissa pyhän Annan kuvallisissa elämäkerroissa. Hattulan ja Lohjan kirkkojen kalkkimaalauksissa tarina alkaa maailman synnystä sekä Eevan ja Aadamin luomisesta. Paratiisista karkotusta seuraa johdonmukaisesti uuden Eevan, Marian ilmestyminen Annan synnyttämänä.⁷ Lohjan ja Hattulan kirkoissa pyhään Annaan liittyvät aiheet ovat etelälaivan ensimmäisen holvivälin seinissä ja holvi-vaipoissa.⁸ Erityisesti Hattulassa nämä kuva-aiheet ovat melko kuluneita ja fragmentaarisia, eikä esimerkiksi kasvoja ole juurikaan näkyvissä.

Eri aikojen kuvallisissa esityksissä Annan elämäntarinan osien painotukset vaihtelevat. Varsinkin 1500-luvun alussa pyhän Annan ja Joakimin elämää kuvattiin omana kokonaisuutenaan, vaikka luonnollisesti sekä Marian elämä että Jeesuksen tuleva syntymä olivat implisiittisesti läsnä teosten vastaanotossa. Suomessa ainut esimerkki tästä rajautumisesta Annaan ja Joakimiin yksittäisessä teoksessa on Vöyrin alttarikaapin ovien veistokuvaohjelma – muissa kolmessa pyhän Annan kuvallisen *vit*an esityksessä eli Lohjalla, Hattulassa ja Huittisten kirkosta Kansallismuseoon päätyneessä alttarin reunusliinassa tarina on osa laajempaa kokonaisuutta.

Joakimin uhrilahjan hylkäämistä esittävä kohtaus on kuvattu molemmissa kirkoissa. Ylipappi on kristillisen piispan asussa, hiippa päässä ja kasukka yllä. Huomio kiinnittyykin interiöörin ja henkilöiden kristillisyyteen. Juutalainen asustus, joka ylipapilla olisi



1.22 Annan murhe sekä Anna ja Joakim Jerusalemin Kultaisella portilla. Syleilyllä kuvattiin Neitsyt Marian sikiämistä. Seinämaalauksia Lohjan kirkosta (1500-luvun alku).

kuulunut olla, oli epäilemättä tuntematonta, mutta sitä ei ehkä myöskään tarkoituksella olisi haluttu käyttää, vaan tapahtuma sidottiin ”oikeauskoiseen” viitekehykseen. Temppelin alttarikin vastaa usein kristillistä alttaria. Hattulassa alttarin kuvaamisessa on käytetty perspektiiviä, mutta Joakimin ja ylipapin jalat eivät ole mukautuneet järjestelmään, vaan näkyvät alttarin alla. Henkilöillä on käsissään pyöreät esineet, joiden merkitys on epäselvä, sillä Joakimilla pitäisi periaatteessa olla uhrattavaksi tuotu karitsa. Sekä ylipapilla että Joakimilla on kummallakin seurassaan palveluspoika. Lohjalla uhrilahjan hylkääminen -aihe on samankaltainen, tosin alttarin perspektiiviset ominaisuudet ovat vielä vääristyneempiä. Joakimista on maalauksessa enää vain puolet näkyvissä.

Lohjalla on esitetty molemmat uhrilahjan hylkäämistä seuraavat kohtaukset, jotka ovat Anna suremassa lapsettomuuttaan ja kadonnutta miestänsä sekä Joakimin murehtiminen erämaassa. Annan yläpuolella olevalla enkeli Gabrielilla on kädessään kirjoitusnauha (kuva 1.22).⁹ Taustalla oleva pitkähiuksinen neito on

Annan palvelija. Joakim on omassa kuvakentässään esitetty polvillaan, takana paimenet ja karja. Hattulassa on ainoastaan Joakim erämaassa -aihe holvin länsivaippaan kuvattuna.

Annan ja Joakimin syleily Kultaisella portilla on Hattulassa kuvattu holviin. Joakim pitää kättään Annan rinnalla, kiintymyksen osoituksena. Joakim on paljaspäinen ja pitkätukkainen, Annalla on päässään valkoinen päiliina. Portti on kuvattu osittain viitteellisesti, kuin sateenkaari tai taivaankaari heidän yläpuolellaan, toisaalta siinä erottuvat tiilirakennetta mukaillevat viivoitukset. Lohjalla tämä aihe on seinäpinnalla, suoraan Marian syntymä -aiheen yläpuolella. Portti on samankaltainen kaari kuin Hattulankin maalauksessa. Toisin kuin Hattulassa on Lohjan maalauksessa Joakimilla lyhyt kolttu, joka sinänsä ei ollut tyypillinen asu vanhemmalle miehelle,¹⁰ ja hyvin näyttävä turkiskauslus. Annan ja Joakimin vartalot ovat toisissaan kiinni.

Huolimatta kuva-aiheen Marian sikiämiseen liittyvästä tavattomasta teologisesta latauksesta, on siihenkin liitetty Anna-aiheiden yleinen ”stigma”, arkipäiväisyys. Riitta Pylkkänen kirjoitti Lohjan kirkon maalauksista: ”Pyhät henkilöt on kuvattu kaunistelemattomiksi arki-ihmisiksi, vakaiksi talonpojiksi ja porvareiksi. Eteemme välähtää piirteitä maalausten syntyajan ihmisten jokapäiväisestä elämästä – esimerkkinä olkoon Joakimin ja Annan kohtaaminen Kultaisella portilla tai Neitsyt Maarian syntymä.”¹¹ Vaikka ihmisten tapaaminen kaupungin portilla tai kylän raitilla ja lapsen syntymä sinällään olivat tietysti tavallisia tapahtumia, eivät maalaukset kuitenkaan nähdäkseni liittyneet ihmisten mielissä tällaisiin jokapäiväisiin toimiin. Kohtaaminen Kultaisella portilla oli poikkeuksellinen tapahtuma ja Marian syntymä puolestaan on kuvattukin niin, että muhkeine tyynyineen ja palvelijoineen se tuskin heti assosioitui edes varakkaampien naisten kokemaan synnytykseen. Pylkkäsen näkemyksen voikin nähdä luterilaisessa tai maallistuneessa tulkinnan kontekstissa.

Annan lapsivuoteessa olemista kuvaava aihe on Lohjan kirkossa hyvin näyttävä (kuva 2.21). Anna makailee ylellisellä korkeapäätyisellä vuoteella muhkeiden tupsukoristeisten tyynyjen päällä. Sängynpylväissä näkyy lehtikoristelu. Kuvan vasen osa on vaurioitunut, joten sängyn jalkopään päätyjä ei ole näkyvissä. Välyt ovat myös suorastaan ylelliset, ja ylöspäin käännetty peitto muodostaa Annan ja Marian hahmoille puolipyöreän kehyksen. Maria on raidallisissa kapaloissa ja Annalla on päässään jonkinlainen yömyssy, jonka alta hiukset pilkottavat. Annan hiusten näkymisen ei ollut tavallista, mutta Marian syntymä -kuvissa hänen vaatetuksensa muutenkin poikkeaa normaalista; Lohjan kuvassa Annalla on pliseerattu alusmekko ja myssy. Samanlainen päähine ja hiusten asetelu ovat myös takana seisovalla palvelijalla. Karahvia kantava nainen vastaa ulkomuodoltaan Annan murhe-kuvan palvelijaa. Karahvin on Pylkkänen tulkinnut



1.23 Neitsyt Marian syntymää esittävässä seinämaalauksessa on poikkeuksellisesti mukana Marian syntymän Annalle ilmoittanut enkeli, eikä palvelusväkeä. Hattulan kirkko (1500-luvun alku).

siten, että ”synnyttäjää tervehtimään tulevat naiset ovat valmistautuneet tavan mukaan kaatamaan vettä kannusta lapsivuodevaimon käsille.”¹² Näin voi olla, mutta karahvi voi myös olla viinikarahvi; joka tapauksessa naiset ovat enemmänkin palvelijoita kuin tervehtijöitä. Tällä samalla naisella on kädessään myös pyöreä esine, jonka tulkitsen tarjottimeksi. Tarjotin, *deschi*, esiintyy useissa Neitsyen syntymää kuvaavissa maalauksissa ja veistoksissa, sillä se kuului synnytyksen seremonialliseen kalustoon.¹³ Tarjotin on näyttävästi mukana esimerkiksi Uppsalan tuomiokirkossa olevan alttari-kaapin Marian syntymä -aiheessa, jossa palvelija lähestyy sängyllä lepäilevää Annaa tarjotin kainalossaan (kuva 1.2).

Marian syntymä on Hattulassa kuvattu itäiseen holvivaippaan, luomiskertomuksen yläpuolelle (kuva 1.23). Kuva-alassa rinnastuvat kaksi synnytystä tai syntymistä: Eeva syntyy Adamista, ja Maria, uusi Eeva äidistään Annasta. Anna istuu vuoteella, alaruumis peittojen alla pidellen kapaloitua Maria-vauvaa sylissään. Taustalla seisoo enkeli torvi kädessään, mikä on

poikkeuksellista, sillä yleensä Anna kuvataan palvelijojitten keskellä. Syynä tähän ratkaisuun pidän sitä, että Hattulassa on jätetty esittämättä Annan ilmestys, jolloin liittämällä enkeli syntymäkuvaan on samalla löydetty ratkaisu viitata myös tähän aiempaan tapahtumaan. Tämä ajatus saa tukea kuvan peilautumisesta vastakkaisessa holvivaipassa olevaan Joakim erämaassa -aiheeseen, jossa taustalla on samanlainen enkeli kuin Marian syntymä -aiheessa.

Neitsyen temppeliinkäynti on Hattulassa hyvin vaurioitunut, mutta Annan ja Marian voi erottaa vierekkäin, Joakimin heidän takanaan. Maria on pienikokoinen, mutta hänen päänsä on kuitenkin vanhempien tasolla, joten on luultavaa, että hän on viitteellisesti nousemassa temppelin portaita. Tämä poikkeaa Lohjan kuvasta, jossa Maria on kooltaan jopa suurempi kuin hänet vastaanottava ylipappi. Kuvaamistapa, jossa Maria on aikuisen kokoinen ja vain seisomassa temppelin ovella eikä nousemassa portaita yleistyi 1500-luvulle tultaessa.¹⁴ Astellessaan ylipappia kohti Maria nostaa sulokkaasti helmaansa, jotta alusmekko näkyy. Tempeli itsessään on suuri tiilirakennus, jossa on paljon ikkunoita. Ylipapin takana on apulaisena toimiva kaaniikki tai diakoni; molemmilla on kirjat käsissään.

Hattulassa on kuvattu tapahtuma myös Marian temppelissä viettämältä ajalta, jolloin Maria jakoi köyhille ruokaa. Tämä epätavallisempi aihe pohjaa Pseudo-Matteuksen evankeliumissa (VI luku) ja myöhemmin esimerkiksi 1300-luvun fransiskaanisessa *Meditationes vitae Christi* -hartauskokoelmassa kerrottuun (ja toisinaan kuvattuun) Marian ihmeellisyyteen: hän sai joka päivä ruokaa enkelin kädestä ja se riitti hänelle hyvin. Sen ruoan, jonka ylipapit jakoivat temppelissä, hän antoi köyhille.¹⁵ Tämän Maria oli legendan mukaan itse kertonut ystävälleen Elisabetille, Johannes Kastajan äidille.¹⁶

Lohjan maalausten Marian ja Joosefin kihlauskohtauksessa Anna ja Joakim ovat mukana, vaikka yhtä hyvin heidät voi tulkita osaksi ylempää aihetta, Marian temppeliinkäyntiä. Pidän todennäköisenä, että tämä kuvien kaksoistehtävä on täysin tarkoituksellinen. Anna ja Joakim seisovat Joosefista vasemmalle kurottaen käsiään toisiaan kohti. He ovat ikään kuin toistensa peilikuvia, sillä käsien lisäksi molempien viittojen liepeet taipuvat ylöspäin samalla tavoin. Joakimin liehuvat hiukset muodostavat vieläpä parin Annan päällinälle. Marian kihlaus esitetään usein myös ilman Annaa ja Joakimia, kuten Hattulassa, jossa aihe on esitetty erillään narratiivisesta yhteydestään sakariston eteläseinällä.

Hattulan kirkon rikas maalauskoristelu on ajoitettu vuoden 1513 jälkeiselle ajalle. Perusteena ajoitukselle on Lars Petterssonin (1982) tulkinta keskimmäisten pilariparien länsipinnassa olevien vaakunoiden kuulumisesta Åke Jöranssonille (Tott) ja Märta Bengtsdotterille (Ul), jotka solmivat avioliiton vuonna 1513. Åke Jöransson oli Hämeen linnan valtias tätinsä Ingeborg

Åkesdotterin (Tott) kuoleman jälkeen vuodesta 1508 vuoteen 1520, jolloin hänet mestattiin.¹⁷ Märta (k. 1527) puolestaan oli ollut aiemmin naimisissa Eka-sukuun kuuluneen Trotte Månssonin kanssa ja jäänyt leskeksi vain vuotta ennen uusia häitä.¹⁸ Petterssonin tulkinta on saanut tutkijoiden keskuudessa kanonisen aseman huolimatta sen ongelmallisuudesta.¹⁹ Mielestäni Petterssonin lopulliset perustelut pääkysymyksen ratkaisulle, eli vaakunoiden kuulumiselle juuri Märta-le ja Åkelle (eikä yleisesti heidän suvuilleen), jäävät lopulta kuitenkin hyvin ohuiksi. Vaakunat eivät mitenkään vastaa normaalia tapaa esittää avioparin vaakunoita – mitä Pettersson joutuikin pitkällisesti pohtimaan.²⁰ Pettersson toi kiinnostavasti esille Lillkyrkan (Upplanti) kirkossa olevan Märta Bengtsdotterin hautakappelin maalaukset ja siellä olevan hautalaa'an, jotka kuitenkin mielestäni pikemminkin heikentävät kuin vahvistavat Petterssonin argumenttia, sillä niin kivessä kuin seinilläkään ei ole Märthan henkilökohtaista vaakunaa: kivessä ovat hänen molempien miestensä vaakunat ja seinillä Märthan ja tämän miesten isänpuoleinen suku kolmessa polvessa.²¹

Kysymys keskimmäisten pilariparien vaakunoiden identifioinnista on kiintoisa ja taidehistorian kannalta myös merkittävä, jos sitä käytetään maalausten ajoittamisen ja aihevalintojen perusteluina; Pettersson myös esitti kirkon maalausten olleen eräänlainen votiivilupauksen lunastus, jonka Åke Jöransson olisi tehnyt parantuakseen sukupuolitaudista.²² Lohjan 1400-luvun lopulla rakennetun kirkon koristelu on suunnilleen samanaikaista kuin Hattulassa, ja maalareina lienevät olleen ainakin osittain samat tekijät. Maalausten yhdeksi maksajaksi on ajateltu Raaseporin linnanpäällikköä, edellä mainitun Åke Jöranssonin serkkua, Tönne Eriksonia (Tott).²³ Niin Hattulan kuin Lohjankin maalauksilla on kuitenkin mitä luultavimmin ollut useita lahjoittajia mukaan lukien taustalla vaikuttaneet kirkolliset henkilöt ja heidän suosimansa hartauskultit. Maalausten on tulkittu nivoutuvan niin fransiskaanihartauteen kuin birgittalaisuuteenkin.²⁴ Tove Riska ihmetteli Pyhä Anna itse kolmantena -aiheen puuttumista Lohjan kirkon seinämaalausten joukosta.²⁵ Ei olekaan syytä, miksei se olisi voinut olla mukana niin Lohjalla kuin Hattulassakin, sillä elämäkerta-aiheet ja Pyhä Anna itse kolmantena -aihe eivät olleet toisiaan poissulkevia; nämä molemmat ovat esimerkiksi upplantilaisen Litslenan (kuvat 2.23; 2.24) tai itä-götanmaalaisen Risingen kirkon seinämaalauksissa, ja sisältyvät lisäksi moniin alttarikaappeihin.

Muut seinämaalaukset

Kalannin ja Finströmin kirkkoihin pyhä Anna on kuvattu Pyhä Anna itse kolmantena -aiheisena, joskin niissä on käytetty eri esitystapaa: Kalannissa on istuva,



1.24 Kalannin kirkon seinämaalausten joukkoon kuuluu Pyhä Anna itse kolmantena -aihe. Anna istuu komealla valtaistuimella tyynyn päällä. Takana olevan hahmon henkilöllisyys on epävarma.

Finströmissä seisova – molemmissa lapset ovat Annan sylissä. Rymättylän ja Inkoon kirkkoissa Anna on esitetty Marian ja Jeesuksen kanssa niin, että Maria ei enää ole lapsen kokoinen, vaan seisoo äitinsä vierellä.

Kalannin (Uusikirkko) kirkon runkokuoneen maalauskoristelu on vuodelta 1470.²⁶ Pyhä Anna itse kolmantena -aihe on maalattu kuorin eteläseinään, ikkunakomerossa olevien maalausten viereen (kuva 1.24). Pyhä Anna istuu hieman oikealle päin kääntyneenä ja pitelee Neitsyt Mariaa vasemmalla, Jeesus-lasta oikealla puolellaan; lapset kurottuvat leikkisän oloisesti toisiaan kohti. Marialla on pitkähihainen mekko, Jeesus-lapsi on alaston. Marialla ei ole kruunua päässään, mutta kaikilla on sädekehät, Annalla suurin, myös pään kokoon suhteutettuna. Anna istuu koristellulla ruskealla penkillä, jonka päällä on ruudullinen istuintyyny. Kuvan alapuolella on tekstinauhan sanakatkelmia, mutta niiden merkitystä ei tunneta.²⁷ Annan yläpuolella on kaksi musisoivaa enkeliä sekä fragmentaarinen sädekehä. Tämä on mahdollisesti kuulunut kolmannelle, suuremmalle enkelille tai ehkä Joakimille. Esimerkiksi upplantilaisissa Söderby-Karlin, Hargin ja Älvkarlebyn kirkkoissa päähenkilöiden kokoiset, sädekehil-



1.25 Pyhä Anna itse kolmantena -aiheinen seinämaalaus Finströmin kirkon itäseinällä. Kuvasta voi vaivoin erottaa pienen, alastoman Jeesus-lapsen seisseen Marian sylissä. Annalla on oikeassa kädessään omena tai muu hedelmä.

lä varustetut enkelit seisovat Anna-ryhmän taustalla.²⁸ Aivan Kalannin maalausta vastaavaa esitystapaa en ole tavannut.

Toisin kuin Kalannissa, Finströmin kirkossa pyhä Anna on esitetty seisomassa, lapset käsivarrellaan (kuva 1.25). Pyhä Anna itse kolmantena -aihe on maalattu kuorin itäseinän pohjoisosaan ylimmäksi, Tavastusuvun vaakunakuvan viereen. Annan alapuolella ovat kirkkoisät Ambrosius ja Augustinus. Kuoriseinän eteläosassa oleva Viimeinen tuomio/Kristus maailman tuomarina -aihe on maalattu aiemman samanaiheisen kuvan päälle.²⁹ Anna-kuvan kanssa saman maalarityöryhmän jälkeä ovat kirkkoisät, Viimeinen tuomio ja luultavimmin ainakin pyhä Bernard, pyhä Birgitta sekä Auringonkehrään puettu Maria -aihe lahjoittajakuvineen.³⁰

Pyhää Annaa kuvaava maalaus on melko fragmentaarinen, mutta aihe on kuitenkin tunnistettavissa. Äitinsä sylissä olevan Neitsyt Marian puvun helmat ja polven kaari ovat havaittavissa. Jeesus-lapsi on enää

vain hyvin viitteellisesti näkyvissä, mutta varpaat näkyvät ja niiden perusteella hänen asentonsa Marian sylissä on jossain määrin hahmotettavissa. Oikeassa kädessään Anna on nähdäkseni pitänyt omenaa tai vastaavaa pyöreähköä esinettä. Myös tätä yksityiskohtaa on vaikea tavoittaa, mutta muotojen, värien ja ylipäänsä kuvaustavan perusteella niin voi päätellä. Valittu toteutus on hieman poikkeuksellinen tilaansa nähden, sillä usein seisova Anna kuvattiin pyhimysrivistöön. Finströmissä on kuitenkin runsaasti tilaa, jolloin myös istuva sommittelu, jollainen esimerkiksi Kalannin kirkossa on, olisi ollut aivan mahdollinen. Toisaalta Annan alapuolella olevat kirkkoisät seisovat, joten ehkäpä on ajateltu seisovan Annan figuurin sopivan yhteen näiden kanssa, vaikkakin Annan vastinparina on varsinaisesti seinän eteläpuolella oleva taivaankaarella *istuva* Jeesus.

Annan oikealla puolella oleva vaakuna on tulkittu piispa Olavi Maununpojan vaakunaksi, ja tämän perusteella on kirkon maalauskoristelua ajoitettu: Anna-aiheen kanssa yhteen kuuluvat maalaukset on ajoitettu 1400-luvun ensi puoliskolle tai 1450–1460-luvuille.³¹ Nykyisten käsitysten mukaan runkokuuone muurattiin vasta 1440–1450-lukujen vaihteessa.³² Koska vaakunaa ei ole kuitenkaan tosiasiallisesti voitu osoittaa kuuluneeksi Olavi Maununpojalle, (k. 1460) ei mielestäni ole syytä ajoittaa maalauksia sen mukaisesti, vaan ajoitus tulisi tehdä maalausten oman muotokielen perusteella, joka viittaa ennemminkin 1470-lukuun tai sitä myöhempään aikaan. Wennervirta on huomauttanut Finströmin maalausten samankaltaisuudesta Turun tuomiokirkon Ristikuorin maalausten kanssa: hän on kiinnittänyt huomiota erityisesti Apokalyptisen Marian yhtenevyyteen 1470–1480-luvuille ajoitettujen Ristikuorin holvien naispyhimysten kanssa, mainiten näistä erityisesti pyhäksi Annaksi tulkitun hahmon.³³ Figuurien istuva asento on toki samanlainen, ja vaikka sen enempää yhtäläisyyttä itse hahmoissa ei tavoitaisikaan, ovat ne oman näkemykseni mukaan melko samanaikaisia. Ylipäänsä Suomessa olevat monin eri tekniikoin valmistetut Auringonkehrään puetun, tai Apokalyptisen Marian, kuvat ajoittuvat pääasiassa lähemmäs 1500-luvun taitetta tai ovat 1500-luvun puolelta.³⁴

Rymättylän kirkon vaikuttava maalauskoristelu siirtää keskustelun 1500-luvun puolelle.³⁵ Pyhä Anna, Maria ja Jeesus-lapsi on maalattu pohjoisseinään kirkon keskimmäiseen holviväliin ikkunan länsipuolelle – ikkunan toisella puolella on Kristus Tuonelassa. Asuttaessa kirkkoon eteläpuoleisesta ovesta on Annakuva ensimmäisenä katsojan edessä. Maalaus on selvästi myöhäisempi kuin samassa kirkossa oleva Pyhä Anna itse kolmantena -aiheinen veistos. Huolimatta samasta aiheesta, veistos ja maalaus eivät välttämättä aikanaan olleet välittömässä tilallisessa yhteydessä, kuten nyt veistoksen ollessa viistosti seinämaalauksen alla. Anna seisoo vieressään häntä pienikokoisempi

Maria, joka pitelee sylissään alastonta Jeesus-lasta. Molemmilla naisilla on yllään mekot ja viitat; Annalla mekko on sinertävä ja viitta punainen, Marialla värit ovat päinvastaiset. Kummallakaan ei ole sädekehää, vaan se on ainoastaan Jeesus-lapsella,³⁶ eikä Marialla ole kruunua. Merkillistä on, että Annakin näyttää olevan paljain päin. Molempien hahmojen pyöreäkärkiset tossut näkyvät mekon alta.³⁷ Henkilöt seisovat kellertävänruskealla maalla, josta erottuvat kumpareet ja kukaset. Taustalla on punaisia tähtiä. Maria on maalattu ”epärealistisesti” siten, että hän seisoo korkeammalla kuin äitinsä, mutta kuitenkin tämän edessä, ulottuen Annaa suunnilleen leukaan saakka.

Wennervirran mukaan Anna on ”kuvattu kookkaaksi matroonaksi”, joka pitää oikeaa kättä rinnallaan, mikä on kirjoittajan mukaan ”aitonaisellinen” ele.³⁸ Tämä käden pitäminen rinnan päällä voisi hyvin olla mahdollista, sillä ele esiintyy Annalla juuri 1500-luvun alun maalauksissa, etenkin juuri niissä, jossa tuodaan esille Annasta lähtevä sukulinja. Rymättylän maalauksessa ei kuitenkaan vaikuta olevan kyse tästä, vaan Annan kädessä on huonosti erottuva omena, jota Jeesus-lapsi kurottaa oikealla kädellään ottamaan.

Ruotsalainen taidehistorioitsija Anna Nilsén on perustellusti esittänyt kirkon maalauskoristelun tekijäksi Lars Snickare -nimistä henkilöä, joka teki Värmdön (Upplanti) kirkon alttarikaapin vuonna 1514.³⁹ Nilsén osoittaa useita samankaltaisuuksia alttarikaapin ja Rymättylän seinämaalausten välillä, joihin lisäksi vielä Annan ja Marian kuvan tarjoaman tuen annetulle attribuoinnille. Värmdön alttarikaapin ovesta olevalla pyhän Olavin hahmolla on samanlainen asento kuin seinämaalauksen Annalla: Olavin valtakunnanomenaa pitelevä oikea käsi on niin ikään rinnalle kohotettuna ja kasvot nähdään puoliprofilissa. Rymättylän Maria puolestaan pitelee poikaansa samalla tavoin käsivarsillaan kuin Värmdön kaapin ehtoollisaiheen pieni apokalyptinen Maria (kuvassa alttariveistos).⁴⁰ Huomiota kiinnittävät myös kasviaiheet, jotka häämöttävät Annan ja Marian edessä ja taustalla – Värmdön Olavi-maalaus voi antaa aavistuksen, miltä Rymättylän seinämaalauksen nyt kuluneet kasviaiheet ovat aiemmin näyttäneet.

Inkoon kirkko on rakennettu useissa vaiheissa. Sen maalauskoristelu on tehty viimeisen rakennusvaiheen yhteydessä 1500-luvun ensi vuosikymmeninä, ja kuuluu samaan ryppäaseen Siuntion ja Espoon kirkkojen maalausten kanssa.⁴¹ Kirkon itäosan maalaukset ovat olleet peitettyinä ja ovat nyt osittain fragmentaarisia, eikä niitä ole kaikkia kyetty tunnistamaan. Kaksi toistaiseksi tunnistamattomista aiheista sijaitsee kuorin eteläseinällä: itäisempi on syntiinlankeemus-aiheen alla ja läntisempi paratiisista karkotus -aiheen alla. Niiden välillä on vihkiristi. Ensimmäinen aihe esittää huivipäistä naispyhimystä ja toista, nyt vaurioitunutta hahmoa, ja näiden välissä olevaa alastonta Jeesus-lasta. Toinen kuva on vielä epäselvempi. Se esittää mies-

1.26 Pyhää Annaa, Neitsyt Mariaa ja heidän välissään olevaa alastonta Jeesus-lastaa kuvaava vaurioitunut seinämaalaus. Mariasta on jäljellä vain käsi ja osa sädekehää. Inkoon kirkon eteläseinän maalaus 1500-luvun alusta.



hahmoa, jolla on merkillinen päähine ja mahdollisesti toista miestä, josta on hahmotettavissa puvun laskoksia. Anna Nilsén on tarjonnut näiden kahden kuvakokonaisuuden tulkinnaksi seuraavia: ensimmäinen kuva-aihe olisi Jeesuksen temppeliin tuominen ja toinen olisi fragmentti istuvasta kruunupäisestä henkilöstä, jonka eteen joku on polvistunut.⁴² Ehdotan kuville seuraavaa selitystä: vasemman puoleinen kuva esittää Mariaa ja Annaa välissään Jeesus-lapsi, ja toinen aihe Joakimin uhrilahjan hylkäämistä temppelissä. Ensimmäisessä kuvassa pyhä Anna on siten oikealla oleva huivipäinen nainen ja Maria vasemmanpuoleinen hahmo, josta ei oikeastaan näy kuin lasta koskettava käsi ja osa sädekehää (kuva 2.26). Kyseessä on myöhempi, 1500-luvulla yleistynyt sommitelma, jossa Maria kuvataan aikuisena ja yhtä suurena kuin äitinsä Anna. Inkoon kirkon maalaus on siten Maskun alttari-kaapin veistosten lisäksi vain toinen Suomessa säilynyt tämän variantin (Anna ja Maria seisovat samankokoisina ja alaston Jeesus-lapsi on heidän keskellään) edustaja. Henkilöiden välissä on fragmentaarinen värialue, jonka voisi tulkita osaksi penkkiä. Penkki on ehkä ollut mallipiirustuksessa mukana, sillä hyvin usein tällaisessa kuvaustavassa henkilöt istuvat, jolloin Jeesus-lapsen pitelemisenkin on luontevampaa; Inkoossa lapsi on kuin lennähtämässä Annan syliin. Oikeanpuoleinen kuvafragmentti on mahdotonta

identifioida ilman käsitystä sen viereisestä kuvasta, ja ehdotus Joakimin uhrilahjan hylkäämisestä jää nytkin ainoastaan todennäköisyyden tasolle. Oikeanpuoleinen mieshahmo voisi olla temppelin ylipappi ja vasemmalla oleva osa Joakimista, jolla siten olisi laskeutettu vaate Hattulan ja Lohjan maalausten tapaan. Nilsénin mukaan Inkoon kirkon toisen traveen holvi-maalauksissa, joita ei enää ole näkyvissä, on mahdollisesti kohtaus Annan ja Joakimin tarinasta.⁴³ Ehkä Inkoossakin on ollut esillä oikeastaan kuvallinen elämäkertä, ei vain yksittäinen kuva-aihe.

Annan ja Marian välissä oleva Jeesus-lapsi on kuvattu alastomana kylkiluita ja nännejä korostaen. Tässä painottuu Jeesuksen rooli uutena Aadamina, joka puolestaan on kuvattuna Jeesus-lapsen yläpuolella, kiinnostavasti ruumiiltaan täsmälleen samankaltaisena kuin Eevakin, ainoastaan hiukset erottavat sukupuolet: Eevalla on vyötärölle ulottuvat hiukset (mikä toistuu Marian, uuden Eevan kuvassa) ja Aadamilla pyöreä ”polkkatukka”.

Inkoon kirkkoa on ounastellen ajateltu omistetuksi pyhälle Nikolaukselle.⁴⁴ Tämä ei ollut ainoastaan kauppiaiden, vaan myös merenkävijöiden pyhimys – mikä tuolloin olikin usein sama asia. Nikolauksen kultti oli tämän perusteella nivoutunut pyhään Annaan, joka niin ikään suojeli merellä liikkuvia.⁴⁵ Annaa kuvaavaa seinämaalausta ei kuitenkaan voi selittää tällä, eikä kuvan

kannalta kirkon mahdollisella suojelijalla ole relevanssia, sillä Annan ja Marian kuva on asetettu tyypilliselle paikalleen. Suunnilleen samanaikaisissa Lohjan ja Hattulan kirkoissa Annan ja Joakimin kohtaaminen, Marian syntymä ja tämän elämän alkuvaiheet on kuvattu samaan paikkaan kirkkoa. Myös Inkoon kirkossa Anna-aihe seuraa maailman luomista, syntiinlankeemusta ja paratiisista karkotusta, vaikkakin aihejärjestely onkin toisenlainen kuin Lohjalla ja Hattulassa. Kaikissa näissä kirkoissa maailman luominen on kuitenkin itäseinän eteläosassa ja tarina jatkuu sitten runkokuoneen eteläseinällä. Inkoossa maailman luominen on kuvattu niin, että Eevan luominen ja Eevan antaminen Aadamille ovat itäseinässä, josta tarina jatkuu eteläseinälle. Kyse on jälleen kolminkertaisesta tarinoiden liittymisestä, eli ihmiskunnan pelastushistoriasta, Marian elämänvaiheista ja Annan legendasta. Inkoossa pelastushistorian kuvauksessa on Marian syntymän tilalla esitetty aihe, jossa Maria on jo synnyttänyt Jeesuksen, mutta joka yhtä kaikki tuo esiin Annan osuuden tapahtumien ketjussa. Myös Kalannin kirkon Pyhä Anna kolmantena -aihe sijoittuu tähän samaan kohtaan kirkkotilassa, vaikkakin maalauskoristelun tematiikka ja järjestely on toinen.

Varia

Suomessa pyhän Annan kuva on edellä esiteltyjen seinämaalauksen ohella säilynyt ainakin pyhimyskaapin ovimaalauksessa, kolmessa tekstiilikirjailussa sekä sormuksessa. Vaikka nämä ovat veistoksiin verrattuna kaksiulotteisia kuvia, ovat ne yhtä lailla myös esineitä, objekteja. Ne eivät ole vain pinnassa olevia, virtuaalissa tilassa tapahtuvia kuvia, vaan myös todellisen tilan edellyttäviä ja vaativia, ja omaan tekotapaansa – puuhun, kankaaseen tai metalliin sitoutuneita esineitä. Näiden esineiden lisäksi käsittelen tässä luvussa vielä kirjallisia tietoja pyhää Annaa esittäneistä kuvauksista sekä sivuan kysymystä Kökarista löydetystä sinetistä.

Saloisten kirkossa (ennen Salo) olevan, 1430–1450-luvuille ajoitetun pyhimyskaapin ovesta on Pyhä Anna itse kolmantena -aiheinen taidokkaasti toteutettu maalaus.⁴⁶ Aihe on vasemmanpuoleisen oviparin uloimman oven sisäpuolella (kuva 2.15). Pyhä Anna seisoo pidellen pienikokoista Mariaa oikealla käsivarrellaan. Marian sylissä on alaston Jeesus-lapsi, joka on kääntynyt äitiinsä päin ja pitää vasenta käsivarttaan tämän kaulalla. Anna on pitkänomainen ja hänen liilanharmaa mekkonsa laskeutuu sulavasti. Pääliina, jossa on koristeellinen reunus, on kietaistu pehmeästi kasvojen ympärille. Mekon päällä on musta vyö. Annalla on lisäksi vihreä viitta, jossa on punainen vuori. Annan sylissä olevalla Marialla on sininen viitta ja punainen mekko. Annan kuvan vieressä on esitettynä pyhä Henrik ja toisessa oviparissa pyhät Erik ja Birgitta. Ulom-

maisten ovien ulkopuolella on hyvin fragmentaarinen Marian ilmestys.⁴⁷ Kaapin keskushahmona on Neitsyt Maria, joka pitelee alastonta Jeesus-vauvaa sylissään; kyseessä on esimerkki niin sanottujen kauniiden madonnojen ryhmästä.⁴⁸ Kaapin rakenne antaa esimerkin siitä, miten täysplastiset veistokset ovat voineet olla sijoitettuina: veistoksen takalauta on niin kapea, että ovien ollessa avattuina ja kasaan taitettuina on veistos ollut lähes kokonaan näkyvissä.

Pyhä Anna on kuvattu kolmeen säilyneeseen tekstiiliin, joista yksi on birgittalaissisarten valmistama alttaria reunustava liina, toinen messukasukka ja kolmas kasukkaan kuulunut risti. Näistä tekstiileistä näyttävin on Huittisten kirkosta Kansallismuseoon päätynyt alttarin etuosaa peittävä kapea reunusliina, *aurifrisium* (tai *frontellum*).⁴⁹ Liinassa on kuvattuna neljätoista kohtausta, jotka on erotettu toisistaan pyörökaaria kannattelevilla koristeellisilla pylväillä. Kolme kuvatuista aiheista kuuluu myös pyhän Annan kuvalliseen hagiografiaan: Annan ja Joakimin kohtaaminen, Marian syntymä ja Marian temppeliinkäynti.⁵⁰ Jerusalemin Kultaisella portilla tapahtuva kohtaaminen on kuvattu niin, että läsnä on myös enkeli, joka ilmoitti heille molemmille tahoillaan Marian syntymästä. Tämä kuva kantaa siten mukanaan tietoa tarinan kahdesta edeltävästä, mutta tässä yhteydessä pois jätetystä aiheesta. Seuraavassa kuvakentässä olevassa Marian syntymä aiheessä Anna istuu sängyllä, tyynyyn nojaten ja pitelee isokokoista Mariaa – kyseessä ei siis ole kapaloitu vauva. Marian temppeliinkäynti noudattelee kuvausta, jossa Maria nousee portaita opinahjoonsa.

Alttariliinan yläkulmissa olevien b- ja a- kirjainten perustella on sen tekijäksi arveltu nunnaa nimeltä Birgitta Anundsdotter.⁵¹ Tälle ajatukselle ei mielestäni kuitenkaan ole riittäviä perusteita.⁵² Viime kädessä emme voi olla edes varmoja, onko Huittisten alttariliina valmistettu Naantalissa vai ehkä sittenkin tuotu Vadstenasta – sisaret ja veljet matkustivat tiiviisti edestakaisin ja juuri tekstiilien tuominen oli jo käytännön syistä helppoa verrattuna vaikkapa veistosten kuljettamiseen. Lisäksi liina on huomiota herättävän samankaltainen Vadstenassa tehtyjen tekstiilitöiden kanssa; erityisesti sen verrokiksi nousee Vadstenan luostarissa säilynyt niin ikään pitkä, alttaria reunustava kirjontatyö.⁵³ Myös Linköpingin tuomiokirkossa säilytettävässä kasukan reunuksessa on samankaltaista kirjontatyötä.⁵⁴

Toinen pyhän Annan kuvan sisältävä tekstiili on tummanvihreää samettia olevassa Keuruun kirkon messukasukassa, jonka selkäpuolen ristissä on kuvattuna Iisain juuri -aihe. Lepäävästä kruunupäisestä kuningas Daavidin isästä Iisaista (tunnetaan myös nimellä Jesse) lähtee puu, josta muodostuu ympyränmuotoiset kuva-alat. Iisain yläpuolella ovat Anna ja Joakim vastakkain istumassa, ja heidän yläpuolellaan olevassa kuva-alassa on Neitsyt Maria. Ylimpänä on ristiinnaulittu Jeesus. Siniviittaisella Annalla on sylissään kirja. Keuruun kasukan kuva-aihe on yhdistelmä Iisain juuri

ja Marian sukupuu (tai *Arbor Annae*) -aiheita. Suomessa säilyneitä keskiaikaisia kasukoita tutkineen Tiina Gröhnin (Eskelinen) antaman tiedon mukaan kasukka on keskieuropalainen tuontityö 1400-luvun lopulta tai 1500-luvun alusta.⁵⁵ Kasukka löytyi Keuruun kirkon lattian alla olevasta sukuhaudasta vuonna 1929. Sitä on epäilty myöhempien aikojen sotasaaliiksi, mutta tätä vastaan puhuisi se, että kasukka oli jo hautaan laitettaessa vuonna 1770 erittäin kulunut. Keuruun kasukka on luultavimmin ollut käytössä keskiajalla jossain Turun hiippakunnan kirkossa, mahdollisesti se on päätynyt Keuruulle Ruoveden ja Pirkkalan kautta.⁵⁶

Toinen kasukka, tai tarkemmin kasukkaan kuulunut risti, on Uudenkaupungin kirkosta, mutta kuuluu nykyään Kansallismuseon kokoelmiin. Kasukka on tietävästi ostettu Rostockista 1720-luvulla. Siihen on ommeltu kolme 1400-luvulta peräisin olevaa kuorikaavun kaistaletta, jotka on valmistettu Lyypeissä. Pyhä Anna itse kolmantena -aiheinen kirjailu on selkäpuolella, jossa on myös useiden muiden pyhimysten kuvia.⁵⁷

Pohjanmaan museossa on Karl Hedmanin kokoelmaan (nro. 566) kuuluva 1500-luvun alkuun ajoittuva sormus, jonka kuva-aihetta aiempi tutkimus on pitänyt Mariaa ja lasta esittävänä. Arkeologi Visa Immonen on kuitenkin aivan äskettäin tunnistanut siinä Pyhä Anna itse kolmantena -aiheen.⁵⁸ Sormusten aiheita on ylipäänsä pienen koon johdosta vaikea hahmottaa, mutta tässä sormuksessa voi kuitenkin erottaa Annan istumassa niin, että hän pitelee Neitsyt Mariaa vasemmalla ja Jeesus-lasta oikealla polvellaan. Jeesus-lapsi vaikuttaa olevan alasti.

Pyhän Annan kulttikuva mainitaan muutamassa kirjallisessa lähteessä. Näissä on kyse konfiskoiduista esineistä, joten mainitut esineet eivät voi olla materiaaliltaan puuta, vaan erilaisista metalleista valmistettuja. Pyhtään kirkosta takavarikoitiin vuonna 1535 Pyhä Anna itse kolmantena -aiheinen kuva, joka todennäköisesti oli hopeaa.⁵⁹ Kyseessä oli luultavasti Annaa ja lapsia esittävä pienoispatsaan muodossa oleva relikvaario tai mahdollisesti relikvaarioon kuulunut koristekuva. Pyhtään ”Annan kuva” on voinut olla myös sijoitettuna jonkinlaiseen lippaaseen, joka puolestaan on ehkä ollut jopa pääalttarille asetettuna.⁶⁰ Pyhtään kirkossa voi aavistella olleen ehkä tavallista voimakkaampaa pyhään Annaan kohdistunutta kunnioitusta, sillä siellä on myös Pyhä Anna itse kolmantena -aiheinen pyhimyskaapissaan oleva veistos.

Tutkimuskirjallisuudessa on tullut esille myös maininta Pöytyän kirkosta takavarikoidusta pyhää Annaa esittävästä kuvasta, jonka on ajateltu niin ikään olleen hopeinen veistos.⁶¹ Konfiskaatioluettelossa tai muissa kaan tiedossani olevissa lähteissä tätä ei kuitenkaan mainita.⁶² Tieto palautuu ainoastaan Juhani Rinteen artikkeliin vuodelta 1921, mutta siinä ei valitettavasti esitetä lähdeviitteitä. Olen päätenyt siihen, että Rinne sekoitti vahingossa Pöytyän edellä mainittuun Pyhtäseen, josta lähdetieto on säilynyt. Rinteen artikkelis-

saan esittämässä, konfiskaatioihin viittaavassa kohdassa, ei Pyhtäätä mainita luettelossa lainkaan, ja lisäksi ruotsiksi aakkostettuna Pyttis ja Pöytis ovat peräkkäin ja vieläpä melko samanoloisia sanoja.⁶³ Asiaa on sekoittanut myös se, että Tove Riska on kirjoittanut (poh-tiessaan, onko Oripään kirkossa säilynyt Anna-ryhmä ollut alun perin Pöytyällä): ”Pöytyän emäkirkon Annan kuvasta, jonka jalometallinen kruunu takavarikoitiin 1500-luvulla.”⁶⁴ Toisin sanottuna Rinne kirjoitti konfiskoidusta *Annan kuvasta*, mutta Riska päätteli hänen tarkoittaneen veistoksessa olleita metalliosia – lisäksi sanamuoto antaa helposti kuvan, että kyse olisi Annalla olleesta kruunusta, vaikka Riska on tarkoittanut Marian kruunua. Tämä johtaa myös siihen, että Oripään Anna-ryhmää ei ole tällä perusteella syytä liittää Pöytyään.⁶⁵

C. A. Nordman mainitsi vailla lähdeviitettä varsin myös yksityiskohtaisen tiedon siitä, että vuonna 1527 hankittiin Espoon kirkkoon tallinnalaisen porvarin Helmich Ficken välityksellä hopeinen Annan kuva.⁶⁶ Tästä ei kuitenkaan ole tietoa enää konfiskaatioiden yhteydessä, ellei sitten oleteta Espoosta takavarikoidun monstranssin olleen koristeltu Annan kuvalla.⁶⁷ Helmich Ficke oli tunnettu kauppias, jonka sidotut kauppiaskirjat ovat säilyneet Tallinnan kaupunginarkistossa.⁶⁸ Kirjallinen tieto on säilynyt lisäksi siitä, että Turun tuomiokirkon prependaatti Bengiltä takavarikoitiin vuonna 1544 kullattu Annan kuva.⁶⁹

Toisenlainen kirjallinen tieto koskee Rauman Pyhän Ristin kirkon seinämaalauksia. Eliel Aspelin kertoi selostuksessaan, jonka hän laati vuoden 1874 taidehistoriallisen tutkimusmatkan perusteella, että kirkon kuoriholvissa etelävaipassa olevan Iisain juuri -aiheen sukupuu ympärillä on useita pyhiä henkilöitä, joilla kaikilla on vaikeasti tulkittavat lausenuhat. ”Varmaan voi vaan lukea nimen: Sancta Anna. Alempi puoli tästä esityksestä on kadonnut kalkituksen alle”, Aspelin kirjoitti.⁷⁰ Rauman kirkon maalaukset restauroitiin, eli tässä tapauksessa maalattiin uudelleen, vuonna 1891. Myös kuoriholvin alimmat maalaukset, joihin Annaa esittävä hahmo Aspelinin selostuksesta päätellen kuului, maalattiin kokonaan uudelleen sen jälkeen kun vanha rappaus oli poistettu. Nyt lähes kaikki sukupuuhun kuuluneet henkilöt ovat parrakkaita miehiä.⁷¹ Rauman fransiskaanikirkossa, jossa kuvaohjelma on muutenkin mariologinen, Iisain juuri -aihe olisi voitu yhdistää Marian sukupuuhun, kuten edellä selostetussa Keuruun kasukassa. On mahdollista, että Anna olisi haluttu ottaa mukaan Marian perisynnittömän sikiämissen opin vahvistamiseksi, olihan Iisain juuri -aihe immakulistien suosima,⁷² kuten eritoten auringonsäteitten ympäröivä Maria, niin ikään Raumalla esitetty. Myös Rauman kirkon Pyhä Anna itse kolmantena -veistos on tuossa tietyssä hartaudellisessa kontekstissa voinut olla vahvistamassa kyseistä oppia. Yhtäläillä voi kuitenkin ajatella, että Jeesuksen agnaattista perimää tasapainotamaan tuotiin esiin myös kognaatinen perimä.

Tässä yhteydessä on myös syytä mainita pronssinen sinettileimasin, joka löytyi Kökarista vuonna 1974 ja jonka perusteella Kökarin kirkkoa nyt tavataan kutsua pyhän Annan kirkoksi. Sinetissä (nyk. esillä Ålands museumin perusnäyttelyssä) on kuvattuna Pyhä Anna itse kolmantena -aihe ja teksti SIGILLUM CONVNTUS TIOCKARLENSIS.⁷³ Löytö sai kuitenkin poikkeuksellisen käänteeseen, sillä sinettiä tutkinut arvostettu medievisti Jarl Gallén arvioi sen kömpelöksi väärennökseksi ja ”huonoksi pilaksi”.⁷⁴ Perustelut olivat vakuuttavia: vikaa oli muun muassa koossa, muodossa, tekstin asettelussa ja käytetyissä sanoissa.⁷⁵ Näitä seikkoja oli Torsten Edgren jo aiemmassa artikkelissaan käsitellyt, mutta sinettileimasimen poikkeavuuksista huolimatta hän ei epäillyt sen aitoutta.⁷⁶ Ajallisesti ja pyhimyskultin kannalta Kökarin fransiskaani- konventti olisi teoriassa voinut olla pyhälle Annalle omistettu.⁷⁷ Kuvantutkijan näkökulmasta on kuitenkin kiinnostavaa, ettei sinetin tekijä valinnut kuvaksi neutraalia Neitsyt Mariaa, tai ettei kuvamallia otettu aiemmista, jo hyvin tunnetuista fransiskaanisinetistä. Sinänsä Pyhä Anna itse kolmantena -aihe on kyllä sopiva: se tunnetaan esimerkiksi Dorstenissa, Westfalenissa olevasta fransiskaani- konventin sinetistä.⁷⁸

Sinetissä oleva Pyhä Anna itse kolmantena -aiheinen kuva – josta Gallénin mukaan ei ollut paljoakaan sanottavaa⁷⁹ – edustaa 1500-luvun alussa suosiossa olutta sommittelutyyppiä, jossa Anna seisoo ylöspäin katsova Maria vierellään ja alaston Jeesus-lapsi sylissä; tämän vaikutelman sinetin kaiverrus ainakin antaa (painannetta en ole nähnyt). Vaikuttaa siltä, kuin Maria seisoi Annan oikealla puolella niin että heidän mekkojensa helmat osittain yhtyivät toisiinsa. Maria ei voi istua Annan sylissä, sillä muuten hänen päänsä olisi suhteettoman suuri ja alavartalon viivojen tulisi näkyä aivan kuin Jeesus-lapsellakin. Epäsymmetrinen laskostus voi kertoa, että Maria tukee kädellään helmaansa, kuten usein tähän nimenomaiseen kuvaustapaan kuului. Lapset pitelevät ehkä omenaa välissään. Huolimatta sommittelun tyypillisyydestä tuolloin, on sen tunnettuus Suomessa kuitenkin vähäinen, sillä se esiintyy vain Lokalahden Anna-ryhmässä.⁸⁰ Jos siis leimasimen tekijä ei hallinnutkaan keskiajan kirjoitusta tai sinettimuotoja, niin 1500-luvun vaihteen ”muodikkaimman” pyhän Annan kuvaustavan hän taisi sitäkin paremmin.

5.2 Pyhän Annan kunnioituksen muotoja Suomessa

Turun hiippakunnassa pyhän Annan kunnioitus oli 1400-luvun puolessavälissä vakaalla pohjalla, vaikka se oli kuitenkin suhteellisen uusi ilmiö: Annan liturgi-

nen kultti alkoi vahvistua 1300-luvun kuluessa Skarassa, Linköpingissä ja Strängnäsissä.⁸¹ Birgittalaisuuden vaikutusta kultin leviämiseen on pidetty oleellisenä erityisesti seuraavalla vuosisadalla, ja Vadstena on jopa mainittu pyhän Annan kultin kehdoksi Pohjolassa.⁸² Birgitta Birgersdotterin ajatusten leviämisenä oli vaikutuksensa Annan kultin kasvuun koko Ruotsin valtakunnan alueella, mutta Suomen puolelle Annan kunnioitus todennäköisesti levisi vähitellen useasta eri suunnasta, myös Liivinmaalta.⁸³ Vilkkaalla kaupalla pohjoisen Saksan hansaliiton kaupunkeihin, kuten Lyypekkiin, Stralsundiin ja Danzigiin oli epäilemättä myös huomattava vaikutus, olihan pyhä Anna tuolloin hyvin suosittu koko saksankielisellä alueella sekä Alankomaissa.⁸⁴ Eritoten juuri 1400-luvun lopussa kukoistanut Annan kolmen avioliiton mahdollistama koko pyhän suvun kunnioitus, joka ei ollut osa birgittalaista ajattelua, saapui varmaankin kauppayhteyksien muassa. Pyhän Anna kultin keskuspaikka Englannissa, East Anglia, oli lisäksi maantieteellisen sijaintinsa vuoksi läheisessä yhteydessä Pohjoismaihin.

Tässä luvussa tarkastelen ensin kysymystä pyhän Annan poikkeuksellisesta juhlapäivästä Turun hiippakunnassa sekä valotan lähinnä birgittalaiseen liturgiaan liittyviä yksityiskohtia, minkä jälkeen siirryn pohtimaan Annan kultin suosijoita ja siten myös veistosten vastaanottajia tarkentamalla katseeni kirjallisista lähteistä löytyviin Anna-nimisiin henkilöihin. Sitten selvennän pyhälle Annalle omistettuja kirkkoja koskevia kysymyksiä, ja viimeisessä alaluvussa analysoin kuinka kristillinen Anna näyttäytyy kansanuskon kautta katseltuna ja niin muinaisuskoon kuin myöhempiin ajallisiin kerrostumiin sekoittuneena.

Huomioita liturgiasta: Anna matrona maximan siunattu kohtu

Uppsalan kirkkoprovinsissa pyhän Annan juhlapäivä oli 1400-luvulla – muutamia poikkeuksia lukuun ottamatta – yhdeksäs joulukuuta. Tämä oli Marian sikiämistä seuraava päivä. Annaa juhlittiin tämän lisäksi myös 26. heinäkuuta ja 16. syyskuuta eli Marian syntymän (8.9) oktaavaa seuraavana päivänä.⁸⁵ Keski-Euroopassa melko säännönmukainen heinäkuun 26. päivä oli siis paikoitellen käytössä Ruotsissakin, mutta se jäi myöhemmin lähinnä vain birgittalaisten piiriin, jossa Anna-juhla oli useampia vuodessa – heidän liturgiset painotuksensa poikkesivat hiippakuntakäytännöistä.⁸⁶ Naantalín luostarin messukirjassa Anna-juhla mainitaan kahteen kertaan, sekä Lucian päivän jälkeen (tarkoittaen päivää 15.12.) että juuri ennen Martinpäivää (26.7).⁸⁷ Birgittalaisista yhteyksistä on löytynyt myös Annan päivän saarnoja; näitä laativat ainakin Ericus Simonis (Vadstenassa munkkina vuosina 1442–1462)

ja Clemens Petri (k. 1500), joka oli Naantalinkin luostarissa 1480-luvulla toiminut birgittalaisveli.⁸⁸

Pyhä Anna tuli esille myös Neitsyt Marialle omistettujen suurien juhlapäivien yhteydessä. Muistojuhlaa (*memoria*) voitiin viettää Maria-juhliin liitettynä.⁸⁹ Annan juhlinnasta Maria-juhlaa seuraavana päivänä kertoo ritari Ture Stenssonin lahjoituskirja, jonka saaja oli Åsundan Vårfrukyrka. Anna-messu tuli pitää kahdesti vuodessa, toinen visitaatiota eli Marian etsikkoa (2.7) seuraavana päivänä ja toinen talvella.⁹⁰ Pyhimysten juhlinnasta kertovat kalenterit eivät olleet vain kirjallisia, vaan toisinaan myös kuvallisia. Riimujen ja erilaisten symbolien lisäksi niissä oli myös esittäviä kuvia; esimerkiksi Linköpingissä käytetyssä kalenterissa (1469) on joulukuun sivulla 9. päivän kohdalla ”Anne”-nimen lisäksi maalattuna huivipäisen naisen kuva, pyhän Annan kasvot.⁹¹

Turun hiippakunnassa Annan juhlapäivää vietettiin muista kalentereista poiketen 15. joulukuuta. Annan juhlapäivä, *Anne matris Marie*, oli velvoittava päivä, jota viettivät kaikki, ei vain yksin papisto; kalenteriin se merkittiin punaisella. Tällä värillä ”Anna Marian äijti” oli merkitty vielä Mikael Agricolan *Rucouskiriassa* (1544).⁹² Juhlapäivä nousi *duplex*-arvosta *totum duplex* -arvoon 1400-luvun kuluessa.⁹³ Tämä oli Marian sikiämisjuhlan (8.12.) oktaava, mihin viitannee esimerkiksi Vesilahden kirkon breviariumin Annan päivän kohdalle tehty merkintä.⁹⁴ Miksi pyhälle Annalle valittiin tämä päivä, 15. joulukuuta? Päivämäärälle ei Aarno Malinkaan kyennyt antamaan selitystä, viitaten ainoastaan tuntemattomien balttilaisten lähteiden mahdollisiin vaikutuksiin.⁹⁵

Voisiko mahdollisen syyn Annan päivälle sikiämisen juhlan oktaavana ajatella löytyvän Turun hiippakunnan liturgisen kalenterin dominikaanisesta pohjasta? Vastustaessaan perisynnittömän sikiämisen oppia dominikaanit tunsivat tiettyä epäluuloa Marian sikiämisen juhlinnan vuoksi, toisin sanottuna voitiin kyllä juhlaa Marian ilmestymistä historian pelastustarinaa sinänsä, mutta varottiin liittämästä tätä perisynnittömän sikiämisen oppiin. Ehkäpä he silloin suosivat, että Annaa ei juhlittaisi heti sikiämistä seuraavana päivänä, vaan vasta viikkoa myöhemmin, jolloin välitön yhteys perisyntiä kantavaan sukupuoliyhteyteen ja ylipäänsä sikiämisen juhlaan olisi jo hieman kauempana.⁹⁶ Toisaalta turvallisinta olisi siinä tapauksessa ollut juhlaa vain tavallisinta heinäkuun juhlapäivää, joka oli perinteinen, pyhimyksen translaatiosta juontuva juhlapäivä, sillä tuo päivä ei ollut Turun hiippakunnassa käytössä kenenkään muunkaan pyhimyksen juhlapäivänä.⁹⁷

Annan päivä asetui juliaanisen kalenterin, *vanhan luvun*, mukaisen talvipäivän seisauksen kohdalle, ja siten se yhdistyi pyhän Lucian päivän merkitykseen valon määrän taitoskohdassa.⁹⁸ Tämä ei kuitenkaan sinällään voine olla juhlapäivän valinnan syynä, vaikkakin Kustaa Vilkun mukaan Anna ”peri nimiinsä pakauuden aikaisen merkkipäivän”.⁹⁹ Annan ja Lucian

päivien yhteyteen palataan Lucia Olofsdotterista kertovassa tämän tutkimuksen luvussa 5.5.

Pyhän Annan hiippakuntakohtaisen juhlapäivän pohdinta on oleellista myös siksi, että sitä on pyhän Henrikin päivän mainintojen ohella käytetty paikantamaan käsikirjoitusfragmentteja kuuluviksi Turun hiippakuntaan. Useisiin messukirjoihin merkintä Annan juhlapäivästä on tehty myöhempänä lisäyksenä, kirjan oltua alun perin muualla käytetty.¹⁰⁰

Suomessa säilynyt keskiaikainen liturginen kirjallisuus valaisee omalta osaltaan pyhän Annan kunnioitusta hartauselämässä. Kirkoissa käytettyjä kirjoja on säilynyt jonkin verran kokonaisina, mutta suurin osa materiaalista on säilynyt irrallisina pergamenttfragmentteina, jotka puolestaan ovat säästyneet irtolehtinä Kustaa Vaasan voutien tilikirjojen kansien välissä. Kansalliskirjaston fragmenttikokoelma, *Fragmenta membranea*, koostuu yli 10 000 fragmentista, jotka ovat kuuluneet noin 1 600 käsikirjoitukseen. Osa näistä on ollut käytössä Turun hiippakunnassa, osa on päätyntä Suomea koskevien tilikirjojen kansiin niitä Ruotsin puolella sidottaessa.¹⁰¹ Irrallisten pergamenttien huonokuntoisuudesta ja niiden luetteloinnin yhäkin osin puutteellisesta tilasta johtuen niitä on toistaiseksi tutkittu melko vähän eikä niitä siten taidehistorian piirissäkään kovin hyvin tunneta.¹⁰² Annan kulttia valottavat käsikirjoitusfragmentit ovat osia breviariumeista, missaleista tai muista pyhimystekstejä sisältävistä liturgisista kirjoista. Tavallisesti kyseessä on vain juhlapäivän maininta, mutta joskus kerrotaan myös hymnejä ja psalmeja, joita tuolloin tuli laulaa.

Pyhälle Annalle laulettiin ainakin hymnejä *Sanctae Annae sonorus*, *Felix mundus ex caeli lumine*, *Anna matrona maxima* ja *Quasi Stella matutina*.¹⁰³ Sekvenssihymni *Sanctae Annae sonorus* löytyy useista lähteistä ja se on mukana myös kolmessa ehjänä säilyneessä kirjassa, *Graduale Uskelensessa*, *Codex Cumoensikessa* ja *Graduale Ilmolensensessa*.¹⁰⁴ *Felix mundus ex caeli lumine* -hymni sisältyy missaaliin F.m. I.281 (fol. 17–18) ja graduaaliin F.m. II.107 (fol. 1–2).¹⁰⁵ *Anna matrona maxima* -hymni kuului Linköpingin piispan Nicolaus Hermannin (piispana 1374–1391) kirjoittamaan riimiofficioumiin, jonka hän laati Birgitan Ilmestyksistä innoituksensa saaneena.¹⁰⁶ Näiden lisäksi Turun messukirjan, *Missale Aboensen* (1488), sekvenssi-osastossa on mainittu pyhälle Annalle laulettavaksi *Gaude rutilans aurora*, jota ei kuitenkaan tavata muista lähteistä.¹⁰⁷

Birgittalaisnunnat ylistivät pyhää Annaa erityisesti keskiviikon aamuyön (*matutinum*) Neitsyt Marian hetkipalveluksessa. Rippi-isänsä Petrus Skänningeläisen avustuksella Birgitta Birgersdotter laati mariaanisena liturgian, *cantus sororumin*, sisarten laulun, johon seuraava hymni kuuluu.¹⁰⁸

*R. Beata mater Anna
arca Regis eterni,*

*qui in te thesaurum,
sibi gratissimum recondidit,
quo suum Unigenitum hereditavit,
inopes locupletavit.
Et miseros captivos liberavit.
V. Exulta revenrenda
Mater reverendissima filia tua
que eum Virgo genuit qui omnia creavit.*¹⁰⁹

Tämä niin sanottu suuri responsorio laulettiin vuorolauluna esilaulajan ja muiden sisarten välillä, jolloin responsorion lauloi yksi, versuksen kaikki. Responsorion sisältämä ajatus on että Maria on Jumalan mieluisin ja rakkain aarre, jonka Jumala katki Annan sisälle. Marian kautta osattomat rikastuvat ja sielut vapautuvat.¹¹⁰

Edellä siteerattua kohtaa edelsi ensimmäinen lukukappale, *lectio*, jossa avattiin resitoiden lauluosuuden tekstejä. Lukuosuus ei kerro Marian sikiämistä edeltäviä tapahtumia tarinana, jossa vaihe vaiheelta kerrottaisiin Annan ja Joakimin elämästä ja Jumalan suoritamasta ihmeestä,¹¹¹ vaan lukukappale ylistää Annan ja Joakimin maailmallisesta rakkaudesta vapaata avioliittoa verraten sitä vankkaan ja terveeseen puuhun. Teksti kuvaa Jumalaa kotkaksi, joka jo kaukaa ylhäältä ilmasta huomaa lahojen puiden joukosta terveen ja vahvan puun, jolle levähtää eli näin valinta kohdistuu Annaan ja Joakimiin. Lukukappale omistautuu Annan siunatulle kohdulle ja ruumille, jota Jumala rakasti enemmän kuin mitään muuta miehen ja naisen koko maailmassa tuottamaa ihmisruumista. Versusta seuraa siunaus: ”Maria meren tähti, hellä ja hyvä, varjelkoon meitä. Amen.”¹¹² Tämän jälkeen jatkettiin taas lukukappaleella, joka keskittyi jälleen osittain metaforien avulla kuvaamaan Marian kasvua äitinsä kohdussa ja syntymää; Maria on aamurusko ennen Jeesuksen syntymän päivänsäntöä. Maria kuvataan myös yleisellä metaforalla Iisain puun versoksi, josta sitten puhkeaa kukka, hänen poikansa. Keskiviikkoamunyon hetkipalvelus, *officium*, jatkuu tästä eteenpäin jälleen uusilla lauluilla ja vielä yhdellä lukukappaleella. Samaa hetkipalvelusta pidettiin samaan aikaan kaikissa birgittalaisluostareissa, ja se on esimerkiksi painettu kansankielellä Syonin birgittalaisluostarin hartauskirjaan *The Myroure of Oure Lady*.¹¹³ Birgittalaisen sääntökunnan piirissä pyhä Anna oli merkityksellinen kohtuna ja puhtaana ruumiina, jonne Jeesus halusi äitinsä asettuvan, ja lisäksi esikuvallisen ja siveän avioliiton toinen osapuoli.

Annan puoliso Joakim huomioitiin birgittalaisessa kalenterissa, mutta ei lähteiden perusteella muualla Turun hiippakunnassa. Naantalissa pidettiin hetkipalveluksia pyhälle Joakimille joulukuun 16. päivänä, sopivasti heti Annan päivän jälkeen.¹¹⁴ Vadstenan luostarin abbedissa Anna Fickesdotter (Bylow) (k. 1519) kirjoitti tai käänsi pyhän Joakimin legendan, joka noudattaa sekä Birgitan Ilmestyksiin että yleisiin Annan legendoihin pohjaavia muotoja, paitsi että siinä Annan tilalla on Joakim.¹¹⁵

Marko Lamberg on maininnut Joakimin aseman jumalallisen suunnitelman tukijana ja Annan kumppanina sopineen birgittalaiseen ideologiaan.¹¹⁶ Tämän lisäksi suuntautuminen Joakimiin sopi ajan perhettä korostavaan henkeen ja 1400-luvun lopulla monet Annasta kirjoittaneet alkoivat edistää Joakimin kulttia.¹¹⁷ Joakimin lisäksi myös Joosef sai hiippakuntaliturgias-ta poiketen huomiota birgittalaisten parissa.¹¹⁸ Vadstenan luostarin kirjaston käsikirjoituskokoelmassa on säilynyt ainakin viisi Joosefille omistettua rukousta, jotka korostavat Joosefin roolia Marian *custoksena*, suojaajana, sekä tämän neitsyyden takaajana.¹¹⁹ Yleisesti 1400-luvun taiteessa Joosef esitetään kirjaansa keskittyneenä vanhuksena, sivullisena ja usein myös selkeästi juutalaisessa asussa. Jean Wirth on yhdistänyt Joosefin hahmoon usein kiteytyvän suoranaisen pilkan maallisen avioliiton ala-arvoisuuden korostukseksi verrattuna henkisiin suhteisiin, kuten Jeesuksen ja Marian taivaalliseen avioliittoon ja heidän rooleihinsa *Laulujen laulun* sulhasena ja morsiamena.¹²⁰

Toimijoita, tukijoita, kohtaaia?

Kirjallisissa lähteissä olevien mainintojen perusteella voi huomata, että Anna-nimi yleistyi Ruotsin valtakunnassa selvästi 1400-luvun puolivälin jälkeen, mutta se ei kuitenkaan ollut tavallisempi kuin muutkaan suosiossa olleet naispyhimykset. On arvioitu, että Annan nimi 1460-luvulla oli Tukholmassa seitsemänneksi yleisin, mutta se kasvatti suosiotaan: verotiedot 1520-luvulta näyttävät, että Anna on kivunnut kolmanneksi Margitin ja Karinin jälkeen.¹²¹ Birgit Klockars on luettellonut kahdeksan Naantalun luostarin piirissä ollutta Anna-nimistä naista, joista kaksi toimi abbedissoina. Margareeta-nimisiä hän löysi yhtä paljon, Birgitta- ja Katarina-nimisiä naisia puolestaan enemmän.¹²²

On esitetty, että Anna-nimen harvinaisuus ennen keskiajan loppuvaiheita olisi johtunut häntä kohtaan osoitetun kunnioituksen suuruudesta jo tuolloin.¹²³ Tällöin nimi vertautuisi Mariaan, joka erisnimenä – suosion suuruudesta ja varhaisuudesta huolimatta – ei ollut käytössä Pohjoismaissa ennen uuden ajan alkua. Anna-nimen käyttöä ei mielestäni kuitenkaan voi samastaa tähän, vaan nimen yleistymisen on enemmänkin seurausta pyhän Annan suosion jyrkästä kasvusta 1400-luvun toisella puoliskolla. Yleisesti ottaen pyhimyksen nimen tai sen johdannaisen yleisyys korreloi pyhimystä kohtaan osoitettuun hartauteen. Ensimmäinen Turun hiippakunnasta kirjoitettu tunnettu Anna-nimi on epäselvä eikä sitä voida yhdistää kenenkään tunnettuun henkilöön. Ulvilan kirkossa olevassa hautalaa’assa olevan tekstin on tulkittu tarkoittavan, että Anna-niminen henkilö kuoli vuonna 1380.¹²⁴

Ihmiset suosivat nimikkopyhimystään, vaikka mikään ehdoton sääntö tämä ei ollutkaan. Pyhän Annan mukaan nimensä saaneilla Anna-nimisillä naisilla – ja heidän puolisoillaan ja lapsillaan – on joka tapauksessa ollut luonteva syy nimikkopyhimyksensä kultin edistämiseen. Esimerkiksi *Bedford Hours* -nimisen tuntien kirjan (n. 1423) maalauksessa Bedfordin herttuatar, Burgundin Anne (1404–1432) polvistuu kaimapyhimyksensä edessä.¹²⁵ Anna-nimiset naiset toimivat pyhää Annaa kuvaavien taideteosten kunnioittajina ja lahjoittajina tai virallisten lahjoittajien puolisoina. Lähteet – niin kirjalliset kuin materiaalisetkin – ovat tuoneet esille esimerkiksi baijerilaisen Anna Hofmannin, joka tilasi kotikaupunkinsa Ingolstadtin tunnetuimmalta kultasepältä Hans Greiffiltä Pyhä Anna itse kolmantena -aiheisen hopeisen reliikkipatsaan (ja kaksi pateenia) vuonna 1472. Relikvaariossa Maria ja Jeesus-lapsi seisovat Annan sylissä pidellen välissään, ja siten Annan rinnan edessä, pientä reliikkilipasta. Anna Hofmann antoi arvoesineen eteenpäin Sankt Johannes Gnadenthalin fransiskaaniselle naiskonventille, jota hän muutenkin avusti erilaisilla lahjoituksilla.¹²⁶ Ranskan kuningattaren, Anna Bretagnelaisen (k. 1514) on ajateltu jopa halunneen itsensä kuvattavan pyhänä Annana ja tyttärensä Renéen Neitsyt Mariana.¹²⁷

Naisten toiminnasta taiteen mesenaatteina ja lahjoittajina myöhäiskeskiajalla on viime vuosikymmenten aikana tuotettu paljon uutta tietoa.¹²⁸ Vaikka terminologia (eng. *patron*, *patronage*) viittaakin sinänsä vain miespuolisiin lahjoittajiin, oli ”matroonilla” omia mieltymyksiä ja myös keinoja niitä toteuttaa: usein aseman korvasivat verkostoituminen ja välittävänä osapuolena toimiminen.¹²⁹ Naisten osuutta taidehankinnoissa on voinut lisätä myös se, että kuvallinen, meditatiivinen hartaus katsottiin erityisesti heille sopivaksi, siinä missä miehille sopi kontemplatiivinen, kuvaton hartaudentarjoitus.¹³⁰ Miestensä eläessä naisilla on lahjoitusprosesseissa saattanut olla merkittävämpi rooli, vaikka lähteissä he ovat jääneet taustalle tai kokonaan katveeseen. Lesket – ja joskus rouvatkin, kuten edellä mainittu Anna Hofmann – saattoivat kuitenkin toimia myös omissa nimissään: esimerkiksi Lundin tuomiokirkon alttarikaapin lahjoitti Ida Pedersdotter Falk 1300-luvun lopulla.¹³¹ Ylipäänsä ylimystönaisten roolia kirkon koristamisessa ei ole syytä aliarvioida, vaikka Suomessa siitä ei olekaan keskiaikaisia lähdetietoja säilynyt. Sen sijaan uudelta ajalta naisten lahjoittajuudesta on paljon tietoja. Esimerkiksi tiedämme 1660-luvulla ratsumestari Henrik Sabelstiernan puolisonsa Anna Slangin kanssa kustantaneen Perniön kirkon saarnatuolin maalauksen ja veistoskoristelun sekä leskirouva Margareta Frillen (Anna-nimisine tyttärineen) puolestaan lahjoittaneen epitafin samaan kirkkoon.¹³² Pitäisinkin mahdollisena, että Perniön Anna-ryhmäkin on voitu ainakin osittain uudelleenmaailata jo 1600-luvulla lahjoitusrahoilla, sillä maalaustyö on pieteetillä tehty (kuva 2.2). Ehkäpä juuri Anna-ryh-

mä valittiin, eikä esimerkiksi kirkossa olevaa pyhää Olavia, koska lahjoittajana oli nainen ja mahdollisesti vielä Anna-niminen.

Esittelen seuraavassa muutamia kirjallisista lähteistä löytyviä Anna-nimisiä henkilöitä, joilla on ollut vaikuttajan rooli elinpiirissään. Vaikka onkin lähteiden puutteen vuoksi mahdotonta asettaa heitä varsinaisesti tilaajan asemaan, ovat he joka tapauksessa todennäköisesti toimineet Anna-ryhmien kohtaajina, Annan kultin suosijoina ja saattaneet identifioitua veistoksen esittämään korkeasyntyiseen äitiin.

Anna Torkilsdotter (k. n. 1450) oli Maskun Villilän tilan rouva ja perijä. Hänen toinen puolisonsa oli Hannes van Arsten, jonka oletetaan olleen keskieurooppalaista syntyperää.¹³³ Anna Torkilsdotter on voinut saada sukulaissuhteittensa kautta tietoa nimipyhimyksensä kunnioittamisesta. Heidän poikansa Jöns Hansson toimi vuodesta 1442 Naantalın luostarin taloudenhoitajana seitsemän vuoden ajan.¹³⁴ Anna Torkilsdotter lahjoitti vuonna 1447 – leskeksi jäätyään – Maskun kirkolle ja Naantalın luostarille (jonka alainen Maskun seurakunta tuolloin oli) Kakkaraisten tilan, minkä päätöksen hän varmisti omalla sinetillään.¹³⁵

Anna Jönsdotter (k. n. 1462) puolestaan oli kotoisin Arbogan seudulta ja oli tullut Suomen puolelle mentyään ensin naimisiin Lasse Larssonin (Finne) kanssa. Sitten hän nai Vehmaan kihlakunnan tuomarin Greger Anderssonin (Garp).¹³⁶ Anna Jönsdotter oli Naantalın birgittalaisluostarin suosija ja mainitsi lahjoituskirjeissään aina myös pyhän Annan luostarin suojeelijana. Hän lahjoitti 1440-luvulla luostarille omistamansa tilan Huittisten Karhiniemessä tukholmalaisneiton Katarina Jönsdotterin proventiksi.¹³⁷ Jäätyään toisen kerran leskeksi Anna Jönsdotter lahjoitti luostarille lisää tiloja, muun muassa Villiluodon Taivassalosta, ja asettui lopulta kokonaan asumaan luostarin ulkopuoliseksi maallikkosisareksi.¹³⁸ Greger Anderssonin vaakuna ja nimi ovat Taivassalon kirkon lahjoittajavaakunoiden joukossa.¹³⁹ Gregerin ja Anna Jönsdotterin voisi ajatella löytyvän Taivassalon kauniin Pyhä Anna itse kolmantena -veistoksen taustalta. Myös Greger Andersson, joka puolestaan oli aiemmin ollut naimisissa piispa Maunun sisaren kanssa, oli Naantalın luostarin mesenaatti.¹⁴⁰ Hän teki myös Vehmaan kirkolle melko suuren testamenttilahjoituksen vuonna 1447 luvatesaan kymmenen hopeamarkkaa – tätä oletettavasti noudatettiin hänen kuoltuaan kaksi vuotta myöhemmin.¹⁴¹ Ehkäpä siis sittenkin Vehmaan kirkon Anna-ryhmä (niin ikään ajoitettavissa 1400-luvun puoliväliin) voisi olla liitettävissä pariskuntaan. Anna Jönsdotterilla oli joka tapauksessa kaikki edellytykset Vehmaan (tai jonkin muun kirkon) Anna-ryhmän hankkijaksi, olihan hänellä nimensä puolesta motiivi, varallisuutta, suhteita, sopivat hartaudelliset kiinnostukset eli yhteydet birgittalaisiin ja vieläpä syntyperänsäkin vuoksi kontaktit Pohjanlahden taa, josta Vehmaan veistos on luultavimmin tullut.

Sten Henrikssonilla (Renhuvud) (mainitaan vuosina 1448–1490) oli peräti kaksi Anna-nimistä puolisoa.¹⁴² Sten Henriksson oli turkulainen raatimies, joka nousi rälssiin, ja hänestä tuli Korsholman vouti ja myöhemmin myös Vehmaan kihlakunnan tuomari. Ensimmäinen Anna-vaimo (k. n. 1473) oli Gödik Fincken ja Katarina Nilsdotterin (Tavast) tytär. Gödik Fincke tunnetaan lahjoittajana Turun tuomiokirkon Annan alttarille, joten häneen palaan vielä tälle alttarille tehtyjen lahjoitusten yhteydessä. Anna Gödiksdotterista on hyvin vähän tietoa, mutta hänen tiedetään olleen kuolleen vuonna 1473.¹⁴³ Sten Henriksson sai Rymättylässä olevan Poikon tilan tämän ensimmäisen Anna-vaimonsa kautta. Sten Henrikssonin toinen Anna-niminen vaimo oli Karin Klasdotterin (Djäkn) ja Jacob Kurjen tytär.¹⁴⁴ Stenin avioituminen tämän Annan kanssa edellytti kääntymistä paavillisen penitentiariaatin puoleen, koska puoliset olivat kaukaisia sukulaisia.¹⁴⁵ Anna Jakobsdotterkin oli ollut aiemmin naimisissa ja antoi tästä avioliitosta saamansa tyttären Katarinan nunnaksi Naantalin luostariin.¹⁴⁶ Sten Henrikssonin ja Anna Jakobsdotterin poika oli Henrik Stensson (Renhuvud).¹⁴⁷ Hänet mainitaan tutkimuksissa suorastaan nousukkaana ja vaatimatonta syntyperää edustavana,¹⁴⁸ mikä pohjaa ainoastaan hänen isänsä lähtökohtaan raatimiehenä ja ohittaa äidinpuoleisen suvun – äitinsä puoleltahan Henrik edusti seudun ylimystöä.

Piispa Konrad Bitzin (piispana 1460–89) äiti oli nimeltään Anna Klasdotter. Hän oli yksi Klas (Claus) Lydekesonin viidestä tyttärestä ja siis Karin Klasdotterin ja Söderfinnen laamannin Henrik Klassonin (Djäkn) sisar.¹⁴⁹ Bitz vaikutti jo asemansa puolesta oleellisesti kirkkojen koristeluun aikana, jolloin pyhän Annan kultti levisi; muun muassa Taivassalon kirkossa on hänen vaakunansa maalattuna kuori-ikkunan yläpuolelle. Konrad Bitzin isä oli Turun linnan päällikkö, valtaneuvos Henrik Bitz. Annan ja Henrikin toinen poika, Konradin veli Erik meni naimisiin Tavast-sukuisen naisen kanssa, ja he saivat pojan ja tyttären. Tyttärestä tuli isoäitinsä kaima, ja hänelle annettiin nimeksi Anna Eriksdotter (Bitz). Anna Eriksdotter avioitui sittemmin Sääksmäen kihlakunnan tuomarin Lahisten kartanon isännän Olof Jönssonin kanssa,¹⁵⁰ ja oli siten vaikutusvaltainen nainen Hämeessä.

Erik Henrikssonin (Bitz) poika sai niin ikään isoisänsä nimen, Henrik. Hän meni vuonna 1498 naimisiin Anna Hansdotterin (Tott) (1478–1549) kanssa, joka oli Sten Sturen ja Ingeborg Åkesdotterin kasvattitytär ja siten maan korkeinta ylimystöä. Anna Hansdotter eli pitkään ja ehti olla kolmesti naimisissa.¹⁵¹ Seppo Suvannon tulkinnan mukaan hän ”joutui kokemaan keskiajan lopun ja uuden ajan alun taitteessa ylhäissyntyisen naisen elämänkohtalon”.¹⁵² Henrik Bitzin kuoltua Anna otti puolisoikseen Klemet Hogen-skildin, joka kuitenkin kuoli jo samana vuonna. Klemet ehti ennen kuolemaansa vielä tehdä – pyhän An-

nan päivänä – vuonna 1512 lahjoituksen Turun tuomiokirkon pyhän Annan alttarille.¹⁵³ Pariskunnan tytär sai niin ikään nimekseen Anna (Klemetsdotter Hogenskild) (1513–1590). Anna Klemetsdotter sai kasvatuksensa Naantalin luostarissa, mutta hänen vanhin poikansa sai oppia Mikael Agricolalta ja muutkin pojat lähetettiin myöhemmin Wittenbergiin opiskelemaan.¹⁵⁴

Äiti Anna Hansdotter oli merkittävä maanomistaja, jolla oli tiluksia ja läänityksiä sekä ympäri Turun seutua – esimerkiksi Vehmaalla, Paraisilla, Lemulla, Kemiössä ja Mynämäellä – että Hämeessä, jossa hän omisti muun muassa Valkeakosken myllyn.¹⁵⁵ Anna Hansdotter asui vauraassa Nynäsin kartanossa eli Nynäisissä ja hänellä oli asuinkartano myös Solbergassa, joka sijaitsi Saarioisten pitäjässä (nykyään Valkeakoskella).¹⁵⁶ Anna Hansdotterin varallisuuden määrä kertoo, että hänellä oli mahdollisuus toimia Annan kultin edistäjänä ja veistosten tilaajana. Hänen asuinaan tiedetään olleen muun muassa kuusi turkiksilla vuorattua vaatetta, joissa kaikissa oli kuusi paria solkia, samettihame, vihreää silkkisatiinia oleva takki ja punaista lombardiaista samettia oleva viitta.¹⁵⁷ Vuonna 1549 laaditun vaikuttavan perunkirjan mukaan Nynäisissä oli flaamilaisia maalauksia, joita mainitaan arvoituskallisesti kolme kokonaista ja kolme puolikasta.¹⁵⁸ Anna Hansdotteria voisi mielestäni ajatella varteenotettavana Annan kulttia edistäneenä henkilönä. Pitäisin myös luultavana, että hänen avioitumisensa kolmesti sai hänet kiinnittämään huomiota myös pyhän Annan kolmeen avioliittoon – juuri 1500-luvun alussa pyhä suku ja Annan kolme avioliittoa olivat nousseet näkyvään osaan hartauselämässä. Kolme avioliittoa oli myös Yorkin Margaretilla, joka kuvautti itsensä vuonna 1494 rukoilemassa pyhää Annaa samalla kun pyhä suku ilmestyy fransiskaanimunna Colettelle, mikä oli tunnettu *trinubiumia* puolustava kuva-aihe.¹⁵⁹ Niin ikään kolmasti naimisissa oli Englannin Norfolkissa perijätär Anne Harling, joka halusi tulla haudatuksi 1460-luvulla perustamaansa pyhän Annan kappeliin.¹⁶⁰ Palaan Anne Harlingiin vielä Lucia Olofsdotterista kertovassa luvussa 5.5.

Pyhä Anna kirkkojen nimikkopyhimyksenä

Kuinka moni kirkko tai kappeli Suomessa oli pyhälle Annalle omistettu? Tämä kysymys on kiinnostava, sillä kanonisen lain mukaan kirkossa täytyi olla sen suojeluspyhimyksen kuva. Muissa Ruotsin hiippakunnissa pyhä Anna oli tiettävästi vähintäänkin kymmenen kirkon suojelija.¹⁶¹ Kirjalliset lähteet antavat valitettavan vähän apua kirkkojen suojeluspyhimysten määrittämiseksi, lukuun ottamatta suoraan vihkimisestä kertovaa dokumenttia. Testamentti- ja muissa lähteissä on usein epäselvää, puhutaanko kirkossa olevasta alttarista, tie-

tyn pyhimyksen kuvasta, jonkinlaisesta ”rahastosta” vai koko kirkon suojelijasta. Yleisesti vaikuttaa siltä, että kirkon suojelijan mainitseminen oli esimerkiksi testamenteissa tarpeetonta sillä se tiedettiin muutenkin, mutta pyhimyksen nimen spesifointi oli tarpeen silloin kun haluttiin tehdä lahjoitus tietyn pyhimyksen kunnioittamiseksi – joka siis saattoi olla jokin muukin kuin se, jolle kirkko oli omistettu. Toisaalta on varmaankin ollut niin, että juuri kirkon nimikkopyhimyksen kultti on kyseissä kirkossa ollut vahva.¹⁶² Lisäksi keskiajalla oli, kuten yhä katolisessa maailmassa, tapana puhua kuin kirkko olisi itse pyhimys: esimerkiksi paavillinen kirje vuodelta 1445 mainitsee pyhän Marian ja pyhän Andreaan Kemiössä ja pyhän Maria Magdalenan Ruskossa.¹⁶³ Pyhä Anna on kirjallisissa lähteissä ja niistä tehdyissä tulkinnoissa yhdistetty dominikaanien konventtikirkkoon Turussa, Kumlingen ja Hattulan kirkkoihin sekä Ilmajoen ja Salon kappeleihin.¹⁶⁴ Nämä kaikki dedikaatiomahdollisuudet perustuvat kukin vain yhteen kirjalliseen lähteeseen.

Dominikaanien pyhän Olavin konventin kappeli oli omistettu pyhälle Annalle. Säilyneen indulgenssikirjeen mukaan joulukuussa 1437 paavi Eugenius IV myönsi Bolognassa sadan päivän aneet niille, jotka siellä vuosittain kävivät ja viettivät nimettyjä kirkollisia juhlapäiviä.¹⁶⁵ C. J. Gardbergin mukaan asian esittäjänä oli luultavasti toiminut Turun tuomiorovasti Olavi Maununpoika, joka oli tavannut paavin Baselissa aiemmin samana vuonna. Tuomiorovastin motiivina oli se, että Turun tuomiokirkon korjausten ja laajenusten vuoksi kirkko ei tuolloin ollut käytössä, ja dominikaanien kappeli toimi siten myös kaupunkilaisten käytössä.¹⁶⁶

Hattulan kirkon kuuluminen pyhän Annan erityis-suojelukseen perustuu paavi Bonifacius IX:n anekirjeeseen vuodelta 1398. Sen mukaan Hattulan kirkko oli omistettu pyhälle ristille ja pyhälle Annalle (*sancte crucis et sancte Anne dedicata existit*).¹⁶⁷ Annaa ei suojelijana kuitenkaan mainita enää unionikuningatar Margareetan toimiin ja toiveisiin liittyvissä vuosina 1405 ja 1411 laadituissa asiakirjoissa, jotka mainitsevat vain Pyhän Ristin kirkon Hattulassa.¹⁶⁸ Tämän perusteella ei kuitenkaan voi päätellä, että Anna olisi lakannut olemasta kirkon suojelija, sillä Margareeta listasi nimenomaan pyhiinvaelluspaikkoja, jonne menään kunnioittamaan pyhää ristiä – Hattulan Anna-yhteydellä ei siis tuossa yhteydessä ollut merkitystä. Luultavaa ehkä on, että Anna pysyi kirkon suojelijana, mutta kirkon todennäköisesti omistama ristireliikki nousi keskeiselle sijalle hartauselämässä ja se alkoi vetää puoleensa pyhiinvaeltajia tavallista kirkkoa enemmän.¹⁶⁹

Hattulan kirkon suhdetta pyhän Annan kunnioittamiseen tukee taidokas Pyhä Anna itse kolmantena -veistos, joka lienee hankittu jo johonkin nykyistä kirkkoa edeltäneeseen kirkkoon (ellei sitä ostettu ”käytettynä”). Vaikka veistoksen välitön konteksti tai sen

kiinnittyminen evankelista Johannesta esittävään veistokseen ei ole tiedossa, voisi joka tapauksessa ajatella, että tämä Anna-veistos on liittynyt kirkossa harjoitettuun, tavallista aktiivisempaan Annan kunnioitukseen. Anna-ryhmällä voi ajatella olleen tärkeä paikka kirkossa. Sen sijaan Annan esiintyminen Hattulan kirkon seinämaalauksissa osana ihmiskunnan pelastushistoriaa ei tässä mielessä ole merkityksellistä, sillä maalausten aiheet ja painotus vastaavat tavanomaista eivätkä edellytä erityistä Annan kunnioitusta. Annaan liittyvät maalausaiheet kuuluvat lisäksi elimellisenä osana kirkon muuhun maalauskoristeluun, eikä niiden perustella voi päätellä Anna-veistoksen tai Annalle omistettun alttarin olleen niiden läheisyydessä, vaikkakin tämä on mahdollista. Myös Hämeessä toimineet tai läänityksiä omistaneet vallasnaiset ovat voineet tukea Hattulan kirkossa tapahtuvaa Annan kunnioittamista. Tällainen oli myös itse Ingeborg Åkesdotter, joka oli Hämeen linnan valtiaana 1400- ja 1500-lukujen vaihteessa ja asui linnassa 1500-luvun alussa. Uskonnonliikkeen toiminnassaan aktiivinen Ingeborg oli yhteyksissä niin kartusiaaneihin kuin birgittalaisiin.¹⁷⁰

Rälssimies Kort Hartviksson määräsi vuonna 1484 yhden markan Kumlingen pyhälle Annalle (*j mark penningar til S:t Anna i Kumlinge*).¹⁷¹ Onko tämän perusteella Kumlinge pyhälle Annalle nimetty kirkko vai halusiko lahjoittaja muistaa nimenomaan siellä harjoitettua pyhän Annan kulttia tai alttaria? Kumlingea on kuitenkin yksimielisesti pidetty Annalle omistettuna. Nykyisen kirkkorakennuksen myöhäinen ajoitus 1500-luvun alkuun¹⁷² sopisi pyhälle Annalle nimetylle kirkolle, sillä myös Ilmajoen kirkko ja Salon kappeli ovat vasta 1500-luvun alkuvuosikymmeninä rakennettuja. On tietenkin mahdollista, että Kumlingen aiemmatkin kirkot ovat olleet Annalle pyhitettyjä, mutta ajallinen painotus 1500-luvun vaihteeseen on joka tapauksessa huomiota kiinnittävää. Annaa esittävää kulttikuvaa ei Kumlingesta kuitenkaan ole säästynyt, enkä en ole seinämaalauksen joukosta tunnistanut pyhän Annan kuvaa.¹⁷³ On mahdollista, että kohtauksia Marian esihistoriasta on ollut kuoriseinän eteläosassa, mutta maalaukset ovat niin vaurioituneita, ettei niitä kykene identifioimaan. Alarekisterissä voi erottaa kasukkapukuisen papin tai piispan, joka sopisi sekä Joakimin uhrilahjan hylkääminen sekä Marian temppeliinventi-kohtauksiin.

Salon 1830-luvun alussa purettu kivinen kappeli paljastuu Annalle pyhitetyksi Magnus Frillen testamentista vuodelta 1508, jossa hän lahjoittaa pyhän Annan kappelille 10 lästia ruista (*rogh till bygningh*).¹⁷⁴ Sinänsä kiinnostavasti Nordman luetteloi Annaa esittävän veistoksen Salon kappelikirkkoon, jossa varmasti aikoinaan on ollut hänen kuvansa, mutta kuten tutkimusmateriaalin kartoitusta selvittävässä luvussa olen maininnut, tätä veistosta ei kuitenkaan tunneta.

Turun viimeisen katolisen piispan Arvid Kurjen (piispana 1510–1522) myöntämä anekirje 6. kesäkuuta

1516 kertoo Ilmajoen kappelin olleen omistettu sekä Annalle että Jaakob vanhemmalle.¹⁷⁵ Rakennus oli puukirkko, eikä sitä ole enää olemassa. Ilmajoella on säilynyt Pyhä Anna itse kolmantena -aiheinen veistos, mutta se on ollut osa suurempaa alttarikaappia, eikä sen voi siis sinällään katsoa kertovan Annan erityisestymästä. Siten on mahdollista, että Ilmajoella on ollut toinenkin Annaa kuvaava veistos. Lisäksi on mahdollista, että Anna-ryhmän sisältänyt alttarikaappi, jossa on esimerkiksi ollut pääaiheena Neitsyt Maria, on sijainnut Annalle (ja mahdollisesti muillekin pyhimyksille) omistetulla alttarilla. Sen sijaan Ilmajoen pyhää Jaakobia esittävä täysplastinen veistos on mitä suurimmalla varmuudella ollut tuossa kirkossa kunnioitettava erityisesine, kirkon suojelijan kuva.¹⁷⁶ Annan ja Jaakobin yhdistelmä suojelijoina ei kerro ainoastaan näiden kahden pyhimyksen sattumanvaraisesta valinnasta, vaan heidän rinnastumisestaan sukulaisuutensa kautta; Jaakob oli yksi Annan tyttärenpojista, Maria Salomen poika ja Johannes evankelistan ohella – jos Jeesus jätetään pois – Annan tunnetuimpia lapsenlapsia.

Muualta Euroopasta säilyneet lähteet antavat tukea Annan ja Jaakobin kulttien likeisyydelle, sillä Annan kiltoja organisoitiin Jaakobin kirkkoihin, ja juhlapäivien tapahtumia yhdistettiin, vietettiin Annan päivää yleisesti juuri Jaakobin päivän (25.7) jälkeen.¹⁷⁷ Tunnettu ihmetarina kertoi unkarilaisesta Emmericuksesta, joka pyhiinvaelluksella Jaakobin haudalle Santiago de Compostelaan tapaa Jaakobin, joka kertoo sukulaisuudestaan Annaan ja kehottaa kunnioittamaan tätä.¹⁷⁸ Ilmajoen kappelin dedikaatio kertoo nähdäkseen siis myös koko pyhän suvun merkityksen noususta juuri 1500-luvun alussa. Suomalaisista kirkoista ovat – Ilmajoen lisäksi – Rengon ja Rymättylän kirkot sekä Pyhämaan, Brändön ja Paimion kappelit mainittu pyhälle Jaakobille omistetuiksi.¹⁷⁹ Rymättylän kirkossa on säilynyt jopa kolme tätä kuvaavaa veistosta.¹⁸⁰ Pidän mahdollisena, että Rymättylän kirkon Jaakobin kunnioitus on vahvistanut myös Annan kunnioitusta. Rengon kirkosta ei ole pyhän Annan kuvaa säilynyt, mutta koska kirkosta ei ole ylipäänsäkään säilynyt kuin yksi veistos, on aivan mahdollista, että Anna-ryhmä on ollut monien hävinneiden veistosten joukossa.¹⁸¹

Kansanuskon Anni

Rooman kirkon alaisuudessa olleesta Suomesta puuttuvat paikalliset keskiajan pyhät miehet tai naiset, tai ainakaan tietoa heistä ei ole meille välittynyt. Täällä olivat toki pyhä Henrik ja autuas Hemming (piispana Turussa 1338–1366), mutta kumpaakaan ei voi pitää paikallisena, eikä Hemming edes ehtinyt pyhimyksenä saakka reformaation katkaistua kanonisaatioprosessin. Lähetyspiispa ja marttyyri Henrik oli oletettavasti englantilainen, Hemming puolestaan kotoisin Upplan-

nista, ja lisäksi molemmat olivat vahvasti kirkollisen instituution osia, eivätkä tunnettuja henkilökohtaisen uskonnollisen erityislaatuisuutensa vuoksi.¹⁸² ”Eläviä pyhimyksiä”, karismaattisia uskontoa uudistavia henkilöitä alkoi Suomessa ilmestyä vasta uudella ajalla – kuten vaikka 1700-luvun puolivälissä Kalannissa vaikuttanut Liisa Eerikintytär.¹⁸³

Tämä pyhimysten puuttuminen voi osaltaan kertoa kristinuskon asemasta Suomessa: se ei kansan parissa ollut vielä saanut sellaista pohjaa, jolta karismaattiset ja uskontoa haastavat mutta toisaalta esiintuovat henkilöt nousevat. Kirjoittaessaan Psalttarin suomennoksen esipuheen eli luettelon karjalaisten ja hämäläisten ”epäjumalista” vuonna 1551 Mikael Agricola ei esitellytkään kristillisiä harhaopeja, vaan uhkana oli yhä vanha kristinuskoo edeltänyt luonnonusko.¹⁸⁴ Tämän niin sanotun etnisen uskon ja toisaalta myös katolilaisuuden elementit olivat eri muodoissaan näkyvissä vielä pitkälle uudella ajalla, kristillisten pyhimysten nivouduttua muinaisuskon henkilöihin.¹⁸⁵ Joissain tapauksissa katoliset hartauskäytännöt olivat vaikuttamassa 1700-luvun ekstaattisten liikehdintöjen saamiin muotoihin.¹⁸⁶

Pyhimystarinat, pyhimysten ominaisuudet ja tavat, joilla heitä esitettiin, kertoivat pyhimyksistä itsestään ja heidän erityislaatuista teostaan, mutta yhtälailla myös heidän kunnioittajistaan – ihmisistä, elämäntietämyksestä ja merkkitaapahtumista siihen kuuluvine iloineen ja epävarmuuksineen. Pyhää Annaa on pidetty pyhimyksenä, jonka kultti oli ehkä tavallistakin enemmän paikkasidonnaista imien itseensä elementtejä aiemmista uskonnoista ja siten saaden niitä muotoja, jotka vastasivat kunkin alueen tarpeisiin.¹⁸⁷

Kirjallinen ja oraalinen perinne olivat jo lähtökohdaisesti vuorovaikutuksellisissa suhteissa toisiinsa sekä lisäksi – mikä on Suomen olosuhteiden merkittävä piirre – ne kulkivat yhdessä ja siten nivoutuivatkin toisiinsa pitkän ajanjakson kuluessa. Kirjalliset tarinat olivat jo sinällään alun perin saattaneet muovautua sekä aiemman kirjallisuuden, mutta myös näkyjen, materiaalien esineiden tai kertomusperinteen maustamina. Kerrottuina ja esitettynä tarinat jälleen muuntautuivat ja saivat kylkeensä uusia vivahteita. Pyhän Annan mainitsemia, tai häneen viittaaviksi tulkittuja, runoja ja sananlaskuja kerättiin Suomessa kirjalliseen muotoon pääasiassa vasta 1800-luvulla, jolloin keruutoiminta oli laajamittaisesti käynnistynyt.

Suomalaisen ja vertailevan kansanrunoustieteen ensimmäinen professori Kaarle Krohn esitti tutkimuksessaan *Suomen suvun uskonnot* vuonna 1914, että runojen Annikki, Tapion emäntä tai tytär yhdistyy kristilliseen pyhään Annaan.¹⁸⁸ Annikki avainpiialta pyydettiin kultaa, hopeaa sekä metsästys- ja karjaonnea. Krohnin arvion mukaan Annan/Annin ”oli sitä helpompi vallata Tapion sekä tyttären että eukon asema, kun ei kumpaisellakaan paikalla ollut nimellistä edeltäjää”.¹⁸⁹ Krohn ja hänen seuraajansa olivat taipuvaisia yhdistämään

kaikki Anniin tai Annikkiin viittaavat runot kristilliseen pyhään Annaan. Tutkijat laajensivat tätä ajatusta niin, että myös runoissa, jossa kutsuttiin vaikka Mielikkiä, Himmerkkiä tai Katajatarta, nähtiin viittauksia pyhään Annaan.¹⁹⁰ He tulkitsivat runoja kristillisen eetosksen läpi jolloin runojen pakanalliset elementit redusoiutuivat lähinnä vainajain kunnioitukseen.¹⁹¹ Anna haluttiin myös nähdä ikään kuin magiasta riisutuna, jonkinlaisena maallisenä vauraana emäntänä, mikä sopi luterilaiseen näkökulmaan.¹⁹²

Monet Annikkia lähestyvät runot, loitsut tai rukoukset, kerättiin Itä-Suomesta ja Venäjän Karjalasta, joten niiden kristillinen aines – ja siten viittaussuhde pyhään Annaan – juonsi paljolti myös ortodoksisen kirkon traditiosta.¹⁹³ Lännen ja idän kirkkojen keskinäiset vaikutteet sekoittuivat vuosisatojen kuluessa ja valtakunnan rajojen muuttuessa. Annan yhdistyminen metsään on joka tapauksessa liitetty läntisen kirkon keskiaikaisiin veistoksiin. Esimerkiksi Kiskon kirkon Anna-ryhmän yhteydessä on pyhän Annan mainittu olleen Suomessa ”erityisen suosittu siksi, että hänet voitiin yhdistää Annikkiin, metsän emäntään, rikkauksia antavaan ja karjaa suojelemaan jumalaan.”¹⁹⁴ Tästä on myös vedetty varsin yksiviivaisia tulkintoja yhdistämällä Anna ”metsästyksen suojeluspyhimykseksi” – esimerkiksi Ulvilan Anna-ryhmän merkitystä on tällä tavoin liitetty läheisiin oravametsiin sekä saksalaisten alueella käymään turkiskauppaan.¹⁹⁵

Antamista tarkoittava nimi on varmasti vaikuttanut siihen, miten Anna-pyhimys on Suomessa mielletty. Tästä kertoo myös kansanrunous, joka leikkii antamisen merkityksillä.¹⁹⁶ Tuntuukin luontevalta, että Annanimiselta pyhimykseltä oli helppo pyytää asioita. Vaikka sanamuoto ”anna” on imperatiivi, se ei ole kielessä ainoastaan käskevässä tehtävässä, vaan myös pyytävässä. Tästä on myös monia johdannaisia kuten ”antimet” tai ”annin”, jotka tulevat lähellä Anni-muotoa.¹⁹⁷ Tämä antamisen kaksoismerkityksellisyys on luonnollisesti koskenut vain suomenkielisiä, mutta ”anna” on ehkäpä ollut myös niitä yleisimpiä suomenkielisiä sanoja, joita uudisasukkaatkin ovat oppineet. Pyhimyksen nimiin tai ominaisuuksiin liitetty sanaleikit olivat hyvin yleisiä, joten on varsin perusteltua ajatella, että ”anna”-sanana merkitys yleisesti hyödynnettiin.¹⁹⁸

Pyhän Annan yhteys metsään, toisella tavalla kuin Suomessa, tulee esille myös ranskankielisessä kansanperinteessä, jossa kerrotaan pyhästä kuningas Fanuelista, jonka reidestä kasvaa tytär, Anna. Tarina on säilynyt 1200- ja 1300-luvuilta olevissa käsikirjoituksissa.¹⁹⁹ Lumikki-satua, ja monia muitakin satuja, muistuttavassa juonessa kauhistunut isä lähettää tytön metsään ja käskee ritarin siellä hänet surmata, mutta kyyhkyn kerrottua miehelle Annan tulevaisuudesta tämä kauhistuneena hylkää hänet puuhun, tyhjiin kotkan pesään. Suuri kauris, jonka sarvissa kasvavat kukkaset, kasvattaa tytön. Kuninkaan metsästyssseurue, johon Joakim kuuluu, on juuri surmaamassa kauriin kun

Anna tulee esiin. Ihastuneena tytön kauneudesta ja viisaudesta pyytää Joakim Fanuelilta Annan kättä. Tästä eteenpäin tarina jatkuu Jaakobin Protoevankeliumia myötäillen. Metsän voi tässä tulkita sivilisaation alkupisteinä, kuten se tarinoissa usein näyttäytyy. ”Raivaamalla aukiolla puu on puolestaan keskus ja napa, joka mahdollistaa suvun maahan perustuvan jatkumon”, kirjoittaa Turo-Kimmo Lehtonen tutkimuksessaan metsän ja ihmisyyteen suhteesta.²⁰⁰ Edelleen Lehtonen tuo esille myös ”materia”-sanana historiallisen taustan kutoutumisen metsään: kreikankielinen sana *hyle* merkitsi sekä metsää että filosofisessa terminologiassa aineksen muodottomuutta, ja kääntyi sitten latinaksi *materiaksi*.²⁰¹ Pyhä Anna kuuluu siis metsään – hän on lisäksi ”materia”-sanana etymologian mukainen *mater*, ja sijoittuu kristillisen ajan, uuden sivilisaation alkuun; seinämaalaussykleissäkin Annan tarina alkaa heti paratiisista karkottamisen jälkeen.

Pyhä Anna esiintyy *Luojan laivaretki* -nimisen kerotavan runon kahdessa toisinnossa. Krohnin mukaan runo sai alkunsa Länsi-Suomessa katolisella ajalla.²⁰² Runossa Jumalan poika/Jeesus kukistaa merten hirviön, Iku-Turson, Äijön pojan, joka kristillisen kerrostuman myötä oli yhdistynyt paholaiseen. Ennen myrskyn nousemista kerrotaan kuinka Jumalan poika veisti venettä, jonka sitten lykkäsi vesille. Veneen perää piti Santti Pietari, airoissa puolestaan oli Anna:

Santti Pietari sanovi,
Santta Anna arvelevi:
”Sä kuulu Jumalan poika!
Tule purtchen Jumala,
Aluksehen, armollinen,
Päteville päänaloille,
Punaisille pulstarille!”²⁰³

Runoa analysoineet Kaarle Krohn ja Martti Haavio eivät esittäneet selitystä sille, miksi muista toisinnosta poiketen Arhippa Perttusen tulkinnoissa pyhän Pietarin veli Antti/Andreas oli muuntunut Annaksi.²⁰⁴ Voi olla, että kyseessä on silkka nimien samankaltaisuus sekä rytmittely, johon Santta Anni/Santa Anna sopi laulajan mielestä paremmin kuin Santti Antti. Annan asettaminen opetuslasten rinnalle Genesaretinjärven tapahtumia mukailevaan, mutta pahuuden kukistusta kuvaavaan tarinaan on joka tapauksessa kiinnostava: aivan kuin Anna esiintyisi Pietarin feminiinisenä vastinparina, eräänlaisena puolisona Jumalan pojan taustajoukoissa. Sinällään asettelu lieenee vastannut myös arkielämää, jossa naisen tehtävä kalastettaessa oli soutaminen.

Mikä rooli kirkkoissa olevilla veistoksilla oli ihmisten kulttuurisessa muistissa? Veistokset olivat ”näkyvää uskontoa” siinä mielessä, että ne olivat käsillä ja esillä, mutta toisaalta näkymätöntä, koska ne olivat liturgian ja hartauselämän ulkopuolella. Pyhimykset elivät suullisessa perinteessä, mutta oliko tällä mitään

yhteyttä kirkoissa näkyviin kuviin? Ihmiset tulkitsivat näkemäänsä toisin kuin se oli alun perin tarkoitettu, ja kuvat saivat uusia merkityksiä. Anna-ryhmien tai muiden Annaa kuvaavien esitysten *ilmeisimpiä* piirteitä, eli Anna lasten kanssa tai vaikkapa omenaa ojentamassa, ei oraalisesta perinteestä löydy. Säilyneitä suorasanaisia viittauksia Annan rooliin avioliiton ja hedelmällisyyden tuojana on vähän; metsäsuomalaisen parista kerätyssä runossa ”Annikka aviovaimo” kuitenkin rinnastuu pyhään Margareettaan, joka oli kaikkein tunnetuin synnytyksen suojelija.²⁰⁵ Vastaavasti kansanperinteen kertoma Annasta metsän valtiattarena, metsästysonnen antajana ja karjan kaitsijana puolestaan ei näyttyä kuvallisessa materiaalissa. Pyhimysten ja heidän kunnioittajiensa ”annan, jotta voit antaa” -periaatteen yhdyttyä vastavuoroisuus tulee tosin esille metsästysloitsuissa. Niissä metsälle lähtijä lupaa Annille ”hopeat hopeista, kullat kullista”.²⁰⁶

Suomalais-ugrilaisessa luonnonuskonnossa kunnioitettiin luonnonhenkiä ja Manalle menneitä. *Suomalaisen muinaisusko* -teoksensa loppusanoina Uno Harva lausui: ”Yksilön ja suvun kaikissa vaiheissa on vainajiin vedottu. Vainajat ovat olleet moraalin vartijat, tapojen tuomarit ja järjestäytyneen yhteiskunnan ylläpitäjät. Tässä suhteessa ei edes yläilmojen jumala ole voinut kilpailla manalle menneiden kanssa.”²⁰⁷ Tästä huolimatta pyhä Anna ei runoissa tule esille nimenomaan isoäitinä, tai menneiden sukupolvien edustajana, vaikkakin voi ajatella, että tämä ominaisuus kuitenkin lisäsi hänen merkitystään. On myös syytä muistaa, että kristillisessäkin elämäntavassa vainajat olivat vahvasti läsnä muun muassa heille ostettujen ja pidettyjen sielunmessujen kautta.

Kansanuskoon liittyvää perinnettä voi kuitenkin liittää pohdintaan, kuinka pyhä Anna on koettu ja siten myös sen avulla tulkita veistoksia. Oleellista ei tällöin välttämättä ole se, minkä nimistä henkilöä apuun kutsutaan, vaan minkälaisia teemoja perinteen kautta voi tavoittaa. Nimeä tärkeämpää on henkilölle mielletty voimat ja ominaisuudet; nimi on helpommin voinut vaihdella ajan ja paikan mukaan. Näin myös runot, joissa käsitellään naiseen liitettyä uuden luomista tai tämän- ja tuonpuoleisuuden porttina olemista voivat nivoutua pyhän Annan merkityksiin Jeesuksen ruumiillisen syntymän ja tämän johdannaisen, kuoleman mahdollistajana. Kiinnostavaa kuitenkin toki on, millaisissa yhteyksissä pyhä Anna tulee nimeltä mainituksi; näin on jäsenen parantamista koskevan Niukahduksen luvun toisinnossa, johon palaan *Sylin ikonologia* -luvussa esitetyissä tulkinnoissa.

5.3 Pyhä Anna ja Turun tuomiokirkko

Kirjallisten lähteiden perusteella Turun tuomiokirkko ja Viipurin kaupunginkirkko olivat Turun hiippakunnassa ainoita paikkoja, joissa oli pyhälle Annalle omistettu alttari. Epäilemättä Annan alttareita oli useissa muissakin kirkoissa ja kappeleissa; etenkin niissä, jotka oli tälle omistettu. Muissa Ruotsin hiippakunnissa oli pyhälle Annalle tietävästi omistettuja alttareita ainakin parissakymmenessä kirkossa.²⁰⁸ Tallinnan kirkosta pyhän Annan alttareita tunnetaan neljä kappaletta, joista kaksi oli Olevisten (pyhän Olavin) kirkossa.²⁰⁹

Viipurin kaupunginkirkkoon liittyvä lähde kertoo Karl Knutsson Bonden perustaneen vuonna 1449 kolme uutta kuoria, joista yksi oli omistettu Johannes Kastajalle, Erasmukselle ja Annalle.²¹⁰ Turun tuomiokirkossa pyhän Annan kunnioitus mainitaan ensi kerran jo vuodelta 1412 olevassa anekirjeessä, jonka viisi kardinaalia myönsi Roomassa Maunu Tavastin piispavikimyksen yhteydessä. Tässä kirjeessä listataan suuri joukko pyhimyksiä ja pyhiä tapahtumia, joiden kunnioittamisesta monilla eri vaihtoehtoisilla tavoilla – kuten alttareita kaunistamalla tai välttämättömillä tavaroilla varustamisella – luvataan sadan päivän aneet.²¹¹ Tämä anekirje ei kuitenkaan todista, että tällöin asiakirjassa mainituille pyhimyksille olisi perustettu alttarit. Tässä luvussa tarkastelen lähemmin pyhän Annan kunnioitusta Turun tuomiokirkossa pohdimalla Annan alttarille tehtyjä lahjoituksia sekä lahjoittajien motiiveja, dekonstruoiden Juhani Rinteen ajattelua Annan alttarin ajoituksesta ja sijainnista Turun tuomiokirkossa sekä lopulta esittämällä arvioitani Turussa toimineesta Pyhän Annan killasta ja alttari-prebendasta.

Lahjoittajat ja motiivit

Ensimmäinen maininta Annan alttarista ilmestyy lähteisiin 1430-luvun alussa, jolloin piispa Maunu osti Jöns Inkoselta ryppään tiloja. Myyntiehtoihin sisältyi ajatus siitä, että jos kaupan alkuperäinen tarkoitus ei toteudu, varat siirtyvät tuomiokirkon Anna-alttarin ikuiseen omistukseen.²¹² Ensimmäinen varsinainen lahjoitus Annan alttarille tunnetaan vuodelta 1438, jolloin Uppsalan tuomiorovasti Matthis Olafsson myi tiluksensa Littoisissa Kaarinassa Pyhän Annan alttarille kuitaten siitä 100 markkaa, mikä oli alle niiden käyvän arvon.²¹³ Tämän jälkeen tehdyistä lahjoituksista Annan alttarille on säilynyt viisi mainintaa, joita seuraavaksi tarkastelen.

Vuonna 1447 rälssimies ja Rymättylän Poikon ja Viljaisten herra Gödik Fincke lahjoitti korvauksena tekemästään taposta Kärkiniemen tilan ja Bölen torpan

Sauvosta pyhän Annan alttarille. Kahdesti viikossa tuli pitää messu kuolleen Halikon Joensuun Jösse Olafssonin (Horn) sielun puolesta.²¹⁴ Fincke teki tämän lahjoituksen surmatun veljen vaatimuksesta ja vaimonsa suostumuksella – jälkimmäinen olikin tuotava esille, sillä hän lahjoitti pois nimenomaan vaimonsa perintötilat ja näin tehdäkseen oli hänellä lain mukaan oltava puolisonsa ja sukunsa suostumus ja myötämielisyys.²¹⁵ Hänen puolisonsa, joka siten menetti omaisuuttaan, oli Maunu Tavastin veljentytär Katarina Nilsdotter (Tavast), joka mainitaan asiakirjoissa vuosina 1439–1469.²¹⁶ Miksi Fincke sitten valitsi juuri Annan alttarin? Yksi Gödik Fincken ja Katarina Nilsdotterin tyttäristä oli nimeltään Anna,²¹⁷ mutta se tuskin riittää syyksi, ennemminkin Annaan kohdistuvan hartauden toiseksi ilmentymäksi. Voisiko syynä olla pyhän Annan kasvava maine sielunpelastuksessa? Fincke oli tekonsa vuoksi joutumassa kadotukseen, joten ehkä hän ajatteli, että Anna, jolla oli valtaa jälkeläisiinsä, olisi parhaimmaksi avuksi. Merkittävä päätökseen vaikuttanut henkilö on joka tapauksessa ollut surmatun veli, edellä mainittu aiempi lahjoittaja Matthis Olafsson.

Fincken hyvityslahjoitus Turkuun herättää ajatuksen, josko hän olisi samassa yhteydessä hankkinut myös ”omaan” kirkkoonsa Rymättylään uuden pyhä Anna-aiheisen veistoksen. Tämä ikään kuin muistuttaisi häntä sekä hänen pahasta teostaan että sen rahakkaasta hyvityksestä. Toisaalta Pyhä Anna itse kolmantena -veistoksen lahjoittajana on voinut olla myös hänen Anna-tyttärensä, josta siis tuli Rymättylän Poikon suurtilan emäntä puolisonsa Sten Henrikssonin ostettua tilukset hänen veljeltään vuonna 1456.²¹⁸

Lucia Olofsdotter, jonka toimintaa ja motiiveja tulen myöhemmin tarkastelemaan yksityiskohtaisesti, mainitsi Turun tuomiokirkon pyhän Annan alttarin kaikissa kolmessa testamentissaan.²¹⁹ Hän lahjoitti alttarille seitsemän kullattua nappia tai solkea, ja viimeisessä, vuoden 1455 testamentissaan täsmensi niiden olevan kalkkia varten.²²⁰ Testamentin maininnan Anna-alttarista on aiemmin tulkittu viittaavan mahdollisesti myös muualle, kuten Naantaliin tai Vadstenaan,²²¹ mutta Turku on lahjoituksen ilmeinen *locus*, kuten jo Juhani Rinnekin on maininnut.²²² Ensiksikin jo se seikka, että useiden asiakirjojen perusteella todella tiedämme Turun Annan alttarin olleen merkittävä – olkoonkin että useimmat maininnat ovat myöhempiä kuin Lucian testamentti – kun taas Lucian testamentti olisi ainut kertomassa alttarin olemassaolosta Naantalissa. Toiseksi, Lucia mainitsi testamentissaan pyhän Annan alttarin kolmen merkittävän, varakkaan ja usein lähteissä mainitun alttarin jälkeen, jotka siis kaikki sijaitsivat Turun tuomiokirkossa. Myöskään minkään näistä kolmesta – Neitsyt Marian pappisalttari, Kolmen kuninkaan alttari ja Sielujen alttari – ei erityisesti testamentissa mainita olevan Turussa, sillä tämä oli aikalaisille epäilemättä itsestään selvää.²²³

Vuonna 1491 antoivat turkulainen porvari Staffan Nilsson Koute ja puolisonsa Margit Olafsdotter talonsa ja tonttinsa vävyllään, Turun pormestari Sigfrid Kurinille ja tyttärelleen Katarinalle sillä edellytyksellä, että nämä maksavat vuosittain kaksi markkaa pyhän Annan alttarille. Jos tila siirtyisi vieraille Sigfridin ja Katarinan kuoleman jälkeen, nousisi maksu neljään markkaan. Puolisot määräisivät, että alttarilla tuli joka tiistai pitää pyhän Annan messu (lauluineen) lahjoittajien, heidän vanhempien ja ystäviensä sielujen puolesta.²²⁴ Samaa tarkoitusta varten puolisot lahjoittivat myös kaksi kivitaloa, ”puotia”, joihin kuului kolme kellaria. Tämän lahjoituksen yhteydessä mainitaan ainoan kerran pyhän Annan kilta, sillä puodit ja yksi kellareista mainitaan annettavaksi killan asioidenhoitajan hoidettaviksi. Lahjoitusjärjestelyjen tarkoituksena oli, että puolisot siirtyisivät vanhuuden lepoon Naantaliln luostariin, jolle he lahjoittivat muut kaksi kellaria. Lainattakoon Juhani Rinteen muotoilua: ”Ottamalla huomioon, että P. Anna Neitsyt Maria tyttäreineen oli Naantaliln luostarin pääsuojelijoita, uskoutuivat puolisot varsin monipuolisesti Jumalan äidinäidin vaikutusvaltaisena pidettyyn huomioon.”²²⁵ Nähdäkseni voi olla myös mahdollista, että ajatus juuri tyttären, Katarinan, kautta jatkuvasta suvusta ja perinnöstä vaikutti Staffanin ja Margitin valintaan suosia pyhää Annaa.

Rälssimies Magnus Frille, joka on aiemmin mainittu Salon pyhän Annan kappelikirkolle määräämänsä lahjoituksen yhteydessä, teki testamenttilahjoituksen pyhän Annan alttariprebendalle vuonna 1508 lahjoitettua ostomaansa Salon Kaukovuorella rakennuksineen ja eläimineen. Tilojen tuloilla rahoitettiin alttarilla joka tiistainen messu, ja lisäksi Magnus lupasi 20 markkaa alttari- ja messuvaatteita varten.²²⁶ Perniön Teijoa asuttanut Magnus Frille oli tanskalaista sukujuurta ja Etelä-Suomen laamanni, valtaneuvos Kristiern Frillen poika, joka toimi kuningas Hansin vuotina Turun linnassa ja kuoli lopulta ilman perillisiä.²²⁷ Magnuksen testamentissa mainitaan ainoan kerran (Suomea koskevissa keskiajan lähteissä) huomionarvoinen ”itse kolmantena” -käsite (*sielff tridie*). On luultavaa, ettei Magnus viitannut käsitteeseen sen epämääräisessä teologisessa mielessä, vaan hänellä on mielessään ollut konkreettinen esikuva sanamuodolle: hän on ajatellut Turun Pyhä Anna itse kolmantena -veistosta.

Frille joutui sotavankeuteen Venäjällä. Voisiko yksi syy pyhän Annan suosimiselle juontaa tuosta kokemuksesta? Toisin kuin monet muut Magnuksen tunteet läntisen kirkon pyhimykset, pyhä Anna oli esillä ja kunnioituksen kohteena Venäjällä – olihan Annan kultikin saapunut länteen juuri idän kirkosta. Ehkäpä Frille teki siellä lupauksen lahjoituksesta, jos joskus pääsee takaisin kotiin.²²⁸

Klemet Hogenskild, Anna Hansdotterin (Tott) toinen mies, teki Turussa hieman ennen kuolemaansa vuonna 1512 testamentin, jossa määräsi kolme markkaa pyhän Annan kuorille.²²⁹ Tässä asiakirjassa käyte-

tään ilmaisua *sancte Anne koor*, eikä *altare* kuten aiemmissa, mutta paikka oli kuitenkin sama kuin ennenkin. Molemmat ilmaisut olivat käytössä. Toisaalta on tietenkin mahdollista, että se ”kuori”, kappelitila, jossa Annan alttari oli, profiloitui 1500-luvulle tullessa yhä selvemmin hänelle. Kirjallisissa lähteissä esiintyvä ”kuori” (*koor, chor*) on tarkalta merkitykseltään epäselvä, sillä se voi viitata kirkon sisällä olevaan sivukapeliin, alttariin tai alttarisäätiöön.

Klemet Hogenskildin testamentti päivättiin Annan päivänä. Testamentista käy ilmi, ettei Klemetillä ole lapsia vaimonsa kanssa, sillä hän ilmoittaa antavansa vaimolle perintöä, jos tämä ei tule hänelle raskaaksi.²³⁰ Anna kuitenkin alkoi odottaa lasta ja synnytti tyttären, Anna Klemetsdotterin, vasta miehensä kuoleman jälkeen – asiassa lienee ollut hämminkiä, sillä tapahtumasta on olemassa piispa Arvid Kurjen todistus vuodelta 1515.²³¹ Mielestäni erityinen lahjoitus Annan kuorille ja vieläpä Annan päivänä ei ollut vain kunnianosoitusta vaimon nimikkopyhimykselle, vaan taustalla oli pyhän Annan rooli hedelmöityksen auttajana. Klemet oli vielä näin toivonut edesauttavansa perillisten saantia.

Pyhän Annan apuun pyytämisestä kertoo esimerkiksi 1440-luvulta oleva augustinolaismunkki Osbern Bokenhamin (c. 1392–1447) kirjoittama rukous laatimansa Annan elämäkerran loppuun. Rukouksessa mainittu Katherine oli tilannut elämäkerran poikalapsen toivossa: *Provide, lady [St Anne], too, that John Denston and his wife Katherine may have (if it please God's grace through your merits) a son before they die, as they already have a beautiful small daughter called Anne in honor of you.*²³² Pariskunnan aiemmin syntyneelle työlle siis oli annettu nimeksi Anne. Klemet ja Anna Hansdotter eivät ehtineet enää yrittää saada poikaa, mutta voisi aavistella, että Anna-tytär sai nimensä osin kiitoksena siitä, että pyhimys näin oli kuitenkin tullut apuun viime hetkillä. Ylipäänsä ei ollut aivan tavanomaista että tytär nimettiin äitinsä (tai poika isänsä) mukaan, vaan nimi enemmänkin saatiin isovanhemmilta. Klemet Hogenskildin lahjoituksen voi tulkita ilmentävän pyhän Annan merkitystä erityisesti lapsilykyn antajana. Mitään yksiselitteisiä lähteitä joiden mukaan Anna olisi tässä roolissa nähty ei Suomessa ole säilynyt, mutta olisi oletettavaa käsitysten täällä vastanneen lähialueilla vallinneita yleisiä uskomuksia.

Pyhän Annan viikoittainen juhlapäivä oli yleisesti tiistai, joka tradition mukaan oli Annan syntymä- ja kuolinpäivä sekä lisäksi päivä, jolloin Anna synnytti Neitsyt Marian.²³³ Lähteistä käy ilmi, että tämä oli käytössä Turun hiippakunnassakin, sillä sekä pariskunta Staffan Kouten ja Margit Olofsdotterin lahjoituskirjeessä että Magnus Frillen testamentissa mainitaan nimenomaan tiistai pyhän Annan kunniaksi pidettävän viikoittaisen messun päivänä.²³⁴ Turun hiippakunnasta sen sijaan ei irtoa tietoa, että pyhä Anna olisi ollut erityisesti tietyn ammattiryhmän suojeluspyhimys. Testa-

menttilahjoitusten perusteella voi kuitenkin todeta, että pyhän Annan kulttia lahjoituksilla edistivät sekä Turun seudun rälssi että kaupunkiporvaristo, niin miehet kuin naiset. Erityisesti 1500-luvun alussa laadittuja Annan hagiografioita lähteinään käyttäneet tutkijat ovat korostaneet Annan merkittävää roolia erityisesti ylemmän keskiluokan naisiin vetovana pyhimyksenä.²³⁵ Näin lienee ollutkin Saksan kaupungeissa ja Alankomaissa, mutta nähdäkseni tämä ei Turun hiippakunnan kohdalla nouse määrääväksi piirteeksi, vaan Annan kunnioitus oli yhtä lailla sidoksissa luostariyhteisöön ja sen painotuksiin.²³⁶

Esiin tulleiden henkilöiden lisäksi pyhään Annaan suojelijanaan tukeutui esimerkiksi kauppias Hans van Ecken vuonna 1509. Hän päätti kirjeensä Svante Nilssonille uskoen tämän ”kaikkivaltiaan Jumalan ja pyhän Annan haltuun” (*Her met ider verdughet Gud alzuoldig oc sancte Anne eviig befollendis*).²³⁷ Tämä saattaa viitata Annan asemaan merenkulun ja laivureiden suojelijana, ja sitä Ecken ainakin tarvitsi. Tanskalaiset merirosvot olivat kaapanneet hänen aluksensa muutamaa vuotta aiemmin, jolloin hän itse oli pelastautunut hyppämällä mereen ja uimalla maihin.²³⁸

Pyhän Annan reliikkejä ei Suomesta tunneta, mutta Turun hiippakunnassa olleista reliikeistä on jäänyt muutenkin hyvin vähän tietoja tai jäänteitä.²³⁹ Toivottavaa oli, että pyhimyksen nimikkoalttarilla olisi hänen pyhänjäännöksensä, mutta tähän ei aina kyetty reliikien ollessa arvokasta kauppatavaraa. Pitäisin kuitenkin mitä luultavimpana sitä, että Turun tuomiokirkon Annan alttarilla oli pyhän Annan reliikki. Sillä oli lahjoittajansa Uppsalan tuomiorovasti Matthis Olafssonin kautta linkki Uppsalan tuomiokirkkoon, joka omisti Annan reliikin, ehkä kaksi.²⁴⁰

Pyhän Annan alttarin sijainti

Juhani Rinteen mukaan Annan alttari Turun tuomiokirkossa oli yhteinen pyhän Andreaksen alttarin kanssa.²⁴¹ Eri pyhimysten yhteisalttarit olivat tavallisia, joten ajatus sinänsä on täysin mahdollinen ja pyhä Anna mainitaan usein yhteisalttarien tai kuorien yhteydessä. Vadstenassa vanhin Anna-alttari vuodelta 1428 oli omistettu Annalle ja Birgitalle, ja vuonna 1432 Kristiern Nilsson perusti sinne alttarin Andreakselle, Marialle, Birgitalle ja Annalle. Myös suuri Maria-alttari oli omistettu myös Annalle ja Birgitalle.²⁴² Uppsalan tuomiokirkon Anna-alttari, joka oli perustettu jo vuonna 1440, oli hänen lisäksi omistettu Birgitalle, Skövden Elinille (Helenalle) ja Thüringenin Elisabetille.²⁴³ Uppsalassa oli yhteinen kuori niin ikään pyhällä Mikaelilla ja Annalla.²⁴⁴

En ole kuitenkaan kyennyt löytämään vakuuttavia perusteluja ajatukselle Turun tuomiokirkon Annan ja Andreaan yhteisalttarista. Missään asiakirjassa näitä ei

mainita yhdessä, vaan kyseessä on Juhani Rinteen päätelmä, jonka mukaan pyhän Annan alttari perustettiin vuonna 1438 aiemman, pyhälle Andreaalle omistetun alttarin yhteyteen.²⁴⁵ Rinteen päällimmäisenä perusteluna oli raha. Hänen mukaansa jo mainittu vuodelta 1438 oleva Uppsalan tuomiorovastin Matthis Olafssonin lahjoitus, jossa hän myi pyhän Annan alttarille 100 markalla tiluksensa Littoisissa, on yhdistettävissä aiempaan, Gertrud Lokanäsin vuonna 1416 tekemään lahjoitukseen. Tuolloin Gertrud lahjoitti Andreaan alttarille kiinteistön ostamista varten saman summan rahaa kuin Olafsson myöhemmin sai.²⁴⁶ Rinne piti selittämättä selvänä, että Annan alttarilahjoituksen vastaanottajaksi merkitty Andris Elifsson oli sama henkilö kuin Andreaan alttarin prebendaatti.

Tässä rakennelmassa on monta ongelmallista kohtaa, joista yhden Rinne itsekin tuo varsin selvästi esille: lahjoittaja Matthis Olafsson kirjoittaa kuin Annan alttari olisi jo olemassa, ja mainittu pappi, Andris Elifsson olisi todella pyhän Annan, eikä Andreaan alttarin prebendaatti, kuten Rinne kuitenkin halusi uskoa.²⁴⁷ Rinteen päättelyssä eivät myöskään seuraavat kohdat ole vakuuttavia: miksi tuomiokapituli olisi pantannut Gertrudin antamia, kiinteistön ostoon varattuja rahoja niinkin kauan, noin 30 vuotta? Mainittu sata markkaa ei ollut niin poikkeuksellinen summa, ettei se olisi voinut toistua eri yhteyksissä. Ja ennen kaikkea: millä perusteella olisi pyhän Andreaksen alttarin säätiö lahjoittanut rahat kiinteistöön, jonka tulot olisivat siirtyneet pyhän Annan kunnioituksen rahoittamiseksi? Ainoa syy olisi se, että Andreaan alttari olisi jostain syystä lakannut olemasta, eikä rahoille olisi ollut kohdetta, mutta tässäkin tapauksessa ei kuitenkaan voitaisi puhua yhteisalttarista. Andreaan alttarista, tai prebendasta ei ole mitään mainintoja samaisen Gertrudin lahjoituskirjeen jälkeen, joten on todennäköistä, että hänen alttariaan ei enää ylläpidetty.

Annan ja Andreaan yhteisalttari sijaitsi Rinteen mukaan Pyhän Ristin kuorissa kirkon kaakkoisosassa, joka oli yhdistetty aiemmin rakennetuista pyhän Katariinan ja pyhän Bartolomeuksen kappeleista 1470-luvulla.²⁴⁸ Nykykäsitksen mukaan nämä tilat (Rinteen Katariinan ja Bartholomeuksen kappeleiksi nimeämät) rakennettiin 1450-luvulla, ja yhdistettiin pian tämän jälkeen tai 1400-luvun lopulla.²⁴⁹ Tästä kuitenkin herää kysymys, onko kappeleita joskus erottaneesta seinämuurista muita todisteita kuin Rinteen päätelmät alttarien sijoituksesta? Entä jos tila jo alun perin rakennettiin kaksiosaiseksi? Rinteen ajatushan pohjasi siihen, että kirjalliset tiedot Katariinan ja Bartolomeuksen kunnioituksesta 1300-luvun lopulla tulkitaan näiden alttarien perustamiseksi, ja koska hän sijoitti nämä kappelit juuri Ristikuoriin, niin tilan täytyi hänen mukaansa olla tältä ajalta. Koska holvaus ja holvin maalausten yhtenäisyys kertovat sen, että tila on niiden maalausaikana, noin 1470–1480-luvuilla ollut yhtä, Rinne siis päätteli, että kappelit oli tuolloin yhdistetty.

Ristikuorissa olevat maalaukset ovat olleet osaperusteluina tilan rakennusvaiheiden määrittelylle. Rinne ja eräät muut tutkijat ovat kuitenkin pitäneet länsiseinällä olevia lahjoittajamaalauksia vanhempina.²⁵⁰ Maalausten samanaikaisuudesta kertovat kuitenkin maalausten tyylin lisäksi jo pelkästään lahjoittajanaisen asento ja olemus, jotka ovat yhteneväisiä eteläseinällä olevan keisarinna Helenan hahmon kanssa. Rinne joka tapauksessa yhdisti näihin lahjoittajakuviin jo mainittu, vuonna 1416 tehdyn *hederlige quinna, hustru*²⁵¹ Gertrud Lokanäsin tekemän lahjoituksen, jossa hän antoi kiinteistön ja varoja pyhän Andreaan alttarille. Rinne katsoi, että Gertrud olisi perustanut uuden alttarin, joka olisi sijoittunut edellä mainittuun pyhän Bartolomeuksen kuoriin.²⁵² Mikään asiakirjoissa ei kuitenkaan viittaa siihen, että Gertrud olisi perustanut *uuden* alttarin, vaan yhtä lailla voimme olettaa lahjoituksen viittaneen varhaisempaan lähteissä mainittuun Andreaan alttariin.²⁵³ Vaikuttaa siltä, että Rinteen oletuksen taustalla ovatkin Ristikuorin seinämaalaukset, eli edellä mainitut Andreaan ja Bartolomeuksen kuvat sekä näiden viereisellä seinällä oleva lahjoittajakuva, joka kuvaa naista ja miestä pienet kirkot käsissään ja viereisään heitä kookkaampi ritariasuinen mies – joka nähdäkseni voisi olla heidät esittelevä pyhä Yrjänä.²⁵⁴ Rinne siis oletti nämä lahjoittajahenkilöt Lokanäsin Gertrudiksi ja tämän Hennicka-nimiseksi puolisoiksi, ja edelleen päätteli, että Andreaan alttari oli ollut tämän kuvan alla.²⁵⁵ Myöhempi tutkimus on perustellusti luopunut Rinteen tulkinnasta.²⁵⁶

Olisi ylipäänsä ollut outoa, että Gertrud olisi maalauttanut edesmenneen miehensä rinnalleen. Se, että hän rahoitti messuja myös miehen sielun puolesta, ei tee tästä tasaveroista lahjoittajaa, vaan oli yleinen käytäntö. Myös tapa, jolla Gertrud nimeää itsensä lahjoituskirjeessään, puhuu sen puolesta että hän toimi itsenäisesti, ei puolisona: *jak Gertrus Lokanæs, Thoreri Longh dotther, borgarinna j Åbo, kerlige met Gud*.²⁵⁷ Myöhempi tutkimus on omalta osaltaan vähentänyt Gertrudin toimijuutta nostamalla hänen miestään esille, sillä lahjoittajina, tai lahjoittajakuvan aiheena, on mainittu vain Hennicka ”vaimoineen”, ja lopulta viime vuosina vain Hennicka.²⁵⁸ Gertrud Lokanäs (Lokenäs), jolla siis ei ole mitään yhteyttä Annan alttariin eikä Annan kunnioitukseen, kuului Turussa toimineisiin naispuolisiin ja leskeksi jääneisiin porvareihin, joita tunnetaan keskiajan lähteistä kolmisenkymmentä kappaletta.²⁵⁹

Rinteen perustelut myös alttarin sijoituksen suhteen vaativat uutta pohdintaa. Perusongelma Rinteen päätelyssä on se, että hän ei perustele, miksi on sijoittanut Katariinan, Bartolomeuksen ja Andreaan (ja siten myös Annan) kappelit tai alttarit tiettyyn kohtaan kirkkoa – sama epäselvyys koskee useita muitakin alttareita. Useissa tapauksissa vaikuttaa siltä, että hän on tehnyt alttarin paikannuksen seinämaalausten sijainnin perusteella, mikä on tutkimuksissa ylipäänsäkin ollut

tavanomaista.²⁶⁰ Tämä on monimutkainen ja osin ratkaisematonkin kysymys, mutta vaikka yksittäinen seinäkuva on joskus voinut olla yhteydessä sen läheisellä alttarilla kunnioitettuun pyhimykseen, ei tämä kuitenkaan ollut minkäänlainen sääntö. Bartolomeus on maalattu Ristikuorin länsiosan pilarimaiseen pohjoisseinään valkoisessa asussa ja marttyyriutensa merkki, nylkemisveitsi kädessään ja pyhä Andreas vinoristeineen on tämän vieressä.²⁶¹ Katariinan alttarin sijoituksellekaan ei voi keksiä muuta syytä, kuin että Rinne on olettanut Ristikuorin holvivaippaan *myöhemmin* maalatun Katariinan kuvan tehdyn jo olemassa olevan alttarin läheisyyteen.²⁶²

Ristikuorin kaksoisholvin vaippoja peittää kukka-ornamentiikka. Sen idänpuoleiseen holviin on kuvattu neljä naispyhimystä, jotka rinnastuvat läntisen holvin evankelistoihin. Koska Rinne nähdäkseni sijoitti Andreaan alttarin Ristikuoriin siellä olevien maalauskuviin perustella, voi olettaa, että ajatusta yhteisalttarista tuki vallalla ollut, ja yhä oleva, käsitys, että yksi Ristikuorin länsiosan naisia esittävistä maalauksesta kuvaa pyhää Annaa.²⁶³ Toiseksi naispyhimyksiksi on tunnistettu pyhä Barbara, pyhä Katariina ja pyhä Ursula. Kuitenkin ainoastaan Katariina teilyörönsä ja miekkansa kanssa läntisessä, sekä Barbara torninsa kanssa pohjoisessa holvivaipassa ovat selvästi tunnistettavia. Pyhän Ursulan on katsottu olevan etelävaipassa. Tämä lienee päätelty naishahmon kädessä olevan pitkänomaisen esineen perusteella, joka on tulkittu Ursulan attributiksi, nuoleksi. Pyhäksi Annaksi on epäroiden tunnistettu suurikokoisin, itäisen holvialan nainen, jolla on jotakin sylissään (kuva 2.22). Itse en kuitenkaan voi tunnistaa naisen sylissä Mariaa ja Jeesus-lastaa. On myös mahdollista, että naishahmolla on kruunu päässään, vaikkakin muoto voi johtua myös seinän rappauspinnan halkeilusta. Toisaalta naishahmon suurempi koko erottaisi hänet neitseistä. Myöhempi tutkimus toivottavasti tuo vastauksia näihin epäselvyyksiin. Lopputulokseksi jää, että Rinne on *halunnut* nähdä kuvassa Annan, koska tämä sopii hänen teoriaansa ensiksikin Andreksen alttarin sijoittumisesta Bartholomeoksen kuoriin, ja lisäksi Annan ja Andreaan yhteisalttarista. Meillä ei siis ole mitään tietoa siitä, missä Annan alttari sijaitse. Se on tuki *voinut* sijaita myös Ristikuorissa sitten kun tila on valmistunut. Koska Annan alttari mainitaan ensi kerran kuitenkin jo 1430-luvulla, on sen sijoitus alun perin täytynyt kuitenkin olla jossain muualla Ristikuorin ajoituksen perusteella.

Prebenda ja kilta

Turun Pyhän Annan kilta tulee ensimmäisen kerran lähteissä esille vasta aiemmin käsitellyn, vuonna 1491 annetun Staffan Kouten ja Margit Olafsdotterin lahjoit-

tuksen yhteydessä (*FMU* 4381). Asiakirjassa siihen viitataan sanalla *gillisbroder*, ja yhtä hyvin killasta voisikin käyttää ilmaisua veljeskunta – näiden käsitteiden eroavaisuuksiin ei tässä puututa.

Paulus Juustenin *Piispainkronikka* antaa sekä Annan alttarin että killan perustamisen Maunu Tavastin ansioksi.²⁶⁴ Tätä ei nähdäkseni voi pitää aivan annettuna, sillä Juusten soi ansion ylipäänsä hyvin laveasti piispa Maunulle kaikesta hänen aikanaan tapahtuneesta – Juustenin mukaan myös Viipurin prebendan Karl Knutsson Bonde perusti Maunun kehotuksesta. Pyhän Annan killan perustamisajankohtaa tai perustajia ei siis tunneta Juustenin välittämää käsitystä lukuun ottamatta. Mielestäni onkin luultavaa, että kilta aloitti toimintansa vasta piispa Maunun kauden jälkeen, ehkäpä 1480-luvulla, jolloin Annan alttarin toiminta voimistui ja kultti muutenkin laajeni. Vaikkakin Englannissa perustettiin pyhän Annan kiltoja jo 1300-luvun alusta alkaen,²⁶⁵ ylivoimaisesti suurin osa näistä toimi vasta 1400-luvun lopulta alkaen. Saksankielisillä alueilla niitä mainitaan lähteissä vasta 1470-luvun jälkeen.²⁶⁶ Räävelissä (Tallinnassa) toimi kaksi pyhän Annan veljeskuntaa, joista alakaupungissa oleva mainitaan ensi kerran 1480-luvulla, Toompealla toiminut puolestaan tulee lähteisiin vuonna 1491.²⁶⁷

Turun tuomiokirkon Pyhän Annan alttarin ja sen prebendan voi sanoa olleen Suomen olosuhteissa verrattain varakas, ja keskiajan lopulla sen omistamien mautilojen määrä nousi yli kymmeneen.²⁶⁸ Pyhän Annan killan toiminnasta ei ole tietoja. On kuitenkin mitä suurimmassa määrin luultavaa, että porvari Staffan Koute ja Margit Olafsdotter olivat pyhän Annan killan jäseniä. Kilta lienee ollut ylemmän porvariston ja kauppiaiden suosiossa, eikä se luultavimmin ollut tiettyyn ammattiryhmään sitoutunut kilta. Magnus Frille antoi lahjoituksensa nimenomaan prebendalle, ja Klemet Hogenskild kuorille, vaikka varmasti kilta oli tuolloinkin toiminnassa. Tämä voi tukea ajatusta killasta nimenomaan porvaris- ja kauppiaskiltana, johon rälssi ei niin ollut sidoksissa.

Pyhän Annan kiltojen tai veljeskuntien toiminnasta on jäänyt jälkiä muualta, ja vaikka niitä ei tuki voikaan suoraan yhdistää Turun olosuhteisiin, voivat ne kuitenkin antaa jotain käsitystä tämän ”yhdistyksen” roolista yhteisössään. Monet pyhän Annan veljeskunnat toimivat rannikkokaupungeissa tai muuten merenkäyntiin liittyneinä vahvistaen Annan roolia merimiesten suojelejana – näin siis myös Turku liittyi tähän joukkoon.²⁶⁹ Lyypekissä oli tietävästi kolme Annalle omistettua veljeskuntaa, joista tunnetuin oli Jaakobin kirkossa (*Jacobikirche*) toimiva merenkävijöiden yhteenliittymä, *Schiffegesellschaft*.²⁷⁰ Augsburgissa, Trierissä ja Frankfurtissa Annan kiltoja ylläpitivät karmeliitat, ja jäsenyys niissä oli avoin kaikille.²⁷¹

Mitä luultavimmin Turun pyhän Annan kiltaan kuului niin naisia kuin miehiäkin, mikä oli tavallista keskiajan lopun uskonnollisissa killoissa. Naiset olivat

kuitenkin yleisesti ottaen mukana miestensä kautta, tai näiden leskinä, ja vaikkakin heidän tehtävänsä olivat monet, eivät he voineet toimia killan johdossa, eivätkä osallistuneet kaikkiin tapahtumiin.²⁷² On vaikea sanoa, mikä tarkalleen ottaen oli killan rooli Turun tuomiokirkon alttarin suhteen, ja mikä oli killan ja prebendan työnjako. Rinne maalaili hyvin läheisen suhteen killalle ja prebendalle, ja koska hän erheellisesti piti kiltaa jonkinlaisena oletetun dominikaanisen naisluostarin jatkeena, hänen mukaansa ”lienee P. Annan kiltajärjestökin ohjelmassaan kiinnittänyt huomiota naissivistyksen edistämiseen kirjallisillakin opinnoilla.”²⁷³ Tämän kaltaista toimintaa killalla ei varmastikaan ollut. Lahjoitusasiakirjojen ja esittämieni ajoitusten perusteella käsitykseni on, ettei Annan alttari ollut killan ”hallussa”, vaan kilta todennäköisesti käytti sitä siinä missä muutkin.²⁷⁴ Mielestäni on joka tapauksessa selvää, että alttari on ollut olemassa ennen killan perustamista.

Kilta varmaankin hankki alttarille esimerkiksi kynttilöitä, jotka olivat konkreettinen ja sinänsä kallis osa hartauselämää. Varmaa lienee myös, että kilta rahoitti alttarilla messuja ja sen varsinainen hartauselämä keskittyi sinne, vaikka muuta toimintaa, kuten juhlia ja juominkeja, on voinutkin olla erillisessä kiltahuoneistossa. Vuosijuhlia vietettiin pyhimyksen oman päivän liepeillä, jolloin muistettiin myös kiltaan kuuluneita edesmenneitä jäseniä; ylipäänsä kiltojen merkitys yhteisöllisenä sielun pelastuksen varmistajana oli tärkeä, sillä yhteinen rukous tuli kaikkien hyödyksi.²⁷⁵ Kilta arvatenkin järjesti myös prosessiokulkuja ja ehkäpä esitti myös näytelmiä tai kuvaelmia.²⁷⁶ Prebendalla oli luultavimmin oma ehtoollisastiasto – ehkä killan lahjoittama.²⁷⁷ Upplantilaisessa Litslenan kirkossa olevassa Pyhä Anna itse kolmantena -aiheisessa pateenissa olevan kirjoituksen perusteella tiedetään, että sen lahjoitti pyhän Annan prebendalle kultaseppä Lasse Torsson.²⁷⁸

Killat hankkivat taideteoksia, reliikkejä, kirjoja ja muuta esineistöä. Kiltojen koristeelliset juomasarvet ovat tunnettuja Suomessakin.²⁷⁹ Englannissa paikallisten pyhän Annan kiltojen tiedetään tilanneen runomuu-toisia Annan elämäkertoja, joita sitten esitettiin myös näytelmien muodossa; tunnettu on esimerkiksi Robert Reynesin 1470-luvulla ALESSA, norfolkilaiskylässä toimineelle Annan killalle kopioima tai laatima 115 säkeistöä käsittävä runokokonaisuus.²⁸⁰ Voisiko Turun tuomiokirkon Anna-ryhmää sitten pitää killan hankkimana? Mielestäni ainakaan suoraan näin ei voi ajatella – ensinnäkään sen perusteella mitä edellä esitin killan roolista alttarin yhtenä käyttäjänä, ei ”omistajana”, ja toiseksi, jos kilta olisi Anna-ryhmän hankkinut, olisi sen täytynyt olla toiminnassa jo 1480-luvulla, ellei aiemminkin.

Annan alttarin toiminta jatkui jonkin aikaa reformation jälkeen. Mikael Agricolan Kustaa Vaasan hallinnolle tekemän selvityksen Turun tuomiokirkon ja papiston tuloista perusteella tiedämme, että alttarin

prebendaattina toimi pappi Arvid Nicolai. Hän nautti prebendan tuloja tietävästi vuoteen 1544 saakka, jolloin prebenda otettiin kruunulle.²⁸¹ Sama Arvid Nicolai kantoi tuloja myös Hauhon kirkolta (20 mk vuodessa), mikä saattaa muodostaa jonkinlaisen yhteyden pyhän Annan kunnioitukseen tuossa kirkossa, jossa Pyhä Anna itse kolmantena -aiheinen veistos on myös säilynyt.

5.4 Naantalin luostari pyhän Annan suojeluksessa

Turun hiippakuntaan perustettiin vuonna 1438 birgittalaisluostari nimeltään *Vallis gratiae*, joka oli omistettu Neitsyt Marian, Pyhän Birgitan sekä Johannes Kastajan ohella myös pyhälle Annalle. Se oli abbedissan johtama kaksoisluostari, jossa veljien tehtävä oli hoitaa luostarin asioita ulkomailman kanssa, suorittaa messut sekä toimia nunnien sielunhoitajina. Miesten puolen johtaja oli nimitykseltään yleinen rippi-isä.²⁸² Keväällä 1442 ritari Henrik Klasson Djäkn ja hänen puolisonsa Lucia Olofsdotter Skälge, jonka elämää ja tekoja käsittelen erillisessä luvussa tuonnempana, matkustivat Tukholmaan laatimaan lahjoituskirjan, jossa Ailosen niemi annettiin birgittalaisluostarin lopulliseksi rakennuspaikaksi.²⁸³

Tuon seuraavassa esille ensiksi Birgitan ja Annan yhtymäkohtia sekä birgittalaisuudesta noussutta ajatusta ”Annasta avioliiton rouvana”. Tämän jälkeen teen muutamia tarkennuksia liittyen varhaisten luostari suunnitelmien suhteutumisesta Turun tuomiokirkon Annan alttariin ja pyhän Annan rooliin luostarin yhtenä suojelijana. Edelleen tarkastelen pyhään Annaan liittyviä liturgisia painotuksia ja muutamia Naantalissa säilyneitä veistoksia tai tietoja niistä.

Pyhät lesket Birgitta ja Anna

Pyhän Birgitan ajatuksiin perustuvilla ilmestyksillä, joita luostarit välittivät eteenpäin, oli oleellinen merkitys pyhän Annan kunnioituksen kasvuun Pohjoismaissa.²⁸⁴ Louis Réau totesi aikoinaan Vadstenan luostarin olleen suorastaan kehto pyhän Annan kultille pohjoisessa Euroopassa, ja useat tutkijat ovat korostaneet samaa.²⁸⁵ Vastaavasti Naantalin luostarin voi katsoa vaikuttaneen ympäristöönsä ja tukeneen Annan kultia Turun hiippakunnassa. Birgittalaisluostarit eivät tässä mielessä olleet poikkeuksellisia, sillä monissa myöhäiskeskiajan naiskonventeissa ylipäänsä suosittiin naispyhimyksiä ja kunnioitettiin Jeesuksen äidinpuoleista sukua.²⁸⁶ Birgittalaisuuden merkitys Annan kun-

nioitukselle oli merkittävä, mutta tästä huolimatta sille on mielestäni annettu liian suuri painoarvo, sillä vaikutteita tuli myös suoraan Saksasta.

Birgitta Birgersdotter piti itseään nunnien tavoin Kristuksen morsiamena (*sponsa Christi*) ja tunsii siis henkisesti kuuluvansa Kristuksen sukuun ja perheeseen; hän oli vahvasti Neitsyt Marian kunnioitukseen sitoutunut ja kiinnostunut Marian elämästä jo ennen tämän syntymää. Täten kiintymys myös pyhään Annaan oli väistämätöntä. Tuloksena tästä pyhä Anna esiintyykin toistuvasti Birgitan Ilmestyksissä ja hänellä oli paikkansa liturgiassa. Tärkeä ja kauaskantoinen oli tapahtuma, jossa pyhä Birgitta sai San Paolo fuori le mura -kirkon sakristalta Roomassa pyhän Annan pyhänjäännöksen. Ilmestyksessä (VI.104) kerrotaan, kuinka Birgitta alkoi pohtia, kuinka parhaiten kunnioittaisi saamiaan reliikkejä, ja silloin Anna ilmestyi hänelle ja opetti kuinka rukoilla niiden äärellä. Anna sanoi:

Minä olen Anna, kaikkien vanhan liiton puolisojen suojelija. Minä olen jopa uuden liiton kaikkien hurskaiden aviopuolisoiden suojelija, sillä Jumala halusi syntyä minun sukuuni. Niinpä sinä, tyttäreni, voit kunnioittaa Jumalaa tähän tapaan: ”Siunattu olet sinä Jeesus, Jumalan poika ja Neitsyen poika, joka valitsit itsellesi äidin Annan ja Joakimin avioliitosta. Armahda Annan rukousten tähden niitä, jotka ovat avioliitossa, jotta he kantaisivat hedelmää Jumalalle! Johdata jopa kaikkia niitä, jotka aviooon aikovat, että Jumalaa heidän kauttaan kunnioitettaisiin.” Mutta minun reliikkini, jotka sinulla ovat, tulee olla lohdutuksena niille, jotka niitä rakastavat kunnes Jumala näkee hyväksi niitä yhä enemmän kunnioittaa ylösnousemuksen hetkellä.²⁸⁷

Huomiota kiinnittää Annan omaa arvoa korostava maininta Jumalan halusta syntyä hänen sukuunsa (*Deus voluit de generatione mea nasci*). Tämä Ilmestys ja sen sisältämä rukous, alun perin latinaksi kirjoitettu, käännettiin sittemmin kansankielille.²⁸⁸ Se on säilynyt myös ruotsinkielisenä käsikirjoituksessa, joka on laadittu Vadstenassa Naantalintuostaria varten 1400-luvun toisella puoliskolla.²⁸⁹ Birgitan alkuperäiset sanat viittasivat vanhaan ja uuteen liittoon tai lakiin, toisin sanoen vanhan ja uuden testamentin aikoihin (*ante legem / post legem*). Myöhemmät kansankieliset versiot hämärsivät tätä, ja painotus siirtyi vahvemmin miehen ja naisen väliseen avioliittoon. Virginia Nixon on kirjoittaessaan Birgitan käsityksistä siveellisestä avioliitosta siteerannut englanninkielistä (Middle English) versiota rukouksesta kommentoiden, että Anna tulee rukouksessa esille *as a patron of "lawfully married" folk*.²⁹⁰ Tämä tulkinta vie ajatusta yhä enemmän maallisen, lain siunaaman avioliiton suuntaan, mutta viittaus lakiin mielestäni tarkoittaa yhä tuossakin versiossa lähinnä aikaa ennen uutta lakia, aikaa ennen Jeesuksen tuloa (*byfor the lawe*), ei siis Nixonin esittämää ajatusta lain edessä vahvistetusta avioliitosta. On yhtä kaikki selvää, että maallisen avioliiton teema on esillä

ja raamatullinen ajatus lieveni tämän kustannuksella, mikä vaikutti myös Annan kultin kehittymiseen. Hänen roolinsa avioliiton ja hedelmällisyyden suojaajana vahvistuivat.

Ilmestystensä muissa pyhää Annaa koskevissa kohdissa Birgitta toi vielä aktiivisemmin esille Annan ja Joakimin ihanteellista ja siveää avioliittoa. Anna ei siis Birgitalle ollut avioliiton suojelija sinänsä, vaan *hurskaan* avioliiton suojelija. Keskusteluissaan Neitsyt Marian kanssa Birgitta oppi, että Annan ja Joakimin liitto perustui pyhälle rakkaudelle – he makasivat yhdessä vain Jumalan tahdosta ja olisivat ennemmin kuolleet kuin yhtyneet lihallisesta halusta (I.9).²⁹¹ Toisessa ilmestyksessään Birgitta oli hieman loivempi ja kertoi, jälleen Marian avulla, että Marian sikiäminen tapahtui enemmän jumalallisesta rakkaudesta ja hurskaudesta kuin lihallisesta himosta (VI.55).²⁹² Birgitta oli itse kahdeksan lapsen äiti, joten hänellä oli kokemusta avioliitosta ja lastensaannista. Birgitta-tutkijat ovatkin sivunneet pyhän Annan roolia birgittalaisuudessa ja Birgitan ajattelussa analysoidessaan Birgitan omaa suhdetta avioliittoon ja perheeseen.²⁹³ Birgitta itsehän eli myös viimeiset avioliittovuotensa vailla ruumiillista yhteyttä mieheensä, mitä Birgitta ilmoittaa pyytäneensä jo kauan mieheltään. Näitä Birgitan painotuksia suosivat sittemmin myös myöhemmät, 1400-luvun lopun ja 1500-luvun alun Anna-elämäkerrojen laatijat, kuten Johannes Trithemius and Petrus Dorlandus.²⁹⁴

Kuten siveä avioliitto, myös siveä leskeys oli merkityksellinen käsite Birgitalle, joka itsekin varsinaisesti aloitti uskonnollisen toimintansa jäätyään leskeksi Ulf Gudmarssonista. Birgitta koki näyn, jossa Mariakin nimeä itsensä eräänlaiseksi leskeksi, sillä hänen Pojaltaan ei ollut maanpäällä lihallista isää (IV.53).²⁹⁵ Tämä lausutaan samassa yhteydessä, jossa Maria ilmaisee halukkuutensa tukea kaikkia leskiä säilyttämään leskeytensä kuolemaansa saakka, eikä siis menemään uudelleen naimisiin. Onkin tavallaan kiinnostavaa, että Birgitta nostaa Marian leskien suojelijaksi, eikä niinkään Annaa. Birgitta ei myöskään koskaan mainitse ajatusta Annan kolmesta avioliitosta, niin sanottua *Trinubium Annae* -oppia, vaan päinvastoin propagoi sen antiteesin, leskeyden puolesta. On kuitenkin oletettavaa, että Birgitta oli tietoinen legendasta koskien Annan avioliittoja, ja pidän täysin mahdollisena, että hän halusi erityisesti painottaa vastakkaista kantaa. Mielestäni pyhä Anna ei Birgitalle ollut merkittävä henkilö yksittäisenä persoonana, vaan nimenomaan avioliiton toisena osapuolena ja tietenkin Marian äitinä. Tästä juontuu myös birgittalaisten liturgiassa näkyvä varhainen kunnioitus myös Annan puolisoa Joakimia kohtaan.

Pohjoisessa Euroopassa Annan ja Birgitan kuvaukset lainasivat toinen toisiltaan. Kuten Mereth Lindgren on artikkelissaan ”De Heliga änkorna. S. Annakultens framväxt, speglad i birgittinsk ikonografi” vakuuttavasti osoittanut, pyhät lesket kuvattiin samaan tapaan,

sillä heillä oli samanlaiset asusteet ja asennot sekä yhteinen attribuutti, kirja.²⁹⁶ Jopa *Arbor Annae* -aihe, eli Iisain juuren mukaelma, jossa esitetään Annasta – ja toisinaan myös Joakimista – lähtevä sukupuoli, otettiin käyttöön kuvattaessa Birgitan sukua.²⁹⁷ Vastavuoroisesti esimerkiksi Birgitan legendaan kuuluva erikoinen tarina, jossa pieni Birgitta on saamaisillaan tädiltään piiskaa, muuntautuu Annan ja Marian väliseksi koha-
taukseksi, jossa äidin vitsa vääntyy.²⁹⁸ Suomessa olevaa kuvamateriaalia Lindgren ei käsitellyt. Pyhään Annan keskittyneet tutkijat puolestaan ovat kiinnittäneet hyvin vähän huomiota Birgitan osuuteen, joka pohjoismaiden ulkopuolella ei Annan kultin kannalta ollutkaan niin merkittävä tekijä.

Nordman viittasi Birgitta-yhteyksiin useiden veistosten kohdalla. Esimerkiksi Luvian Anna-ryhmässä hän näki yhdenmukaisuutta Vadstenan veistoksiin, vaikkakin piti sitä näitä karkeampitekoisena. Hän mainitsi siinä olevan ”birgittalainen leima”.²⁹⁹ Tällä Nordman ymmärtääkseni viittasi lähinnä siihen, että veistos tuo mieleen Vadstenassa olevat veistokset, joista useita Nordmanin aikaan pidettiin Vadstenassa valmistettuina.³⁰⁰ Yhtälailla kuin näihin, Luvian ryhmä rinnastuu muihinkin vuosisadan puolivälin veistoksiin, ja siitä olisi siten mielestäni syytä poistaa sille annettu ”leima”. Vaikka se onkin samanaikainen ja myös tämän vuoksi monin tavoin samankaltainen kuin ne veistokset, joita hankittiin Vadstenaan, ei kuitenkaan voi sanoa veistoksella tai sen tyyllillä olevan *sinänsä* tekemistä birgittalaisuuden kanssa. Asia on enemmänkin päinvastainen: koska Vadstenaan hankittiin tuolloin paljon veistoksia, ne noudattavat ajan tekemisen tapoja. Toisaalta on tietenkin aivan mahdollista, että samat henkilöt, jotka hankkivat Anna-ryhmän Luvialle, olivat tavalla tai toisella yhteydessä birgittalaisiin. Tämä on kuitenkin eri asia kuin veistoksen tyyli. Anna- ja Birgitta-veistosten samankaltaisuus aiheutti identifiointi-ongelmia, kuten vaikkapa Nauvon kirkon Birgitan kohdalla, jonka yhteydessä Nordman pohti myös Annan mahdollisuutta.³⁰¹

Pohtiessaan pyhimysten kuvausten samankaltaisuutta Lindgren painotti Birgitan näkemyksiä Marian perisynnittömästä sikiämisestä ja Annan ja Joakimin siveästä avioliitosta. Annan ja Birgitan kuvallinen kaksoistaminen ei kuitenkaan *sinänsä* palaudu näihin, vaan se pohjaa useisiin linkkeihin pyhimysten välillä, joista oleellisena on pidettävä heidän äitiyyttään, suorastaan kantaäitinä toimimista. Vaikka Birgittaa ei kuvattu *sinänsä* äidillisissä toimissa, hänet kuvattiin yhdessä tyttärensä Katariinan kanssa. Birgitan äitiys oli siitä huolimatta itsestään selvää, historiallisena henkilönä hänen jälkikasvunsa oli osa yhteiskunnan eliittiä ja birgittalaisjärjestön muotoutumista. Birgitan Mariaan imitoitumisen kautta rakennettu henkinen äitiys puolestaan oli niin ikään tunnustettua, ja hän oli uuden sääntökuntansa äiti.³⁰² Kuten Birgitan sukupuuta kuvaava puupiirros osoittaa, hänen pyhimyksellisyydes-

tään huolimatta oli tärkeää tuoda esille myös hänen maallisen sukunsa jatkuminen ja menestyminen – täten se luontevasti rinnastui Annan generoimaan pyhään sukuun. Myös Annalla oli henkisen äitiyden ominaisuus, mikä vetosi erityisesti luostarisisariin.³⁰³

Aivan kuten Anna oli Neitsyen äiti, oli itse asiassa Birgittakin. Hänen tyttärensä Katariina tuli tunnetuksi neitsyt-leskenä, koska legendan mukaan hänen avioliittonsa Eggart Lydersson van Kyrenin kanssa ei koskaan täyttynyt.³⁰⁴ *Sinänsä* kiinnostavaa on, että Katariinan kanonisaatioprosessi oli käynnissä samaan aikaan kun Annan suvun kultti levisi. Englantilainen Birgittatutkija Bridget Morris onkin todennut, että juuri Annan kunnioituksen suosion aikaan Katarinan merkitys nousee osana pyhimyssukupolvien ketjua.³⁰⁵ Vaikutus oli siis ehkä molemminpuolista: pyhä suku -kultti korosti Birgitan roolia tavallaan myös pyhän suvun jäsenenä (Ilmestyksissähän Maria kutsui Birgittaa tyttäreksensä). Toisaalta yhdenmukaisuus Birgittaan korosti pyhän Annan ylhäistä syntyperää, olihan Birgitta tunnetusti maailmassa elänyt ylimys. Birgitta ei kuitenkaan missään yhteydessä liittänyt itseään suoraan Annaan.

Taustaa, toimintaa ja esineitä

Birgittalaisluostarin pyhälle Annalle kohdistetun dedikaation taustalla oli, opillisten painotusten rinnalla, ekonominen syy. Tämä oli tarve varmistaa aiemmin suunnitellun, niin ikään pyhälle Annalle omistetun dominikaaniluostarin varojen siirto. Turun seudulle 1400-luvun alussa suunniteltu pyhän Annan luostari mainitaan useassa aikalaislähteessä, mutta suunnitelmat eivät lopulta toteutuneet niin Turussa kuin Raisiossakaan.³⁰⁶ Luostari omistajatahona ja eräänlaisena yhteiskuntaelämään liittyvänä säätiöluonteisena hankkeena on erotettava toimivasta luostarista.

Vuonna 1442 Piispa Maunu mainitsi kyseessä olleen dominikaanijärjestykseen kuuluneen luostarin, jota oli ajateltu ja suunniteltu (*tänt oc tilämpnadh*), mutta samassa asiakirjassa hän myös totesi, että luostarihanke ei tässä maassa toteutunut.³⁰⁷ Varhaisemmassa lahjoituskirjassa olevan sanamuodon (”suunniteltu ja aloitettu Raision pitäjässä”) perusteella tutkijat ovat kuitenkin etsineet myös sen materiaalisia jäännöksiä.³⁰⁸ Tämä lahjoitus oli päivätty Marian etsikon aattona, 1. heinäkuuta vuonna 1433 ja siinä Cecilia Filipsdotter lahjoitti huomenlahjansa, kolme tilaa Taivassalosta, Pyhän Annan luostarille miehensä, ritari Nils Kurjen kuoleman jälkeen. Nils oli kuollut vuonna 1427 tai 1428 vaille perillisiä.³⁰⁹ Cecilia kuului ruotsalaiseen ylimystöön, folkunga-sukuun, vaikka tosin avioliiton ulkopuolelta. Hänen kontaktinsa Suomeen ja Kurki-sukuun (myöh. Kurck) saattoi juontaa juurensa siitä, että hänen isänsä Filip Karlsson oli ollut voutina Mustasaarella.³¹⁰ Koska Cecilia ei ehkä missään vaiheessa

asunut Suomessa, hänelle lienee ollut kätevää lahjoittaa täkäläinen maaomaisuutensa pois. Joka tapauksessa Cecilia halusi tukea ajatusta pyhälle Annalle omistetusta naisluostarista. Tukholmassa Cecilia kuului miehensä – ja lukuisten muiden ylhäisten – kanssa Pyhän Ruumiin kiltaan.³¹¹ Tämä eukaristiaa ja siinä ruumiillistuvaa Kristusta kunnioittava kultti liittyi myös pyhän Annan merkitykseen, olihan Anna Kristuksen inkarnaation mahdollistaja (ks. edempänä luku 6.1 *Ja Sana tuli lihalliseksi lapsenlapsiksi*)

Piispa Maunu hankki luostaria varten tiloja Raisios-
ta ostamalla Jöns Inkoselta vuonna 1432 Montiskalan, ja sen neljä lampuotitilaa Kempvilän, Kerttulan, Ylikylän ja Bölen.³¹² Myyntiasiakirjasta on kaksi toisistaan hieman poikkeavaa versiota, mutta niiden yhteinen ydin on, että Jöns antoi tiloista saamastaan summasta 25 Ruotsin markkaa pyhälle Annalle oman ja vanhempiensa sielun pelastukseksi.³¹³ Ehtona oli, että jos luostari ei toteutuisi, ”Jumala tästä varjeltakoon”, niin tilat siirtyisivät tuomiokirkon Anna-alttarin ikuiseen omistukseen. Asiakirjat nivovat yhteen pyhälle Annalle omistetun naisluostarin suunnittelun, Turun tuomiokirkon Pyhän Annan alttarin ja toteutuneen birgittalaisluostarin.

Piispa Maunu siirsi vuonna 1442 edellä mainitut tilat, kuten muunkin luostarille varatun omaisuuden birgittalaisluostarille. Samassa yhteydessä hän lahjoitti myös pyhän Annan luostarille kuuluneet ”messu- ja alttarivaatteet, kirjat ja kaiken muun.”³¹⁴ Reinhold Hausen tulkitsi kyseistä asiakirjaa niin, että tilat todella olisivat olleet välillä Turun tuomiokirkon Annan alttarin hallussa.³¹⁵ Itse asiakirjan teksti ei näin kuitenkaan ilmaise. Siinä toistetaan alkuperäisessä myyntiasiakirjassa esitetty ehto, että jos luostari ei toteudu, tilat joutuvat alttarin haltuun. Nähdäkseni Piispa Maunu toi asian selvästi esille, koska hän ei aikunut noudattaa tätä ehtoa, vaan oli päättänyt antaa tilan birgittalaisluostarille. Oikeuttaakseen tekonsa hän asetti saman ehdon: jos Armon laakson luostari ei syystä tai toisesta kaikkivaltiaan Jumalan tahdosta muodostuiskaan pysyväksi, omaisuus siirtyisi Turun tuomiokirkon Annan alttarille. Ajatus siitä, että testamentin ehtoja olisi alettu noudattaa, mutta sitten purkaa, on hyvin epätodennäköinen. Aarno Maliniemen (Malin) värikkään tulkinnan mukaan ”ja varojen käyttäminen tuomiokirkon Anna-alttarille olisi ollut typerä taisteluhaaste ylivoimaisille vallanpitäjille [arkkihiippakunta ja kuninkaan valtaneuvosto], joiden suopeudesta hänen [piispa Maunu] hiippakuntansa oli kuitenkin monin tavoin riippuvainen.”³¹⁶ Vaikka Maliniemi tässä viittaa lopulliseen rahojen sijoitukseen, ajatus sinällään soveltuu myös väliaikaisen sijoituksen epätodennäköisyyteen.

Hausen siis tulkitsi asiakirjaa liian löysästi, ja vaikka mikään muukaan ei kerro pyhän Annan alttarin Turussa toimineen välietappina birgittalaisille siirtyvälle omaisuudelle, on tämä ajatus johdannaisineen toistu-

nut uudemmassakin tutkimuskirjallisuudessa. Ari-Pekka Palola on esittänyt Annan alttarin kokeneen menetyksiä, ”kun piispa Maunu lahjoitti Naantalın luostarille tiloja, jotka olivat olleet alttarin hallussa.”³¹⁷ Hän on lisäksi sitä mieltä, että Maunu Tavast perusti 1430-luvulla Annan alttarin tuomiokirkkoon ”jonkinlaisena vastineena luostarisuunnitelmien raukeamiselle”.³¹⁸ Tälle ajatukselle ei mielestäni ole perusteita, vaikka Annan alttari perustettiin Turkuun Maunun piispuuskaudella ja luonnollisesti hänen hyväksynnälleen.

Birgittalaisluostari sai siis suunnitellun luostarin varat ja Annan yhdeksi suojelijakseen. Johannes Kastajan suojelijuus mainitaan ainoastaan virallisemmissa asiakirjoissa, joten ainakin lahjoituskirjeiden perusteella luostaria pidettiin yleisesti vain Marian, Birgitan ja Annan luostarina.³¹⁹ Myöhemmin painottuivat nimenomaan Birgitan ja Neitsyt Marian osuudet, sillä 1400-luvun lopulle tultaessa lähteissä ei luostaria enää aina nimetä Annalle omistettuna, vaan ainoastaan Birgitta ja Neitsyt Maria mainitaan, usein luonnollisesti vain *Nadendals klöster*. Tämän huomion teki jo luostaria 1800-luvun lopulla tutkinut K. G. Leinberg, mutta hän erehtyi väittäessään, että Anna luostarin suojelijana tip-pui lähteistä kokonaan pois 1470-luvulle tultaessa.³²⁰ Esimerkiksi Lucia Olofsdotter lahjoituskirjassaan vuonna 1485 nimeää yhä Annan luostarin suojelijana.³²¹

Mikään kirjallinen lähde ei kerro pyhällä Annalla olleen alttaria Naantalın luostarikirkossa, mutta on oletettavaa kirkossa sellaisen olleen,³²² kuten myös Annaa esittävän veistoskuvan. Alttari tosin on saattanut olla yhteinen muiden pyhimysten kanssa, kuten esimerkiksi itsensä Birgitan. Huolimatta siitä, että Naantalissa siis epäilemättä oli Annalle omistettu alttari, on luultavaa, että se ei ollut pyhän Annan kunnioituksen kannalta niin keskeinen paikka kuin tuomiokirkon alttari, jossa oli sekä kiltä että prebenda alttaria tukemassa, kuten aiemmin on selostettu.

Entä oliko luostarikirkossa alttari Annan aviomiehelle, pyhälle Joakimille? Tätä asiaa on päästy pohtimaan, sillä vuonna 1451 laatimassaan testamentissa Lucia Olofsdotter määräsi Naantalın luostarin pyhän Joakimin alttarille messuvaatteen tai -kasukan.³²³ Lucian keskimäinen testamentti on ainut säilynyt maininta pyhän Joakimin alttarista, joten sen olemassaolo on epävarmaa. Lisäksi on silmiinpistävää, että Lucian kolmen testamentin ollessa pääsääntöisesti samanlaisia, tämä yksityiskohta on olemassa vain keskimäisessä (*FMU* 2886). Täytyy myös muistaa, että Lucian testamentit ovat *lupauksia* lahjoituksista, eivätkä niin ollen todistuksia siitä, mitä on tapahtunut. Kun Lucia vielä eli vuoden 1451 testamentin teon jälkeen yli 40 vuotta, emme tiedä, saiko Joakim koskaan vaatettaan. On myös hyvin mahdollista, että alun perinkin oli kyse yhteisalttarista, mutta erityisestä vaatteesta, jota oli tarkoitus käyttää Joakimin hetkipalvelusten yhteydessä, ainakin 16. joulukuuta.

Kun Muinaismuistoyhdistyksen retkikunta 1870-luvun alussa inventoi Naantalın kirkkoa, löysivät sen jäsenet miespuolista hahmoa esittävän puuveistoksen, jota he epäilivät Joosefiksi.³²⁴ Myöhemmät tutkivat ovat ehdottaneet kadonneen veistoksen henkilöllisyydeksi Johannes Kastajaa.³²⁵ Voisi kuitenkin olettaa, että varhaiset antikvaarit olisivat tunnistanee Johannes Kastajan, onhan hänen erakon asunsa muiden pyhimysten vaatetuksesta poikkeava. Lisäksi Johannes Kastaja olisi ollut luontainen aihe, sillä luostarihan oli virallisesti tälle omistettu. Yhtäältä on epätodennäköistä, että figuuri olisi ollut Joosef, sillä tätä ei vielä tuolloin kuvattu yksittäisenä hahmona – ellei sitten kyseessä ollut alttarikaapistä irronnut fragmentti esimerkiksi Jeesuksen syntymä -aiheesta, johon Joosef tietenkin kuuluu. Suvun miehiin kohdistetusta kunnioituksesta huolimatta ei birgittalaisissakaan yhteyksissä kuvattu Joosefia eikä Joakimiakaan omina autonomisina hahmoinaan; he olivat osa Annan, Marian ja Jeesuksen ympärillä olevia tapahtumia ja heidät kuvattiin suhteessa näihin.³²⁶ Koska veistos on kadonnut, jää sen henkilöllisyys selvittämättä.

Näyttävin Naantalın luostarikirkossa oleva teos on suuri alttarikaappi, jonka keskusosa esittää Neitsyen kruunausta. Kuten aiemmin on tullut esille, 1480–1490-luvuille ajoitettua alttarikaappia pidetään nimetömän upplantilaisen työhuoneen päätyönä. Alttarikaapissa Vadstenan Katariina kuvataan tasaveroisena äitinsä pyhän Birgitan kanssa. Tämän valossa on kiinnostavaa, että yleinen rippi-isä Sven Tordsson mainitsee kirjeessään Vadstenaan vuonna 1509 Birgitan lisäksi Katariinan, ei siis Annaa luostarin asukkaiden suojeluspyhimyksenä.³²⁷ Viittaako hän koko birgittalaisyhteisöön vai oman luostarinsa väkeen? Kummin vain, hänen lausuntonsa peilautuu Katariinan kultin kehittymiseen. Katariinan translaatio tapahtui vuonna 1489, mutta jo vuonna 1482 paavi oli myöntänyt luvan hänen kunnioittamiseensa pyhimyksenä.³²⁸ Sven Tordssonin ilmaisu saattaa yleisen kultin kehittymisen lisäksi myös heijastella sitä vaikutusta, joka uudella upealla alttarikaapilla on luostarinväkeen ollut.

Pyhän Annan luostarin oletettu omaisuus ja sen väliaikainen sijainti Turun tuomiokirkossa on tullut esille myös pohdittaessa Naantalın kirkossa säilyneiden taideteosten provenienssia. On ehdotettu, että siellä oleva naispyhimystä esittävä puuveistos olisi mahdollisesti aikoinaan ollut lahjoitettu suunnitteilla olleelle pyhän Annan naisluostarille ja niin ollen sijainneen aiemmin Turun tuomiokirkossa.³²⁹ Koska Annalle suunnitellun luostarin varat eivät kuitenkaan olleet tuomiokirkon Annan alttarin hallussa, on veistoksen aiempi paikanus sinne mielestäni epätodennäköinen. Toisaalta piispa Maunu mainitsi aiemmin käsitellyssä asiakirjassa (*FMU* 2455) luostarisäätiön omistuksessa olleen myös kirjoja ja alttarivaatteita, miksi ei siis myös veistoksia. Mainitut esineet olivat myös mitä suurimmalla todennäköisyydellä tavalla tai toisella käytössä.

Kyseessä olevan veistoksen on epäilty esittävän Katariina Aleksandrialaista, josta on säilynyt myös maalusfragmentti sakariston seinällä.³³⁰ Veistos ei kuitenkaan ole Katariina, vaan se esittää Neitsyt Mariaa. Veistosta ei ole tutkittu oikeastaan lainkaan ja sen ajoitus ja mahdollinen alkuperä ovat epävarmoja. Nordmanin mukaan se saattoi olla kotimainen veistos, joka ajoittui juuri 1400-luvun puoltaväliä edeltäville vuosille.³³¹ Myöhemmän näkemyksen mukaan veistos on lyypekkiläisvaikutteinen, mahdollisesti pohjoismainen työ noin vuosilta 1400–1425.³³² Mielestäni veistos on hyvin taidokkaasti tehty, ja sen täytyykin aiemmista arvioista poiketen olla pohjoisesta Saksasta tai vastaavasti Tukholmassa olevasta ammattimaisesta työhuoneesta – missään nimessä se ei ole kotimainen. Veistokselle annetut ajoitukset ovat myös nähdäkseni liian varhaisia.

5.5 Pyhän Annan kunnioittajan muotokuva: *wellborne qvinna* Lucia Olofsdotter

Tarkoitukseni on tällä mikrohistorian puoleen kääntävällä sivupolulla (joka yhtäkaikki viettää samaan suuntaan kuin muukin tutkimukseni) pohtia tarkemmin, millä lailla teosten todennäköistä kohtaajaa voidaan hahmotella vaikka minkäänlaisia lähteitä, jotka liittäisivät teokset *suoraan* joihinkin henkilöihin, ei ole säilynyt. Olen jo aiemmin tuonut esille useita Anna-nimisiä naisia ja heidän sukulaisiaan, joilla nimen vuoksi on ollut motiivi lähestyä pyhää Annaa ja edesauttaa tämän kultin suosiota.

Tässä luvussa tarkasteluni kohteena on Lucia Olofsdotter (Skelge), joka on tullut esille tässä tutkimuksessa jo useasti. Nyt tarkoitukseni on hänen avullaan pohtia syitä siihen, miksi juuri Lucia – tai laajemmin hänen kaltaisensa nainen – oli kiinnostunut pyhästä Annasta, ja tällä tavoin rekonstruoida hänet myös teosten koki-jaksi.³³³ Teen tämän rinnastamalla Lucian elämäkertaa sekä tietoja hänen toimistaan ja lahjoituksistaan pyhän Annan kulttiin liittyviin seikkoihin. Sinänsä kauan sitten eläneen ihmisen mielen tutkaileminen tietenkin pakenee historian tutkimusta, mutta henkilön elettyyn elämään peilaamalla siitä voi saada jonkinlaisen otteen.³³⁴ Lucia Olofsdotter on liitettävissä pyhän Annan kunnioitukseen hänen Armon laakson luostariin pitämänsä vahvan ja monimuotoisen yhteyden vuoksi sekä jo aiemmin mainittujen testamenttilahjoitustensa kautta, jotka hän määräsi Annan alttarille Turun tuomiokirkkoon ja Joakimin alttarille Naantalın luostarikirkkoon.

Lucia Olofsdotter (c.1423–c.1498?) on yksi harvoja naisia, jotka esiintyvät toistuvasti ja erilaisissa yhteyksissä keskiaikaista Suomea koskevissa kirjallisissa läh-

teissä. Huolimatta poikkeuksellisestakin asemastaan hän ei ole ollut laajemman tutkimuksen kohteena, vaikka hänet toki lyhyesti mainitaan lähes kaikissa Naantalin luostaria koskevissa tutkimuksissa. Eniten Luciaa on käsitellyt keskiajantutkija Birgit Klockars tutkimuksessaan *I Nådens dal. Klosterfolk och andra c. 1440–1590*.³³⁵ Lucian toimintaa koskevat asiakirjat, joista suurin osa onkin sidoksissa Naantalin luostariin, ovat testamentteja, lahjoituskirjoja, oikeudenpäättöksiä ja henkilökohtaisia kirjeitä. Lucialta on säilynyt kolme varsinaista testamenttia, jotka on laadittu vuosina 1449, 1451 ja 1455. Näiden lisäksi puoliset laativat keskinäiset testamentit jo vuonna 1445.³³⁶ Lucian kolme varsinaista testamenttia ovat pääpiirteissään samankaltaisia, etenkin kaksi ensimmäistä. Niissä hän luetteloi kiinnostavasti ja yksityiskohtaisesti omaisuuttaan, kuten kultasormuksia, turkiskoristeisia vaatteita, veitsen kullatulla tupella, hopeaisen vyön, hopeakulhoja, sänkyjä, kannuja, härkiä ja hevosia. Piispalle hän lupasi ristin, jonka sisällä on pyhäinjäännös, ja kahdelle Naantalin luostarin sisarelle, Claralle ja Kristinille kultasormukset.³³⁷ Lucia eli pitkään, yli 70-vuotiaaksi, mutta hänen tarkkaa kuolinvuottaan ei kuitenkaan tiedetä.³³⁸

Lucia on yhdistetty myös luultavasti Naantalin luostarissa valmistettuun silkkikirjailuun siinä olevien kirjainyhdistelmien vuoksi.³³⁹ Aiemmin tässä tutkimuksessa olen esittänyt, ettei Huittisten alttarin reunusliinaa ole mielekäästä pyrkiä yhdistämään nunnan nimikirjaimiin. Nyt voin todeta, että vaikkei Lucian nimikirjainten esiintyminen tekstiilissä ole aivan mahdotonta, on se kuitenkin epätodennäköistä, varsinkin yhdistettynä pyhiin henkilöihin viittaaviin kirjaimiin.

Mitä pyhä Anna saattoi Lucialle merkitä ja mitkä olivat hänen mahdolliset motivaationsa kääntyä hartausharjoituksessaan juuri pyhän isoäidin puoleen?³⁴⁰ Ensinnäkin pyhä Anna oli hedelmällisyyden ja aviollisen siunauksen tuoja. Toiseksi hän oli esimerkki hyväntekeväisyydestä ja varakkaiden velvollisuudesta köyhien auttamiseen, ja kolmanneksi pyhä Anna oli yläluokaisen vallasnaisten kuva. Lopulta on otettava vielä huomioon Annan nivoutuminen pyhään Birgittaan, joka oli Lucialle tärkeä suunnannäyttäjä.

Perillisen toivossa

Lucian ja Henrikin lapsettomuus käy ilmi heidän keskinäisistä testamentistaan vuonna 1445. Sanavalinta ja asiakirjat jo sinällään kertovat siitä, että pariskunnalla oli enää vain vähän – jos ollenkaan – toivoa perillisistä. Yhteneväiset muotoilut molempien testamentissa kertovat, että heitä ei ole ”lapsilla yhdistetty” ja jos Jumalan tahdosta näin ei tule tulevaisuudessakaan tapahtumaan, (*mædhan wy ey barnbundhin ærum oc vm wy aff Gudz milla forsyn hæller framledis kunnom*

barnbundhin wardha) niin he perivät toisensa.³⁴¹ Tilanne oli epäilemättä vaikea ja tuskallinen. Jos henkilökohtainen onni jätetään sivuun, ei Lucialle lapsi merkinnyt vanhuuden turvaa samalla lailla kuin tavalliselle rahvaalle, mutta sitä vastoin perillinen oli sukuyhteyksien säilyttäjä ja omaisuuden koossapitäjä. Vaikka lapsettomuutta ei sinänsä pidettykään ainoastaan naisen vikana, on oletettavaa että asia painoi raskaasti Luciaa, sillä siinä missä Henrik toimi maan ja valtakunnan asioiden ajajana, perhepiirin toiminta ja jatkuvuus oli vaimon tehtävä. Lasten ja erityisesti poikalasten synnyttäminen oli suorastaan aatelisnaisten ensisijainen tehtävä.³⁴² Toisaalta, lapsettomaksi jääminen ei ollut aivan tavatonta, sillä myös Henrikin veljet, Arwid and Thomas Klasson jäivät vaille rintaperillisiä.³⁴³ Asiakirjoista ei käy ilmi oliko Lucia ylipäänsä koskaan tullutkaan raskaaksi eli oliko hän saanut keskenmenon tai menettänyt lapsen vauvana.

Eräs detalji kutsuu pohdintaan: Henrik lupasi testamentissaan vuonna 1449 vuoteen ja vaatetusta henkilölle, johon hän viittaa ilmaisulla *min pilt Æwra*.³⁴⁴ Kuka oli Æwra, ja miksi häntä ei mainita enää muissa testamenteissa? Avioliiton ulkopuolista perillistä ei tämän sanamuodon perusteella Henrikille kuitenkaan saa, vaan kaikella todennäköisyydellä kyseessä on hänen henkilökohtainen palvelijansa, tosin arvostettu sellainen. Lahjoitus ei nimittäin ollut pieni, vaan samankaltaisia tavaroita Henrik lahjoitti myös maan mahtimiehille – esimerkiksi Henrikin sukulaiselle, Peder Karpalaiselle luvattiin sänkyvaatteita ja hyvä kannu.³⁴⁵

Pyhän Annan legendan keskeinen sisältö on ihmeraskaus: Jumala auttaa vanhaa naista hedelmöittymään. Tämän seurauksena pyhästä Annasta tuli avioliiton suojelija, hedelmällisyyden suoja ja jopa lapsivuoteessa auttaja: monia ihmestarinoita kiersi Euroopassa kertomassa Annan kyvystä auttaa lapsettomia naisia.³⁴⁶ Pyhän Birgitan Ilmestyksissä olevaa rukousta (VI.104), jonka Birgitta oppii Annalta San Paolo fuori le Mura -kirkossa Roomassa, käytettiin tähän tarkoitukseen. Annettu rukous oli sidoksissa Annan reliikkien kunnioitukseen, jollainen käsitykseni mukaan Turussakin oli. Reliikkien avulla tai ilman, on joka tapauksessa hyvin mahdollista, että Lucia toivoi pyhän Annan, joka oli *hjonalaghens fru*, avioliiton rouva, toimivan tai vaissa hänen puolestaan.

Gail McMurray Gibson on tutkinut Lucian aikalaista, ja yhtälailla ylimystöön kuuluvaa norfolkilaista Anne Harlingia (1426–1498).³⁴⁷ Tämä odotti saavansa lapsen, ja toivon jo hiipuessa perusti vielä pyhälle Annalle omistetun kappelin. Kyseessä ei ollut vain suojeluspyhimykseen tukeutuminen, vaan toive, että Anna kykenisi auttamaan hedelmöittymisessä. Kuten Lucia, oli Anne Harlingin kiinnittynyt birgittalaisuuteen toimimalla Syonin birgittalaisluostarin maallikkojäsenenä.³⁴⁸ Anne Harling jäi kolmesta avioliitostaan huolimatta lapsettomaksi, mutta kompensoi tätä lahjoitta-

malla koulutusvaroja köyhille lapsille, joita tuli kutsua ”Anna-rouvan lapsiksi” (*Dame Annys Childeryn*).³⁴⁹ Luciankaan rukoukset lapsilykystä eivät kantaneet hedelmää, mutta myös hän saavutti lopulta äitiyden henkisellä tasolla. Lucian kuoleman jälkeen laaditussa asiakirjassa kutsutaan häntä äidiksi, nimellä *moder fru Lucia*.³⁵⁰ Koska abbedissoja kutsuttiin yleisesti äideiksi, on tämä sanamuoto aiheuttanut spekulatioita, josko Lucia olisi toiminut Naantalin luostarin johtajana.³⁵¹ Todennäköisempää ehkä kuitenkin on, että *moder* tässä oli kunnioittava tapa viitata arvostettuun vanhempaan naiseen, jolla oli vieläpä henkistä auktoriteettia.³⁵²

Lucia Olofsdotter oli esimerkiksi puuttunut luostarin liturgiseen elämään vuonna 1485, jolloin hän lahjoituskirjeessään ilmaisi tahtonsa vahvistaa Neitsyen kunnioitusta Naantalin luostarissa. Lucia lupasi lahjoittaa kaksi omistamaansa tilaa luostarille sillä ehdolla, että veljet alkaisivat viettää samanlaisia hetkipalveluksia aamuisin kellon lyödessä viisi kuin Vadstenassa pidettiin. Kyse oli siis aamun ensimmäisestä, *matutinum* -rukoushetkestä. Lucia nimesi tarkasti jokaisen päivän mariaanisen teeman: sunnuntaisin pyhä sikiäminen (*helga concepcione*), maanantaisin Marian syntymä, tiistaisin Marian ilmestys, keskiviikkoisin Marian etsikko, torstaisin Jeesuksen syntymä, perjantaisin Marian purifikaatio ja lauantaisin Marian taivaaseenottaminen.³⁵³ Tämä yllättävän vähän siteerattu lähde on kiinnostava, koska se antaa sekä välillistä tietoa Vadstenan liturgiasta että viittaa siihen, etteivät luostariveljetkään noudattaneet täysin hiippakuntaliturgiaa.³⁵⁴

Anteliaisuus hurskautena

Pyhän Annan kulttiin liittyivät sekä hurskas hyväntekeväisyys että vaurauden jakaminen. Annan legendassa – siten kuin se esimerkiksi *Kultaisessa legendassa* kerrotaan – tuodaan esille Annan ja Joakimin anteliaisuus: he lahjoittivat kolmanneksen tuloistaan köyhille, kolmanneksen kirkolle ja sen palvelijoille ja pitivät omassa ja talouteensa kuuluvien käytössä vain kolmanneksen.³⁵⁵ Kuvataiteissa tätä aspektia kultista ei kovin paljon tuotu esille, lukuun ottamatta esimerkkejä 1400- ja 1500-lukujen vaihteesta olevista alankomaalaisista alttarikaapeista. Näistä voi mainita pienen veistosfragmentin, jossa kuvataan pyhä Anna antamassa rahaa köyhälle vaimolle, joka kantaa lasta olkapäällään; nainen on sitonut lapsen kiinni päähänsä, jottei tämä putoa.³⁵⁶

Myös Lucia oli merkittävä hyväntekijä, *donatrix*. Testamentit kertovat sukulaisille osoitettujen lahjoitusten lisäksi myös köyhäin- ja sairaanhoidon, eri luostarien sekä pappien saamista lahjoituksista. Esimerkiksi Turun Pyhän Hengen talolle sekä sairashuoneelle hän

lupasi kummallekin parin härkiä ja kaksi lehmää, dominikaaniselle Pyhän Olavin luostarille hopeakulhon (sekä viimeisessä testamentissa vielä 10 lästii rukiita). Fransiskaanien talo Raumalla sai niin ikään rukiita, ja Viipurista hän muisti sekä mustia että harmaita veljiä hopeaesineillä.³⁵⁷ Hän lahjoitti myös kirkkohopeita, mitä pidettiin erityisen hurskaana eleenä.³⁵⁸ Hyväntekeväisyys oli tärkeä osa aatellisnaisten hurskautta, ja sen tarkoitus ei ollut ainoastaan kristityn velvollisuuksien täyttäminen, vaan myös oman aseman ja vallan osoittaminen.³⁵⁹

Lucian toimet Henrik Klassonin kuoleman jälkeen voi tulkita osoitukseksi hänen omastakin anteliaisuudesta. Lucia toteutti Henrikin toiveen ja lahjoitti tämän puolesta Naantalin luostariin proventin pappisveli Hannes Philippiä varten.³⁶⁰ Kyseinen pappi oli aiemmin toiminut Nousiaisten kappalaisena (*kirke prest*) ja hän oli muun muassa laatinut vuonna 1459 kuitenkin, jossa Lucia luovutti Nousiaisten pyhän Henrikin kirkon pyhiinvaltajia varten olevalle majatalolle (*herbergh*) viljaa.³⁶¹ Birgit Klockars mainitsee, että Lucian vuonna 1466 laatiman asiakirjan jälkeen tämä henkilö häviää lähteistä.³⁶² Tutkimus on sittemmin löytänyt Vatikaanin penitentiariaatin eli katumusviraston arkistoista surullisenkuuluisan Naantalin luostarin rippi-isän Johannes Philippin (Hannus Filpusson), jolla on sama nimi kuin Lucian suosimalla, luostariin siirtyneellä Nousiaisten kappalaisella. Vatikaanin katumusviraston asiakirjojen perusteella tiedämme, että rippi-isä Johannes oli ollut 1470-luvun alussa (tai 1460- ja 1470-lukujen vaihteessa) sukupuolisessa kanssakäymisessä kahden nunnan kanssa, jotka olivat vieläpä toisilleen sukua. Johannes jatkoi kuitenkin toimintaansa vaikka asia oli tullut ilmi, mutta sai lopulta päälleen kirkonkirouksen, vaikkakin sitten onnistuneesti haki synninpäästöä paavillisesta tuomioistuimesta.³⁶³ Ehdotankin kyseessä olevan yhden ja saman miehen. Mielestäni on täysin mahdollista, että luostarilupauksen ottanut seurakuntapappi – joka oli vieläpä Lucia-rouvan lähettämä – olisi noussut yleiseksi rippi-isäksi noin kymmenen vuoden kuluessa. Voisi jopa ajatella hänen taustansa osaltaan selittäneen hairahdusta, sillä sekulaaripapiston selibaattisäännösten rikkomuksia katsottiin pitkälti läpi sormien, ja ehkä hän ei ollut alun perinkään varsinaista kutsumusta tuntenutkaan, vaan oli vain pyrkinyt täyttämään mahtirouva Lucian toiveen. Jos kiroukseen asetettu kirkonmies todella oli sama, jonka Lucia oli Naantaliin saattanut, voisiko Lucian edellä selostetun, veljien hartauselämään suunnatun lahjoituksen liittää hänen haluunsa korjata tilannetta, jonka syntymiseen hän itse oli välillisesti ollut osallinen? Nähdäkseni tämä ei olisi mahdotonta. Luostarissa epäilemättä oli tarvetta hengelliseen uudistumiseen ja pappisveljien auktoriteetin kohotukseen, mutta Lucian liturgiaa uudistavan lahjoituksen suuntaamista nimenomaan veljien hengenelämään voi sittenkin pitää hieman poikkeuksellisena ja siten selitystä kaipaavana.

Kolmantena tekijänä Lucian hartaudessa saattoi olla hänen yhteiskunnallisen asemansa peilautuminen pyhän Annan rooliin ja sukuun. Lucia Olofsdotter oli ylimpään rälssiin kuuluva nainen, Olof Skälgen ja Kristin Rötgersdotterin tytär. Hänen isänsä kuoli jo varhaisessa vaiheessa, jolloin isän sukulainen, Henrik Svärd järjesti Lucian avioliiton. Sulhanen löytyi lähipiiristä. Hän oli Henrik Svärdin vaimon, Birgitta Klasdotterin veli Henrik Klasson (Djäkn). Pari vihittiin noin vuonna 1438.³⁶⁴ Muutamia vuosia tämän jälkeen, vuonna 1441 Henrik lyötiin ritariksi Tukholmassa kuningas Kristofferin kruunauksen yhteydessä. Henrik nousi sittemmin valtaneuvokseksi ja nimitettiin Norrfinnen eli Satakunnan laamanniksi. Pariskunta asui avioliittonsa alkuvaiheessa Nousiaisissa, mutta he muuttivat myöhemmin Kaskiseen Mynämäelle (nykyään Mietoinen). Lucia käytti omaa sinettiään jo avioliittonsakin aikana, mikä ei ollut naisille kovin yleistä.³⁶⁵

Lucia jäi leskeksi noin 35-vuotiaana Henrik Klassonin kuollessa vuonna 1458. Hän ei – pyhän Birgitan esimerkkiä seuraten – mennyt uudelleen naimisiin, vaikka se oli yleisesti tapana. Esimerkiksi hänen äitinsä, Kristin Rötgersdotter oli avioitunut uudelleen Olof Skelgen kuoleman jälkeen.³⁶⁶ Lucia vietti joka tapauksessa vanhuutensa Naantalın luostarissa, mitä luultavimmin muurien sisäpuolella³⁶⁷ eikä, kuten tavallisempaa, sen ulkopuolisessa kartanossa, niin kuin esimerkiksi aiemmin esiin tulleet Staffan Koute ja Margit Olaffsdotter. Tämä ei kuitenkaan välttämättä tarkoittanut, että hän olisi tehnyt varsinaista nunnalupausta.³⁶⁸ Lucia myös oletettavasti haudattiin Naantaliin.³⁶⁹

Sosiaalihistoriasta ammentaneet tutkimukset ovat korostaneet pyhän Annan hurskaan emännän ja äidin roolia, joka sai vastakaikua porvaris- tai aatelispiireissä.³⁷⁰ Lucia sopii asemansa puolesta tähän joukkoon. Toisaalta on huomioitava, että nämä painotukset Annan kulttiin korostuvat vasta aivan 1400-luvun lopulla ja 1500-luvun alussa laadituissa hagiografioissa, kun taas aiemmat hartaustekstit, yleensä luostariyhteisöissä syntyneet, eivät niinkään tuoneet esille perheellisyttä ja ihanteellista äitiyttä vaan Annan roolia Maria-lapsen kantajana ja synnyttäjänä, ”Isän Jumalan fatabuuri-na”.³⁷¹ Lucia oli kiinnittynyt Naantalın luostariin ja ammensi aineksia pyhän Annan kunnioittamiseksi siel-tä.

Kirjoitettujen legendojen perusteella Anna oli varakas, hänellä oli palvelijoita ja suuri talous. Hän oli suorastaan kuninkaallista sukujuurta periytyessään Daavidin huoneesta. Taiteessa pyhimykset ylipäänsä, muutamaa erakkohahmoa lukuun ottamatta, kuvattiin muistuttamaan yläluokan ihmisiä; heidät esitettiin kauniina ja hienoissa vaatteissa niiden uskontoon liittyvän arvovuoksi, mutta samalla he väistämättä peilautuivat

ylimpiin yhteiskuntaryhmiin. Puhtaasti uskonnollisen merkityksen ohella veistokset olivat myös sosiaalisen ja poliittisen identifikaation välineitä, sillä ne mallinsivat yhteiskunnan valtarakenteita. Veistokset eivät siis ainoastaan olleet jossain määrin ylempien yhteiskuntaluokkien uskonnollisen vaikutusvallan välineitä ja edustajia, vaan myös itsessään kuvasivat heitä vaikkakin pyhän ihmisen muodossa.³⁷² Yhteiskunnan varakat olivat ikään kuin liittoutuneet jumalallisen auktoriteetin omaavien eli pyhimysten kanssa: he vahvistivat toistensa valtaa ulkoisen samankaltaisuutensa avulla.³⁷³ Pyhä Anna ei tässä tehnyt poikkeusta. Kaikissa säilyneissä veistoksissa Annalla on yllään hieno vaateparsa, yleensä myös kultaa ja brokadi-imitaatioita.

Etenkin myöhäiskeskiajalla alettiin myös lisääntyvästi korostaa pyhimysten keskinäisiä suhteita, erityisesti juuri pyhää sukua, joka sattuvasti heijasti aateliston sukuosuita.³⁷⁴ Yhteiskunnallisen ja taivaallisen vallan yhteen nivoutuminen tulee esille myös retoriikassa, sillä Annan apostoleiksi päätyneitä lastenlapsia saatettiin nimittää yhteiskunnan valtahierarkioita myötäillen senaattoreiksi ja prinseiksi.³⁷⁵ Tätä kuninkaallisen ja jumalallisen rinnastusta käytettiin tietoisesti niin, että hallitsijat kuvauttivat omat muotokuvansa osaksi tai ainakin assosioituviksi pyhän suvun henkilöihin, mistä tunnettu esimerkki on keisari Maximilianin perhekuva (1515, Wien, Staatliche Gemäldegalerie).³⁷⁶

Lucian testamentissa mainitun lahjoituksen pyhän Joakimin alttarille voi myös katsoa liittyvän kysymykseen Lucian arvosta ja vallasta. Joakimin merkitys Lucialle oli epäilemättä hänen tehtävässään olla säädyl-lisen ja hurskaan avioliiton toinen osapuoli ja ihanneaviomies, mutta on myös mahdollisista, että Lucia näki hänet samalla yhtenä osana laajaa pyhää sukua. Aatelisto näki Jeesuksen esi-isien ja koko pyhän suvun heijastelevan omia sukuosuitaan ja dynastioitaan, joten ehkä Luciakin mielsi Joakimin osana tätä yhteiskunnallista järjestystä. Aiemmin mainitun Vadstenan abbedissan Anna Fickesdotterin (Bylow), joka kirjoitti tai käänsi Joakimin elämäkerran, on myös tulkittu olleen sukutietoinen omasta aristokraattisesta suvustaan, vaikkakaan se ei sopinut birgittalaisten suosimaan maailmasta vapaaseen hengellisyyteen.³⁷⁷ Sukuyhteyksien painotus saattoi kuitenkin olla yhtenä syynä Anna Fickesdotterin valintaan syntyä Joakimia koskevaan tekstiin hänen ristimänimensä antaman motiivin ohella.

Lucian itsensä kertomana tiedämme pyhä Birgitan ja pyhän Henrikin olleen hänen suojelijoitaan.³⁷⁸ Miksi juuri nämä pyhimykset? Olivatko Henrik Svärd ja Birgitta Klasdotter hänen kummejaan? Tämä on hyvin mahdollista, sillä Lucia todennäköisesti myös asui heidän luonaan jonkin aikaa ennen avioitumistaan.³⁷⁹ Lucian kunnioitus pyhää Henrikiä kohtaan epäilemättä vahvistui hänen mentyään naimisiin Henrik Klassonin kanssa, joka – yllätyksettömästi – mainitsi pyhän Hen-

rikin omana suojelijanaan.³⁸⁰ Miksei Lucia suosinut omaa kaimaansa, pyhää Luciaa? Tämä johtunee kyseisen pyhimyksen vähäisemmästä merkityksestä Turun hiippakunnassa. Kirjalliset lähteet eivät tunne pyhälle Lucialle omistettuja alttareita, eikä tietävästi yksikään kirkko ollut hänen nimikkokirkkonsa. Pyhää Luciaa ei ole varmuudella identifioitu puuveistoksistakaan, vaikka on tietysti täysin mahdollista, että joku niistä monista vaurioituneista neitsytveistoksista, joiden attributit ovat hävinneet, häntä esittävät. Myöskään seinämaalauksista häntä ei ole tunnistettu.³⁸¹ Liturgisissa kalentereissa pyhän Lucian päivä oli *simplex*-arvoinen.³⁸² Lucian vähäinen näkyvyys on merkillepantavaa pyhän Annan kunnioituksen kannalta, sillä Lucian päivä, 13. joulukuuta, on Annan juhlaa edeltävä juhlapäivä. Kuten aiemmin on selostettu, sijoittui Annan päivä Turun hiippakunnan kalentereissa ikivanhan juhlapäivän kohdalle, talvipäiväntasaukseen, jolloin oli vuoden lyhin päivä. Kansanperinteen mukaan vuoden pisin yö oli Lucian päivän jälkeen ja ennen Annaa: ”Lutun yö, Annan aatto, kukko kolmesti orrelta putoaa”.³⁸³ On myös mahdollista, että Lucian ja Annan päivien eräänlainen yhteensulautuminen ja joka tapauksessa läheisyys, tai oikeastaan vierekkäisyys (14.12. ei ollut Turun hiippakunnassa kenenkään pyhimyksen oma juhlapäivä)³⁸⁴ sai Lucian kiinnittämään huomiota Annan juhlintaan.

Lucian suojelija oli siis pyhä Birgitta. Olisiko pyhän Annan yhdistyminen Birgittaan vaikuttanut Lucian mietteisiin? Kuten aiemmin on tullut ilmi, heidät kuvattiin usein samalla lailla. Vaikka Birgitta Birgersdotter oli elänyt edellisellä vuosisadalla ja Marian äiti kaukana menneisyydessä, heidän vaatetuksensa, eleensä ja asentonsa olivat yhteneväisiä 1400-luvun kuvauksissa. Kun toisaalta Lucia tiesi Birgitan olleen ylhäistä syntyperää, ja Birgitta kuvattiin Annan kaltaisenä, legendojen välittämä ajatus Annan korkeasta yhteiskunnallisesta asemasta tuntui uskottavalta ja saattoi myös heijastua siihen, kuinka Lucia mielsi pyhän Annan. Pyhä Birgitta tunnettiin leskien suojelijana, ja Seppo Suvanto on todennut rälssimiesten leskien olleen tälle erityisen suopeita.³⁸⁵ Lesket saattoivat hyvinkin, tuntien Birgitan vahvan aseman niin ikään leskenä, saada tämän kautta voimaa. Tämä pätee myös Annaan, joka niin ikään oli leskien suoja, vaikkakin samalla eräänlainen hybridi; olihan hän myös avioliiton suojelija ja neitsyiden varjelija. Nämä kaikki tulevat esille säilyneessä rukouksessa:

*O ärofulla frw, oc aldra höffwiskasta qvinna sancta anna, jomfrw Marie modher, ioachims ära, iomfwinnar höffuis[k] het, änkionar hugnadher, alla hionalagha regla oc patro-na.*³⁸⁶

Annan ja Birgitan leskeys vaikutti heidän auktoriteettinsa mieltämiseen, ympäröivä yhteiskunnallinen järjestys puolestaan vaikutti siihen miten veistokset koettiin. Myös Lucia jäätyään leskeksi epäilemättä tarvitsi henkistä tukea selvitellessään miehensä pesää ja toisaalta pyrkiessään naisena saattamaan omaisuuttaan haluamilleen tahoille. Lesket, vaikkakin usein pakon edessä, saivat vastata omista kaupoistaan ja toimitaan.³⁸⁷ Lucian toimintaa Naantalin luostarin hyväksi on myöhempi historian tutkimus kuvannut ”kiihkeäksi ja uhrautuvaiseksi” (*nitiska och själfupoffrande*).³⁸⁸ Tämä noudattaa melko yleistä terminologiaa leskirouvista, jotka kykenivät toimimaan itsenäisemmin kuin naimisissa olevat naiset ja jopa taistelivat omaisuutensa puolesta. Kuten Anu Lahtinen on tuonut esiin, ovat aikalaislähteiden ilmaisut ankaruudesta tai muusta vastaavasta piirteestä retorisia ja moniulotteisia, eivätkä viitanneet kyseisten henkilöiden henkilökohtaisiin ominaisuuksiin, jollaisina myöhempi historian kirjoitus on ne (naisten ollessa kyseessä) esittänyt.³⁸⁹ Leskirouvia on kuvattu topakoiksi tai temperamenttisiksi; esimerkiksi aiemmin esiin tullut Anna Hansdotter oli tutkimusten mukaan ”kovaotteinen”.³⁹⁰ Samalla tavoin ovat tutkimukset usein tulkinneet lähteiden retoriset ilmaisut merkeiksi aatelisnaisten tavattomasta hurskaudesta, mikä kuitenkin hämärtää henkilöiden motiivien moninaisuutta ja lisäksi redusoi heidän toimintansa uskonnollisuuteen.³⁹¹

Topakkuutta Lucia joka tapauksessa tarvitsi, sillä hänen äidinpuoleinen sukulaisensa Rötger Olofsson haastoi hänet toistuvasti perintöriidassa. Lopulta mutkikas asia koitui Lucian voitoksi, mutta sitä ennen hänen täytyi kääntyä mahtimiesten puoleen. Sten Sturen, Knut Possen, Uppsalan arkkipiispa Jaakobin ja piispa Maunu Särkilahden kanssa tekemänsä sopimuksen avulla hän lopulta sai suunnitelmansa mukaisesti lahjoitettua äidin puoleisen perintömaansa, Hallialan tilan Naantalin luostarille.³⁹² Jos katsomme pyhän Annan kulttia ja sen materiaalisia jäänteitä tässä valossa, voisi ajatella Lucian halunneen tämän kulttia tukemalla (ja ehkä veistoksia hankkimalla) korostaa äidin puoleisen perimän tärkeyttä. Tämä osoittaisi äidinperinnön oikeutusta ja siten samalla vahvistaisi kiistassa Lucian omia asemia.

Jos ohitamme Annan yleisen merkityksen kristinuskon mysteerin ytimessä, monet hänen kulttiinsa liittyvät seikat saattoivat koskettaa Lucian kaltaista naista ja johdatella Luciaa identifioitumaan Annaan sekä tätä ruumiillistaviin veistoksiin. Tässä luvussa pohtimani motiivit rakentuvat Lucian henkilökohtaisen elämän, hurskaudellisten painotusten ja yhteiskunnallisen aseman kautta; hän oli lapseton, hyväntekijä ja eliitin jäsen.

6. SYLIN IKONOLOGIA

*Katolisten ehtoollinen. Jumala ei ainoastaan ole ker-
ran tullut lihaksi, hän tulee joka päivä aineeksi ja an-
taa itsensä ihmiselle, jotta tämä nauttisi hänet ravin-
nokseen. Ja päinvastoin: uupumuksessa, onnettomuu-
dessa ja kuolemassa ihminen tulee aineeksi ja Jumala
nauttii hänet ravinnokseen. Miten voisimmekaan torjua
tällaisen vastavuoroisuuden?*³⁹³

Simone Weil

Umberto Econ mukaan keskiaika oli jatko klassiselle mytopoeettiselle ajattelulle, joka ilmeni kristillisten arvojen ja uusien kuva-aiheiden kautta. Eco korostaa symbolien ja niitä ympäröivien viitekehysten polyfonisuutta; yhdellä symbolilla saattoi olla useita merkityksiä, jotka liittyivät toisiinsa usein monimutkaisten assosiaatioketjujen kautta.³⁹⁴ Myöskään keskiajan puuveistosten uskonnollinen funktio ei palaudu yhteen tarkoitukseen; on siten turhaa määrittää jotain veistokuvaa esimerkiksi ainoastaan opetukselliseksi tai katekeettiseksi, toista taas hartaudelliseksi tai kolmatta anekuvaksi. Enemmänkin ne ovat avoimia matriiseja, joihin sopivat niin hartauselämän eri muodot kuin kirkolliset doktriinit.

Myös Pyhä Anna itse kolmantena -aihetta esittävät teokset ovat osa keskiajan taiteen avointa järjestelmää. Tutkimani veistokset eivät selittyneet vain yhdellä tapaa, vaan eri merkitykset ja tulkintamallit limittyivät, sillä ne olivat luonteeltaan ”hyper-semanttisia”.³⁹⁵ Tutkimukseni kuudennessa luvussa analysoin pyhän Annan kuvauksia myöhäiskeskiajan uskonnollisten käsitysten kontekstissa, jossa painottuvat ruumiillisuudelle annetut merkitykset.

6.1 Ja Sana tuli lihalliseksi lapsenlapseksi³⁹⁶

Pyhä Anna itse kolmantena -veistoksissa pieni, ja nyt usein hävinnyt, mutta oleellinen henkilö on Jeesus-lapsi. Monissa veistoksissa, kuten Lokalahdella, Annan Jeesus-lasta ojentava ele tuo mieleen Jeesuksen Annan attribuuttina, tunnisteena. Vaikka tavallaan näin olikin käytännöllisessä mielessä, oli Jeesus-lapsen tehtävä huomattavasti monimuotoisempi.

Jeesus-lapsi merkitsi kristillisessä ajattelussa Logoksen, Lihaksi tulleen Sanan läsnäoloa, inkarnaation ihmettä. Jumala oli syntynyt naisesta, jolla oli ihmisen suku: Anna oli Jeesuksen fyysisen ruumiin alkulähde. Jeesuksen ihmisyyden tunnustaminen oli tärkeä osa kristinuskon dogmatiikkaa, sillä Jeesus ei ollut puolik-

si jumala ja puoliksi ihminen, kuten monet antiikin jumalat, vaan kokonainen molemmissa tehtävissään. Eri-tyisen tärkeää oli Jeesuksen kärsimys ihmisenä, sillä siten oli uskon mukaan ihmiset vapautettu kadotuksesta. Inhimillisen kärsimyksen kautta saattoi kristitty li-
säksi samaistua Vapahtajaansa. Myöhäiskeskiajalla Kristuksen inhimilliseen ruumiiseen sen monissa eri muodoissa kohdistunut kunnioitus oli merkittävää. Eukaristian sakramentti ja transsubstantiaatio eli Kristuksen ruumiin ilmentyminen ehtoollisleivän muodossa toivat Kristuksen ruumiin myös osaksi ihmisten konkreettista kokemusmaailmaa.³⁹⁷ Pyhän Annan kultti ni-
voutui Kristuksen ruumiiseen ja vereen kohdistuneeseen hartauselämään, sillä siinä missä Maria oli ollut tämän ”elävän leivän”, Kristuksen, ”uuni”, oli Anna omalla ruumillaan mahdollistanut tämän.

Tarkastelen ensin Jeesuksen ruumiiseen kohdistunutta *corpus Christi* -kulttia sekä ruumiskultin ”toista osaa”, verikulttia, sekä niiden laskostumista pyhän Annan kunnioitukseen ja sen ilmenemismuotoihin erityisesti Rymättylän kirkossa. Tämän jälkeen analysoin veistoksissa näyttäytyvää Jeesuksen alastomuutta ja hänen pientä kokoaan, ja lopuksi kiinnitän huomioni erilaisiin esineisiin tai asioihin, joita Anna-ryhmiin on sisällytetty ja jotka omalla tavallaan kertovat veistos-
ten kutoutumisesta ruumiillisuuden tematiikkaan.

Verisiteet

Kristuksen ruumiin ja eukaristian kunnioituksen leviämistä edisti näihin keskittynyt *corpus Christi* -kultti. Liègessä alkunsa saanut kultti juontui kaupungin begiinien, luostarin ulkopuolella elävien uskonnolle omistautuneiden naisten joukosta, ja erityisesti Juliana Cornillonilaisesta (n. 1193–1258). Tämä leprasairaita hoitava, kaupungin johtava uskonnollinen vaikuttajainen näki unen, jonka selityksen Jeesus ilmestyi hänelle kertomaan: kirkolta puuttui eukaristiaa kunnioit-
tava juhla.³⁹⁸ Turun hiippakunnassa *corpus Christi* -kulttia suosi vaikutusvaltainen ja pitkään virassaan toiminut piispa Maunu Tavast, joka Paulus Juustenin

Piispainkronikan mukaan hankki alttarille monstranssin, pyhäinjäännöksen ja muuta arvokasta tavaraa.³⁹⁹ Juusten nivoi *corpus Christi* -kultin piispa Maunun Kristuksen kärsimystä kohtaan osoittamaan hartautteen.⁴⁰⁰ Tämä saattaa olla Juustenin antama painotus, sillä vaikka tietenkin kärsimys oli oleellinen osa *corpus Christi* -kulttia, oli kultti kuitenkin kokonaisuudessaan monimuotoisempi ja kohdistui myös ruumiiseen ja sen osiin pyhinä ”aineina”.⁴⁰¹ Vaikka piispa Maunu siis olisikin ollut paneutunut nimenomaan Kristuksen kärsimykseen, saattoi hänen *corpus Christi* -kultille antamallaan huomiolla olla tätä laajempia ulottuvuuksia. Pyhä Anna, Jeesuksen ruumiin mahdollistaja, oli osa tätä kulttia, ja häntä kuvaavissa veistoksissa näyttäytyy inkarnaation estetiikka.⁴⁰²

Kristuksen veri kulttiobjektina, ja tietenkin osana hänen ruumistaan, saavutti merkittävän osan myöhäiskeskiajan hartauskontekstissa. Erityisesti Pohjois-Saksassa, tarkemmin Mecklenburgissa, oli huomattavia Kristuksen vereen liittyviä pyhiinvaelluskohteita.⁴⁰³ Veri-kultti oli siis erityisen suosittua alueilla, jotka olivat sekä kaupallisessa että intellektuaalisessa vuorovaikutuksessa Pohjoismaiden kanssa. Wilsnackista, joka oli yksi kultin keskuksista, oleva pyhiinvaellusmerkki on löytynyt Ruotsistakin.⁴⁰⁴ Näille alueille paikantuvat lisäksi monen tämän tutkimuksen käsittelemän veistoksen alkuperä. Ruumis ja veri eivät olleet symmetrisiä merkityksiltään ja assosiaatioiltaan, mutta yhtä kaikki ne välillä kietoutuivat yhteen: esimerkiksi ihmeitätekevät hostiat vuotivat verta tai mystikot saivat ehtoollisleivästä verta suuhunsa.⁴⁰⁵ Kristuksen ruumiin ja sitä kuvaavan sakramentin kultti sai paikoitellen kansankarnevaalin mittasuhteita, ja siihen kohdistui myös toistuvaa arvostelua etenkin yliopistoteologien puolelta.⁴⁰⁶ Kysymys verestä nivoutuu Mariaan ja verisiteeseen, joka yhdistää sukupolvia: keskiajan käsityksen mukaisesti syntyvän lapsen katsottiin muotoutuneen äitinsä kohdun verestä, toisin sanottuna veri kirjaimellisesti siirtyi äidistä lapseen, ja uusi elämä syntyi äidin verestä; hänen verensä jatkuu ja on lapsen ruumis.⁴⁰⁷ Jeesus oli Marian verta, ja koska Maria oli muotoutunut Annan verestä, olivat nämä samaa verta.

Aiemmin mainittu Vehmaan kihlakunnan tuomari Sten Henriksson (Renhuvud) kuului Tukholman *corpus Christi* -kiltaan.⁴⁰⁸ Tämä on yksi pieni säie lisää yhdistämään Poikon tilallisia ja Rymättylän kirkkoa pyhän Annan kunnioitukseen. Olen aiemmin liittänyt Annan kulttiin Gödik Fincken Turun tuomiokirkon Annan alttarille tekemän lahjoituksen, sukupiirin Anna-nimisten rouvien merkityksen ja Rymättylän kirkon dedikaation pyhälle Jaakobille. Myös Stenin pojan, Norrfinnen laamanni Henrik Stenssonin (Renhuvud) Neitsyt Marian *syntymäpäivänä* – mihin on tässä yhteydessä kiinnitettävä erityistä huomiota – vuonna 1521 tekemän lahjoituksen voi tulkita tähän liittyen. Hän lahjoitti pyhän Jaakobin pappilalle myllyn määrätten kollehtan: messun jälkeen tuli laulaa *De profundis*

(”Syvyydestä minä huudan sinua, Herra”, Ps. 130) ja *responsorio Libera me [Domine de morte eterna in die illa tremenda]*.⁴⁰⁹ Kuten Eeva Matinoli on maininnut, kuoriseinän suuri Viimeinen tuomio -maalaus ja liturgisten osuukien tekstit toimivat yhdessä.⁴¹⁰ Rymättylän kirkon Viimeinen tuomio -maalauksessa Kristus istuu taivaankaarella Neitsyt Marian ja Johannes Kastajan polvistuessa hänen edessään ihmiskunnan esirukoilijoina. Pietari johdattaa ihmiset paratiisiin, joka on kuvattu pieneksi maaseutukirkoksi, ja pirut ajavat syntisiä helvetin tultasyöksevään kitaan. Kristuksen ruumis on kuvattu niin, että kylkiluut ja vatsa napoineen tulevat voimakkaasti esille. Vaikka hän ei näytäkään haavaansa, on viitta avattu paljastaen keskivartalon, jolloin Kristus ei esiinny ainoastaan tuomarina vaan myös uhrina.

Rymättylän kirkon maalausten tekoaikaan 1510–1520-luvuilla kirkon patronaatio oikeudet olivat Poikon säteritilallisella Henrik Stenssonilla. Tämä tulee ilmi muun muassa noin vuonna 1515 lähetetystä kirjeestä, jossa Henrik Stensson pyytää ystävänsä, tuomiorovasti Pavel Scheelin apua, koska *hänen* kappalaisensa Laurens viihtyy liian hyvin Turussa riehumassa ja tappelemassa.⁴¹¹ Voi hyvin arvella Henrikin vaikuttaneen Rymättylän kirkon rakentamiseen ja sen maalauskoristeluun, vaikka mitään lahjoittajavaakunaa ei Rymättylän maalausten joukosta olekaan löydetty. Tässä tapauksessa maalliselta taholta tulevilla toiveilla oli varmaanakin painoa, sillä Henrik oli hän hyvissä väleissä Turun tuomiokapituliin ja kappalainenkin oli nähtävästi kiinnostunut muista asioista. Henrik Stensson saattoi eläytyä kadotuksen pelon tunnelmiin sekä kuvien että laulujen avulla. Tähän hänellä ehkä oli syytäkin, sillä hänen elämänsä oli tapahtumarikas. Tunnettu on muun muassa noin vuonna 1511 pyhän Annan päivän aattona käyty tappelu, jossa Henrik Stensson selvitti välejänsä Lasse-nimisen kauppiaan ja tämän pojan Gudmundin kanssa.⁴¹² Kauaa Henrik Stensson ei kuitenkaan ehtinyt lahjoituksestaan nauttia, sillä jo seuraavana vuonna eli 1522 hänet mestattiin poliittisista syistä Turussa.⁴¹³

Pidän todennäköisenä, että Henrik ja tämän edeltäjät Poikossa tarkoituksella vaalivat ”kirkossaan” pyhän Annan kulttia. Annaa, Mariaa ja Jeesus-lastaa esittävä veistos sekä seinällä oleva maalaus eivät siten päätyneet Rymättylän kirkkoon sattumalta tai vain ajan ”muodin” ohjaamana. Tämä oli varmasti miellyttänyt Pavel Scheeliäkin, olihan hänen äitinsä nimeltään Anna.⁴¹⁴ Pyhään Annaan kohdistuvaa erityishuomiota Rymättylän kirkossa ei tosin mainita piispa Olavi Maununpojan piispantarkastuksen yhteydessä vuonna 1450 laatimassa anekirjeessä,⁴¹⁵ vaikka veistetty Annaryhmä ajoittuu tuohon aikaan. Kristuksen ruumiillisen ja inhimillisen olemuksen (ja siten ihmiskunnan pelastuksen) mahdollistajana pyhä Anna sopii sekä Henrikin valitsemaan aiheeseen että lahjoituspäivään: erityisesti Marian sikiämis- ja syntymäjuhlat olivat myös Annan juhlia. Pelastuksen tematiikka puolestaan on

monimuotoisesti osa ruumiskulttia. Kristuksen haava ei ollut ”kuollut” haava, vaan, kuten Caroline Bynum on ilmaissut, haava on ”synnyttämisen verta, elävää ja punaista”, sillä Jeesuksen kärsimys on osa hänen syntymäänsä.⁴¹⁶ Bynum tiivistää: *The blood of the passion is the blood of birthing*.⁴¹⁷

Pieni, alaston Jeesus

Tutkimistani Anna-ryhmistä huomattavan suuri osa esittää Jeesus-lastasta alastomana. Tämä ei suinkaan ollut mikään normaali tapa esittää lasta, ja se onkin ristiriidassa veistoksista usein tarjottujen porvarillista kotielämää korostavien tulkintojen kanssa.

Katsojan silmä on niin tottunut Jeesus-lapsen alastomuuteen, että vaatii erityishuomiota havaita kuinka se eroaa päästä varpaisiin verhotun Annan ja pitkämekkoisen Marian esittämisestä. Pyhä suku -aiheissa muiden vaatetettujen lasten olemassaolo osoittaa Jeesus-vauvan alastomuuden sitäkin silmiinpistävämmin. Esimerkiksi Vöyrin kirkon alttarikaapin veistokuvissa Jeesus on lapsista ainoana alaston, sillä serkuilla on pitkät mekot. Usein nämä ovat paitaressuina, harvemmin Jeesuksen lailla alasti, joskin tämäkin oli mahdollista. Merkillisen kiintoisasti lasten alastomuus näytetään Lundbyn (Länsi-Götanmaa, nyk. SHM) alttarikaapissa, jonka sommittelu on muutenkin poikkeuksellinen (kuva 1.33). Siinä Annan, Marian ja Jeesus-lapsen ympärille muodostuu kaappi, jonka päälle alastomat lapset ovat asettuneet, kuin lauteille. Tutkimissani Anna-ryhmissä, joissa Jeesus-lapsi on pukeissa, hänellä on yllään pitkä mekko. Tämä oli tavallinen asu, mutta esimerkiksi jo aiemmin mainitussa Anna Hofmannin lahjoittamassa hopeisessa relikvaariossa Jeesuksella on harteillaan pieni viitta.⁴¹⁸

Jeesuksen alastomuus ja ruumiillisuus on innostanut useita kuvantutkijoita viime vuosikymmeninä. Yhtenä keskustelun herättäjänä toimi Leo Steinberg, joka ehdotti, että Jeesuksen sukuelimiin kiinnitettiin erityishuomiota myöhäiskeskiajan ja renessanssin maalauksissa: *ostentatio genitalium* oli hänen mukaansa *ostentatio vulnerumiin* verrattavissa oleva tarkoituksellinen ele, joka korosti Jeesuksen ihmisyyttä ja inhimillisyyttä.⁴¹⁹ Margaret Milesin sanoin Jeesuksen alastomuus oli väline kuvata hänen voittoisuuttaan haavoittuvaisuudessa, voimaa heikkoudessa.⁴²⁰ Vastauksessaan Steinbergille Caroline Walker Bynum korosti Jeesuksen alastomuuden inhimillisyyttä, mutta nähdäkseni luki osittain liian suppeasti Steinbergin ruumista korostavaa analyysia, sillä hän itse tosiasiaa täydensi Steinbergin tuloksia tuomalla esiin naisruumiiseen esimerkiksi imetyksen kautta liittyvää pelastussymboliikkaa.⁴²¹ Käymänsä keskustelun puitteissa Steinberg analysoi myös Hans Baldung Grienin puupiirrosta (1511), jossa pyhä Anna on kumartunut Neitsyt Ma-

rian sylissä olevan Jeesuksen ylle ja koskettaa etu- ja keskisormellaan hänen sukuelimiään. Steinberg kumosi aiempien tutkijoiden näkemyksiä siitä, että kuva edustaisi normaaleja käytäntöjä, jotka olisivat sallineet pikkulasten sukuelimien nypläilyä. Hänen mukaansa pyhä Anna, Jeesuksen ihmisyyden takaajana, oli juuri oikea henkilö tähän sinänsä erikoislaatuiseen, mutta teologisesti erittäin motivoituun, toimintaan, jossa Jeesuksen sukuelimet nostettiin huomion kohteeksi.⁴²² Samalla Steinberg haastoi tulkinnan, jonka mukaan Anna harjoitti kuvassa kansanomaisia taikakeinoja, mihin ajatukseen pohjaten Jean Wirth puolestaan tulkitsee kyseisen kuvan tuovan esille pyhään Annaan ylipäänsäkin liitettyä noitamaisuutta.⁴²³ Ton Brandenbargin mukaan Annan ele Baldung Grienin puupiirroksessa viittaa ympärileikkaukseen, jolloin sormet toimivat saksien korvikkeena.⁴²⁴

Tutkimissani Jeesus-lapsen alasti esittävässä Anna-ryhmissä ei mielestäni ole sukuelinten erityistä osoittamista. Sen sijaan Länsi-Götanmaalla olevan Forsin kirkossa (Sjuntorp) olevassa Anna-ryhmässä tämä teema on mielestäni läsnä. Tämä veistos ajoittuu 1500-luvun alkuun ja se on kuulunut samaan alttarikaappiin muiden kirkossa säilyneiden irrallisten veistosten kanssa.⁴²⁵ Anna-ryhmä on ollut yksi kaapin kolmesta suuremmasta keskusfiguurista.⁴²⁶ Veistokset ovat uudelleen maalattuja, kokonaisuudestaan irrallisia ja niitä on korjattu melko kovakouraisestikin, esimerkiksi Jeesus-lapsen vasen jalka erottuu selvästi alkuperäisestä veistotyöstä. Vasemmalla kädellään Jeesus-lastasta kannattelevan Annan oikealla puolella seisoo Neitsyt Maria (kuva 1.27). Anna pitää Jeesus-lastaa kämmenellään siten, että hänen kaksi sormeaa tulevat lapsen jalkojen välistä ympäröimään lapsen sukuelimiä (kuva 2.36). Tämä yksityiskohta muistuttaa edellä mainitun samanaikaisen Hans Baldung Grienin teoksessa olevaa sormeilua.

Sormien v-asento oli varsin tavallinen Baldung Grienin ja muidenkin tämän aikalaisten teoksissa.⁴²⁷ Toisaalta tämä ele on yhdistettävissä Jeesuksen eleeeseen, jolla hän avaa haavaansa sekä yhtäläillä siihen rinnastuvaan eleeeseen, jolla lapselle tarjotaan rintaa. Esimerkiksi Tuskien mies -aihetta edustavissa kuvissa Jeesus näytetään imettäjänä ja ruokkijana, ja siten maitoa antava rinta ja verta tihkuva haava ovat analogisia.⁴²⁸ Tämä näkyy selvästi kaksoisesirukous -aiheissa, jossa Maria paljastaa rintansa ja Jeesus avaa haavaansa anoakseen armoa ihmisten puolesta, mutta hienovireisemmin monissa muissakin kuvauksissa. Ehdotan tämän merkitysverkoston ulottuvan sekä Baldung Grienin puukaiverrukseen että Forsin veistokseenkin: Anna ikään kuin ”avaa” Jeesuksen sukuelimiä samaan tapaan kuin Jeesus avaa haavaansa tai Maria imettää – kaikki yhdistyvät Jeesuksen ihmisyyteen ja ihmiskunnan edestä vuodattamaan vereen. Siten tulkintani lähestyy Brandenbargin esittämää ympärileikkaus-temaa, vaikkakaan en yhdy saksi-symboliikkaan – ym-



1.27 Forsin kirkon (Länsi-Götanmaa, n. 1500) Anna-ryhmä on ollut yksi alttarikaapin kolmesta keskusfiguurista. Veistoshahmojen muodot ovat runsaita ja liioittelevia.

pärileikkaus-aiheissa tehtävä yleisesti suoritetaan veitsellä.

Jeesuksen ympärileikkauksen kuvaukseen ei kuitenkaan ole liitetty Annaa, vaan (ylipapin lisäksi) Maria, joka on lähes poikkeuksetta mukana tapahtuman kuvauksissa, usein vielä keskeisenä figurina. Toisaalta voisi arvella, että Marian vierellä usein esiintyvä päänsä peittänyt nainen on voitu hyvinkin tulkita Annaksi – Raamatussahan ei mainita Jeesuksen ympärileikkauksesta juuri mitään, eikä kerrota paikalla olleen muita naisia. Temppeleihin tuominen / Marian purifikatio saa Luukkaan evankeliumissa hieman enemmän tilaa, ja mainitukseksi tulee myös temppeleissä ollut profeetta Hanna, joka toisinaan yhdistyikin kaimaansa pyhään

Annaan.⁴²⁹ Tämä on saattanut edesauttaa ajatusta Annan läsnäolosta myös ympärileikkauksessa.

Ajatus naisesta ympärileikkauksen suorittajana ei kuitenkaan ollut vieras. *Meditationes vitae Christi*, yksi tunnetuimmista keskiajan hartauskirjoista, kertoo Marian itsensä ympärileikkauksen poikansa.⁴³⁰ Marian papillinen rooli usein eukaristiaan liitettynä näkyi myös esimerkiksi Kynttilänpäivän saarnoissa, ja siihen joko suorasti tai epäsuorasti viitattiin myöhäiskeskiajan maalaustaiteessa.⁴³¹ Vermlannista 1800-luvun alussa metsäsuomalaisten parista kerätyssä veren valumista estävässä loitsussa (”veren sulku”) tulee kiinnostavasti esille naisen, piika pikkaraisen osuus. Lisäksi siinä ilmenevä veren ja maidon rinnastuminen, joka toistuu useissa muissakin säilyneissä runoissa, nivoo sen edellä käsiteltyihin teemoihin.

Kiesuksen napaa leikattiin hopeaisella veitsellä, kultaisella urulla. Tekeytyi vanha Väinämöinen tietäjäksi ja taitajaksi. Eipä ollut puolta miestä, kolmatta osaa tarpeen eteen tullessa! Vaan olipa piika pikkarainen, tuuvalta tuleva, vaimo vaaksan korkuinen, joka verestä solmun teki. Ei jouda maito maahan tippumahan, veri tiinuun tirisemään, kumpuun urohon kulta.⁴³²

Mielestäni loitsu viittaa epäsuorasti ympärileikkaukseen. Voi kuvitella sen saaneen innoitusta niistä alttarikaappeihin veistetyistä tai maalatuista kohtauksista, joissa ylipappi ympärileikkaa Jeesus-lasta. Katsojalle vieras ympärileikkaustapahtuma on yhdistetty napanuoran leikkaamiseen. Marian toiminnallisuus ja hänen pappeuteen liittyvät ominaisuutensa sopivat varsin hyvin ajatukseen taitavasta ”piika pikkaraisesta”. Ylipappi vertautuu väistyvän uskon Väinämöiseen, jolle ”piika pikkarainen”, Neitsyt Maria, näyttää kuinka asia hoidetaan.

Maalauksissa Jeesuksen ristillä vuodattama veri kohdistettiin usein valumaan jalkoväliin, jolloin se assosioitui ympärileikkaukseen, ja siten tuon tapahtuman jo ennakoimaan ristinkuolemaan.⁴³³ Ympärileikkaus-aihe viittasi inkarnaatioon ja sen myötä tapahtuvaan ihmiskunnan pelastukseen, sillä ympärileikkauksessa Kristus vuodatti ensimmäisen kerran vertaan ihmisten puolesta – kirkon käsityksen mukaan hänenhän ei olisi tarvinnut noudattaa juutalaista lakia, mutta hän teki sen hyvää hyvyttään – ja ristillä viimeisen kerran.⁴³⁴ *Meditationes vitae Christi* tuo lisäksi esille ympärileikkauksen korvautumisen kasteella, sekä ”henkisen ympärileikkauksen”, joka oli Bernard Clairvauxilaista lainaten kohtuutta ja malttia aistien käytössä.⁴³⁵

Vaikka Suomessa säilyneet Anna-ryhmät eivät tuokaan eksplisiittisesti (kuten edellä käsitelty Forsin kirkon veistos) esille Jeesuksen sukuelimiä, hänen alastomuutensa ja pieni ruumiinsa sen sijaan nousee painotetusti esille. Kun alaston Jeesus-lapsi esitetään tarjolle asetettuna, voi tämän nähdä rinnastuvan seurakunnalle tarjottavaan tai oikeammin näytettävään, hostiaan. Tällöin Pyhä Anna itse kolmantena -veistos on edelleen



1.28 Pyhällä Annalla, Neitsyt Marialla ja Jeesus-lapsella on kullakin oma omenansa. Annan suuressa omenassa on vielä tallella yksityiskohtaisesti muotoiltu kanta. Pyhä Anna itse kolmantena -veistos Luvian kirkosta (n. 1450).

mahdollista käsittää monstranssina, jossa Kristuksen ruumis on säilössä ja turvassa, mutta kuitenkin nähtävillä. Lokalahden kirkon Anna-ryhmässä, joka jo sommittelunsa ja ikonografiansa – Annan poikkeukselliseen kruunuun palaan tuonnempana – puolesta erottuu muista, tarjoillaan alaston Jeesus-vauva näyttävästi. Veistoksessa Anna pitelee lasta täysin epärealistisesti, sillä hänen kämmmensä on Jeesus-lapsen alaselässä ja lapsi istuu tyhjän päällä (kuva 2.35). Jeesus-lapsen pakarot ja reisien ihopoimut tulevat selvästi näkyviin. Luvian kirkon Anna-ryhmässä Jeesus-lapsi on hieman samaan tapaan käsivarren nokassa, mutta aavistuksen verran tukevammin Marian kämmmenellä. Merkillistä tässä ryhmässä on se, että nähdessään Annan edestä seurakuntalainen näki Jeesus-lapsesta suunnilleen vain selän (kuva 1.28). Toisaalta tämä figuuri oli helposti irrotettavissa muista, jolloin se saatettiin ottaa muulla tavoin esille. Myös Ilmajoen Anna-ryhmässä Jeesus-lapsi istuu Annan kämmmenellä, ei sylissä.

Ihmisen ei ehtoollisella kuulunut *nähdä* todellista Jeesusta, toisin sanottuna vaikka hostia oli Kristuksen ruumis, sen kuitenkin tuli ihmisten silmissä pysyä aineena, ei Kristuksena. Monet näkivät kuitenkin näyisään hostian muuttuvan nimenomaan lapseksi.⁴³⁶ Tämä oli merkittävää taiteen ja kuvan merkittävyyden kannalta, sillä taide saattoi näyttää sen, mitä todellisuus ei saanut. Jeesuksen *lapsena oleminen* sai uusia merkityksiä. Jeesus-lapsi ei ollutkaan vain äitinsä sylissä oleskeleva Marian ilo, vaan lapsen kuvasta tuli hostian ja siten eukaristian symboli. Tämä näyttäytyy kuvauk-

sisssa, joissa elevaatiota suorittava pappi nostaakin ilmaan lapsen. Niin ikään esitettiin Jeesus-lapsi pitelemässä ehtoolliskalkkia.⁴³⁷ Jotta tämä olisi mahdollista, oli myös Jeesuksen syntymä tai lapsuus ja kuolema liitettävä yhteen, niin että lapsuus jo ennakoiki tulevaa kuolemaa ja samalla tietenkin myös sen tuottamaa ihmiskunnan pelastumista.

Kristuksen ihmisyyden ja ruumiillisuuden korostaminen toi muassaan sen, että häneen alettiin liittää naiseuteen ja äitiyteen kuuluvia metaforia tai tunnuspiirteitä: nämä tekivät hänet lihallisemmaksi ja inhimillisemmäksi (olihan nainen jo antiikin teoriassa symboloinut materiaa ja mies henkeä).⁴³⁸ Ludvig Wennervirta näki Annalle omistetun Kumlingen kirkon koristelun ”feminiinisenä”⁴³⁹ Ehkä Wennervirta ei viitannut naispyhimysten lukuisiin kuviin, vaan mielsi käyttämänsä käsitteen moniulotteisemmin, ja halusikin osoittaa temaattisiin lähtökohtiin. Kirkossa on Kristuksen veren ja ruumiin kunnioitukseen liittyviä maalausaiheita, joista erityisen huomiota herättävä on Kristus, jonka kaikista haavoista virtaa veri erikokoisiin kalkkeihin. Kristus-hahmo on maalattu niin, että hänen rintansa antaa mielikuvan naisen rinnosta, ja myös nannit ovat erityisen korostuneita (kuva 1.29). Muissa maalausaiheissa, joissa esitetään Kristus yläruumis paljaana (kuten ristiinnaulitsemis-, Armonistuin- tai pietä-aiheessa) näin ei ole tehty. Tove Riska tulkitsi maalauskoristelun erityisen fransiskaanisena.⁴⁴⁰

Tutkimissani veistoksissa Jeesus-lapsen olemus on usein huomiota herättävän pieni ja siten näennäisen



1.29 Kristus vertaan vuodattavana Tuskien miehenä. Haavan sijasta korostuu Jeesuksen rinnan pyöreät muodot nänneineen. Seinämaalaus Kumlingen kirkosta, n. 1500.

vähäpätöinen. Sitä voi kuitenkin tarkastella yllä käsiteltyjen teemojen avulla, sillä feminiinisyys liittyi lapsenomaiseen ja pienimuotoiseen. Michael Camille on osoittanut, että ”miniaturisyys” ja ”infantilisointi” (*miniaturization, infantilization*) olivat osa Jeesuksen ruumiin hybridisyyttä myöhäiskeskiajalla.⁴⁴¹ Pienentämällä ja ”heikentämällä” Jeesusta hänen merkitystään paradoksaalisesti nostettiin. Camillen mukaan infantilisoinnilla kuvattiin prosessia, joka monille keskiajan katsojille oli implisiittisesti läsnä kaikissa Jeesus-lapsen ja toisaalta ristiinnaulitun Kristuksen kuvissa: nähdä lapsi mieheessä ja mies lapsessa.⁴⁴²

Jeesuksen nukkemaisuus ei siten ole merkki hänen asemansa alistuneisuudesta vaan kutsuu näkyviin niitä monia hartaudellisia käytäntöjä, joissa Jeesusta tai Mariaa esittävillä nukeilla, niiden hoivaamisella ja pukeemisella oli tärkeä osa. Tämä oli erityisesti naisten suosimaa hartautta – oli hyväksyttävää erilaisten esineiden, kuten veistosnukkien avulla aktivoida ”heikomaksi” mielletyn sukupuolen uskonnollisuutta.⁴⁴³ Toiminta herätti myös kritiikkiä; esimerkiksi Jean Gerson (1363–1429), joka monilla tavoin toimi naisille tyypillisiä uskonnollisuuden muotoja vastaan, arvosteli naisia myös heidän kyltymättömyydestä halustaan katsoa ja erityisesti koskea.⁴⁴⁴ Jeesus-lapsen hahmon pienenus ja nukkemaisuus erityisesti Annan figuuriin verrattuna kuvasi siten omalla tavallaan Jeesuksen feminiinisyyttä ja inhimillisyyttä, mutta yhtä lailla muistutti hänen

kohtalostaan ristillä sekä hänen ruumiinsa muuttumisesta hostiaksi.

Kirja, omena ja muut hedelmät

Kirja tai kirjoituskäärö on usein mukana Pyhä Anna itse kolmantena -aiheissa, näin myös viidessä tutkimassani veistoksessa.⁴⁴⁵ Kirja oli Jeesuksen alastomuuden ohella keino tuoda kuvissa esille sitä, mikä oli ennustettu eli Sanan tulemistä lihaksi. Kristussymboliikan yhdistäminen kirjaan esiintyi monissa muodoissa; kirja saattoi kuvituksissa toimia jopa Jeesus-lapsen kehtona.⁴⁴⁶ Tutkimistani Anna-ryhmistä kaikkein suoraivivaisin kirjan merkityksen kuvaus on tuntemattomasta kirkosta olevassa ”kirjankantajassa”, jossa sekä Maria että Jeesus etusormillaan osoittavat kohtaa kirjan sivulla ikään kuin julistaakseen: siinä se sanotaan. Tässä veistoksessa lapset ovat suurikokoisia ja selvästi pääosassa Annaa nähden. Kokonsa ja tanakan olemuksensa tähden myös Jeesuksen alastomuus painottuu. Tove Riska on tulkinnut ”kirjankantaja”-veistoksessa esitetyn kirjan viittaavan Vanhan testamentin profeetallisiin teksteihin, mikä liittyy juuri inkarnaation ennustamiseen.⁴⁴⁷

Kirjan merkitys on erityisen korostunut Neitsyen opetus / pyhä Anna opettaa tytärtään lukemaan -aiheessa, joka oli suosiossa etenkin 1300-luvulla. Tämä aihe on yhdistetty ilmentämään lähinnä inkarnaatiota, jolloin Jeesus on implisiittisesti läsnä kirjan muodossa. Pamela Sheingorn on ehdottanut myös vaihtoehtoista tulkintaa: hänen mukaansa äitien kasvatusvastuu tyttäristään olisi otettava myös huomioon ja kuva tulisi nähdä sidoksissa naisten lukutaitoon ja äitien rooliin tyttärensä opettajina.⁴⁴⁸ Neitsyen opetus -aihe on myös tulkittu ylipäänsä opastamaan ihmisiä, niin naisia kuin miehiäkin kirjojen välittämään hurskauteen.⁴⁴⁹ Aiheelle ei ole kirjallista yhtymäkohtaa, vaan päinvastoin kirjallinen traditio on ristiriidassa visuaalisen kanssa – Mariahan nimenomaan lähetettiin *temppeliin* oppimaan.⁴⁵⁰ Katolisessa maailmassa kuva-aihe tuli 1600-luvulta lähtien uudestaan suosioon. Feministeologi Dorothee Sölle on maininnut sen olevan nykypäivänä tunnettu Brasilian koillisosissa, mutta hän ei yhdistä tätä suoraan lukutaidon leviämiseen noilla seu-
duilla, vaan uskon välittämiseen äidiltä tyttärelle, naiselta naiselle.⁴⁵¹ Suomessa ei ole kuitenkaan säilynyt yhtään Neitsyen opetus -aiheista kuvaa.

Pyhä Anna itse kolmantena -kuvauksen voi nähdä ruumiillisuutta painottavana jatkeena Neitsyen opetus -aiheelle. Annan ja Marian pitelemä kirja korvautuu Pyhä Anna itse kolmantena -aiheissa todellisella lapsella ja Kristus esitetään näkyvänä, konkreettisena hahmona, ei vain symbolina. Mutta kuten sanottu, myös itse kirja tai kirjoittaminen ovat mukana myös Pyhä Anna itse kolmantena -kuvissa, ikään kuin kak-

sinkertaisena vahvistuksena. Kirjan merkitys on moniselitteinen, mutta mikään tutkimani veistos ei varsinaisesti implikoi Annan opettavan lapsia.

Kirja oli arvokas ja tavalliselle seurakuntalaiselle saavuttamaton esine, ja lisäksi omalla tavallaan maaginen, olihan kirjan omistajalla hallussaan jokin muille saavuttamaton tieto. Jos kirjan näkee Annan attribuutina, voi todeta sen olevan tavattoman yleinen muun muassa apostoleilla ja marttyyrineitseillä. Yleisimmillään kirja on suljettu, muttei läheskään aina – Anna-ryhmissä se on poikkeuksetta avoin. Kirja on myös Annaa ja pyhää Birgittaa yhdistävä tekijä. Birgitta oli tunnetusti ”kirjallinen nainen” ja tyttärensä Katarinan opettaja, aivan kuten Anna Marian, mitä juuri Neitsyen opetus -kuvassa esitetään. Birgitan attribuutina kirja viittaakin tavallisesti hänen omaan kirjalliseen tuotantonsa. Vaikka kyseessä on tietenkin sisäisten näkyjen kokoelma, Birgitan kirjan voi nähdä myös yleisenä viittauksena oppimiseen ja lukemiseen. Birgitan ohjeissahan edellytetään, että luostareilla sai olla vain messuun tarvittavia kirjoja, mutta kuitenkin niin paljon kuin on tarvis oppimiseen (*Regula Salvatoris* 21).⁴⁵² Pyhän Birgitan kuvauksissa kirja on joko kiinni tai auki, ja jälkimmäisessä tapauksessa Birgitta on siihen toisinaan kirjoittamassa. Birgitta onkin ainut naispyhimys, jonka esittäminen kirjoittamassa on säännönmukaista.⁴⁵³

Yhdessä Vadstenassa olevasta kolmesta Anna-ryhmästä (Anna istuu jalustassa olevan kuun yläpuolella) Jeesus-lapsi pitelee kirjoitusliuskaa. Aron Andersson on esittänyt, että Jeesus olisi alun perin kirjoittanut tähän ja siten Anna olisi voinut pidellä mustepulloa.⁴⁵⁴ Tämä tulkinta on ehkä heijastusta Birgitta-representatioista, joissa mustepullo todella on joskus mukana, mutta Anna-ryhmään sovellettuna ajatus olisi outo. Ensinnäkin Jeesuksella ei ole tarvetta kirjoittaa mitään, hän on kirjoitus, ja toiseksi Annan rooli apulaisena olisi epäluonteva, vaikkakin Anna jo omalla tavallaan, äitinä ja äidin ruumiina, oli ”avustanut” inkarnaation mahdollistumisessa.

Pyhä Anna itse kolmantena -aiheeseen kuuluu hyvin usein Neitsyt Marian, Jeesus-lapsen ja/tai Annan kannattelema pallo (valtakunnanomena) tai omena. Näiden kahden välillä on toisinaan vaikea tehdä eroa. Yhtä merkitystä karttava omena on yleensä mielletty symboloimaan Marian ja Jeesuksen rooleja uusina Eevana ja Aadamina. Jeesus pitelee omenaa ja samalla syntiemme painoa.⁴⁵⁵ Anna ojentaa omenaa samassa merkityksessä, antaen Jeesus-lapselle tämän lunastustehtävän. Valtakunnanomena taas on maallisten hallitsijoiden merkki ja Anna-ryhmissä saatettiin hakea assosiaatiota molempiin suuntiin. Ulvilan Anna-ryhmässä Annan kädessä oleva kullanhoitava omena (jolle Jeesus-lapsi on laskenut kätensä) muistuttaa suuresti valtakunnanomenaa, ja se eroaa Marian pitelemästä pienemmästä punaisesta omenasta. Erityisen korostuneesti omenat esiintyvät Luvian Anna-ryhmässä, jossa jo-

kaisella on oma taidokkaasti veistetty omenansa, Annalla isoin, Marialla pienin. Tätä ei kuitenkaan voi tulkita Annan statuksen suuruudeksi, vaan kyse on enemmänkin visuaalisesta harmoniasta ja henkilöiden keskinäisen sidoksen ja ”samuuden” korostamisesta.

Omena ei muutenkaan aina ole helposti tunnistettava. Esimerkiksi Skederidin (Upplanti, SHM) pietäkaapin ovimaalauksessa Annalla on kädessään pitkäomainen, paprikaa muistuttava, mutta yhtä kaikki omenaksi väkisininkin luokiteltava hedelmä, jota Jeesus-lapsi innokkaasti kurottaa ottamaan. Myös Ruskon veistoksessa Annan kädessään pitämä hedelmä muistuttaa enemmänkin päärynää. Useissa Ruotsissa säilyneissä veistoksissa Anna saattaa lisäksi pidellä kädessään myös eräänlaista tuttua toimivaa kangaspussukkaa, joka helposti sekoittuu juuri päärynänmalliseen hedelmään.

Omena toimi myös naisen rinnan, yleisesti Marian, visuaalisena analogiana. Maria saattaa pidellä omenaa rintansa kohdalla, ja imetysaiheissa Marian epätodellisen pyöreä rinta näyttää usein omenalta. Omena esiintyi myös esimerkiksi Joosefin kädessä rinnastuen vieressä imettävän Marian rintaan.⁴⁵⁶ Kiinnostavin tapa omenan esiintymisestä tutkimissani veistoksissa on sen asettelu keskelle Annan rintaa, kuin sydämeiksi, tai toisaalta sukuun alkulähteeksi, joka kuvattiin tavallisesti juuri nousevaksi henkilön rinnasta. Finströmin, Perniön, Sysmän ja Vanajan kirkkojen Anna-ryhmissä Neitsyt Maria ja Jeesus-lapsi pitelevät omenaa aivan Annan rintakehän keskellä. Näin on tulkittavissa myös Ilmajoen kohdalla, vaikka tuo osa onkin veistoksessa vaurioitunut. Hauhon Anna-ryhmän rekonstruktiossa omenaa ei ole, mutta käsitykseni mukaan näin on kuitenkin ollut, vaikka ei ole mahdollista, että alun perinkin lapset ovat liittäneet kätensä yhteen Annan sydämen kohdalla; näin on Alnön (Medelpad) ja Gistadin (Itä-Götanmaa) kirkkojen Anna-ryhmissä. Tämä viittaa mielestäni samaan, sukupolvia korostavaan ajatukseen. Joka tapauksessa omenalle, sen muotoiselle hedelmälle tai pallomaiselle valtakunnanomenalle ei Anna-ryhmissä voi antaa yhtä yksittäistä selitystä.

Pyhä Anna itse kolmantena -aiheissa Anna ojentaa Jeesus-lapselle usein myös viinirypäleitä, vaikka tällaista varianttia ei olekaan omassa materiaalissani säilynyt. Muualla säilyneiden veistosten perusteella on kuitenkin oletettavaa, että joissain tutkimissani veistoksissa (joiden figuurien kädet ovat poikki) on viinirypäleitä ollut. Esimerkiksi Lokalahdella Annan oikeassa kädessä on ollut jotakin, joka ei varmaankaan ole ollut omena, sillä käsi ei ole maljana kämmen ylöspäin, vaan sormet ovat pidelleet, ehkäpä riiputtaneet jotakin. Viinirypäleet viittaavat ehtoollisviiniin, ja ovat niin ollen Jeesuksen veren symboleja ja ennakoivat hänen tulevaa uhraustaan ristillä. Tämä korostaa Anna-ryhmien nivoutumista Jeesuksen lapsuutta ja kuolemaa yhteenliittävään ajatteluun. Viinirypäleet muistuttavat myös konkreettisesti myöhemmällä keskiajalla yleis-

tynyttä tapaa kuvata ristillä riippuvan Jeesuksen veri ei vain pisaroina vaan suorastaan verikimppuina, jotka veistoksissa nousivat puupinnan päälle.⁴⁵⁷ Näin voimme ajatella, että kirkossa kävijä kykeni suoraan samastamaan suurella ristinpuulla riippuvan Kristuksen kyljestä pursuavat veripallot Annan Jeesus-lapselle ojentamaan rypäleterttuun. Jean Baptist Bedaux on tuonut viinirypäleet esille myös synnyttämisen, imetyksen ja lastenkasvatuksen merkitsijöinä, mikä sinällään sopii Anna-ryhmien tematiikkaan ja etenkin sen sosiaalishistoriallisiin painotuksiin.⁴⁵⁸ Pyhän Annan hartauteen soveltuu myös viinirypäleiden yhdistäminen niin sanottuun toiseen neitsyyteen eli aviolliseen siveyteen.⁴⁵⁹ Myös Annalla toisinaan esiintyvää punaista pukua on yhdistetty viiniin, rypäleisiin ja niiden eukaristiseen symboliikkaan.⁴⁶⁰

Myös muita hedelmiä tai kukkia käytettiin. Esimerkiksi Djursalan (Småland) alttarikaapin Pyhä Anna itse kolmantena -aiheisessa maalauksessa Jeesus-lapsella on kädessään kukkanen ja Maria puolestaan tarjoaa pojalleen granaattiomenan puolikasta muistuttavaa hedelmää. Anna-ryhmissä granaattiomena voi viitata jälleensyntymiseen, Jeesuksen vereen pelastuksen mahdollistajana ja toisaalta Annan kokemaan hedelmällisyyden ihmeeseen. Granaattiomena merkitsi myös Marian neitsyyttä pohjautuen hänen asemaansa Laulun laulun morsiamena, jonka ”lukittuun tarhaan, sinitöityyn lähteeseen” (4:12–13) eli sukelimiin, se viitattiin. Granaattiomena on nähty myös eukaristian ja ylipäänsä kirkon vertauskuvana.⁴⁶¹

Kiskon kirkon Anna-ryhmässä on mukana Suomesa poikkeuksellinen malja, jossa on todennäköisesti ollut hedelmiä, ehkä juuri viinirypäleitä, tai kukkia – nyt malja on tyhjä (kuva 2.8). Kiskon veistoksen ratkaisu ei ole harvinainen, vaikkakin Suomessa säilyneistä ainut laatuaan, sillä hedelmäkori on mukana useissa 1500-luvun taitteen veistoksissa, erityisesti erilaisissa pyhä suku -muunnelmissa tai kuvaustavassa, jossa Anna ja Maria istuvat penkillä rinnakkain.⁴⁶² Poikkeuksellisempaa Kiskon veistoksessa onkin Marian tapa kannatella maljaa toisella polvellaan.

6.2 Ruumiillinen kolminaisuus

Kolmen ihmisen ryhmä tai kolmen elementin yhteen nivoutuminen kristillisessä symboliikassa ja ajatusmaailmassa on laaja ja moniulotteinen verkosto, joka on saanut runsaasti vaikutteita myös kristillisen perinteen ulkopuolelta. Siihen pureutuminen tässä yhteydessä ei ole mahdollista eikä tarpeellistakaan, mutta mainittakoon muutamia esimerkkejä kolmiyhteisen jumaluuden ja Pyhä Anna itse kolmantena -aiheen lisäksi: kolme tietäjää Jeesuksen seimellä; Jeesuksen kieltäminen kolmesti; kolme ristiinnaulittua Golgatalla; *tri-*

duum mortis eli kolme päivää ristiinnaulitsemisen ja ylösnousemisen välillä; kolme naista haudalla; Annan kolme Maria-nimistä tytärtä.

Kahta jälkimmäistä koskeva kolmen Marian kultti kattaa vaihtelevasti Neitsyt Marian ja hänen sisarensa tai sitten Neitsyt Maria on tästä yhdistelmästä poissa, ja hänen paikallaan on Magdalan Maria. Jälkimmäinen kombinaatio vastaa kolmea Mariaa Jeesuksen haudalla.⁴⁶³ Kolmeen Mariaan kohdistunut kunnioitus kehittyi omaksi kulttiperinteekseen ja oli kansanhurskaudessa paikoitellen hyvinkin suosittua henkilöiden sulautuessa helposti esikristillisiin tarinoihin kolmesta naisesta tai neidosta.⁴⁶⁴ Annaan ja kolmeen Maria-nimiseen tytäreensä rinnastuu myös tarina pyhästä Sofiasta ja hänen kolmesta tyttärestään Uskosta, Toivosta ja Rakkaudesta.⁴⁶⁵ Kuvallisesti tämä näkyy esimerkiksi nykyään Unkarin Kansallislatterissa (Budapest) olevan alttarikaapin maalauksissa, joka on todellinen nais- ja jopa äitipyhimysten triumfi.⁴⁶⁶ Tässä Anna rinnastuu sommittelun ja äiti-roolinsa puolesta siis Sofiaan eli Viisauteen, vaikka tavanomaisesti Viisaus yhdistettiin Mariaan Kirkon vertauskuvana (tai Jeesukseen).

Pyhää Annaa tutkineet taidehistorioitsijat ovat tuoneet esille Pyhä Anna itse kolmantena -kuva-aiheen rinnastumisen pyhään kolminaisuuteen osoittamalla teoksia, joissa pyhän hengen kyyhky ja/tai Jumala on asetettu Annaa, Mariaa ja Jeesus-lasta esittävän henkilöryhmän yläpuolelle.⁴⁶⁷ Tähän sommitteluun liittyen on Virginia Nixon käyttänyt Annasta, Mariasta ja Jeesus-lapsesta ilmaisuja ”horisontaalinen kolminaisuus”, joka rinnastuu isän, pojan ja pyhän hengen ”vertikaaliseen kolminaisuuteen”.⁴⁶⁸ Tällä siis viitataan kuvauksiin, joissa Anna ja Maria istuvat rinnakkain Jeesus-lapsi välissään, ja Jumala sekä pyhän hengen kyyhky ovat kohtisuorassa Jeesuksen yläpuolella. Taidehistorioitsija John Hand on todennut, että näissä sommitelmissa Annan rooli rinnastuu asemaan, mikä vastaa Jumalan asemaa perinteisessä kolminaisuudessa.⁴⁶⁹ Kyseinen kuvaustapa ei kuitenkaan sisälly tutkimusmateriaalini olleisiin veistoksiin, mutta mielestäni Pyhä Anna itse kolmantena -aiheen rinnastumiselle pyhään kolminaisuuteen on löydettävissä muunkin tyyppistä kuvallista evidenssiä. Se ei edellytä Jumalan tai pyhän hengen näyttäytymistä *samassa kuvassa*, vaan perustuu Jeesuksen kärsivään tai kärsimystä ennakoivaan ruumiiseen ja sen esillepanoon. Ennen siirtymistäni tähän Jumalan ja pyhän Annan rinnastavaan keskusteluun tarkastelen sylin ikonografiaa peilaten Pyhä Anna itse kolmantena -kuvausta Armonistuin ja Abrahamin syli -aiheisiin. Lopuksi analysoin tutkimusmateriaalini paljastamaa pietä-tematiikkaa ja esitän Annan toimivan murehtijan asemassa jo ennen Jeesuksen ristinkuolemaa.

Pyhä Anna itse kolmantena -aiheisten veistosten keskeinen piirre on kahden lapsen, kahden sukupolven istuminen Annan sylissä. Vaikka Annan rooli liitettiin etenkin 1400-luvun lopulla voimakkaasti äitiyteen, on sylillä huomattavasti tätä laajempi teologinen merkitys. Kristillisessä ikonografiassa syli näyttäytyy Pyhä Anna itse kolmantena -aiheen ohella erilaisissa ihmiskunnan pelastukseen liittyvissä kuvauksissa.

Itsestään selvä sylin kuvaus on Neitsyt Maria ja lapsi -aihe, joka levisi etenkin 1000-luvulta lähtien. Aihe oli tuttu Lähi-idän jumalattaria esittävistä kuvatyypeistä ja asetui osaksi kristillistä ikonografiaa jo varhaiskirkon aikana. Tämän äiti-lapsi -kuvauksen olemassa olo on luonnollisesti yksi Pyhä Anna itse kolmantena -aiheen muotoutumisen taustatekijöistä. Esimerkiksi varhaisiin Anna-kuvauksiin kuuluva Chartres'n katedraalin 1200-luvun alkupuolelta oleva portaaliveistos sekä katedraalissa oleva samanaikainen lasimaalaus ovat oikeastaan toisintoja Neitsyt ja lapsi -aiheesta. Yhtä lailla myöhemmin Pyhä Anna itse kolmantena -aiheissa Annan asento voi olla aivan samankaltainen kuin saman ajan Maria ja lapsi-veistoksissa, mikä onkin vaikeuttanut identifikaatiota ja toisaalta aikanaan myös mahdollistanut Maria ja lapsi-veistosten muuttamisen Anna-ryhmiksi. Varsinainen ero esitystavassa saattaa siis olla vain pään vaatetuksessa ja lasten määrässä.

Marian syliä on useissa yhteyksissä verrattu alttari-pöytäan, jonka päällä on elävä leipä, Jeesus.⁴⁷⁰ Näin voi tulkita myös joissain Anna-ryhmissä, joissa Annan viitta on vedetty polvien yli, niin että lapset ovat sen päällä. Tällaisia ovat erityisesti niin sanotun Kaarinan mestarin piiriin kuuluvat veistokset. Syliin taitettu viitan vuori korostaa sylin alttarimaisuutta sekä Marian ja Jeesuksen arvoa; tämä voisi korreloida tapaan jakaa ehtoollista niin, että liina oli alla estämässä kallisarvoisen aineen tippumista maahan. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, etteikö kyseessä voi samaan aikaan olla myös tapa kuvata ihmisiä vaatteissaan, mahdollisesti vastaten todellisuuden tapoja tai/ja kuvallisia traditioita.⁴⁷¹ Sillä yhtälailla näemme viitan syliin vedettynä myös silloin, kun alttariassosiaatiolle ei ole aihetta, kuten vaikka Maria-figuurilla Naantalin kirkon alttarikaapin korpuksessa Neitsyen kruunaus -aiheessa. Tutkimusmateriaaliin kuuluvissa veistoksissa Annan syliin vedetty viitta on kuitenkin yleensä epäpöytämainen, pehmeämmin syliin laskeutuva, kuten esimerkiksi Oripään, Turun tai Taivassalon veistoksissa. Toisaalta pehmeä ja kumpuilevakin syli voi vertautua alttariin: Someron Anna-ryhmässä pitkään kaapuun puettu Jeesus-lapsi istuu kohtisuoraan katsojiin eikä hänen olemuksensa vastaa lainkaan Annan ja Marian joustavia, ”luonnollisia” liikkeitä. Jeesus-lapsi tuo enemmänkin mieleen temppeliin sijoittuvat kohtaukset, jossa hän seisoo alttarilla, kuten vaikka Kum-

lingen kirkon ympärileikkausta esittävässä seinämaalauksessa.

Taivaallista pyhää kolminaisuutta on kuvattu monin tavoin: Pohjois-Euroopassa myöhäiskeskiajalla tavallinen oli niin sanottu Armonistuin-aihe, jossa Jumala pitelee lyyhistynyttä tai ristinpuulla olevaa Kristusta.⁴⁷² Tosin tätä teologisen käsitteen ja kuva-aiheen yhteneväisyyttä on kyseenalaistettu muun muassa sen perusteella, että toisinaan kyyhky puuttuu kuvasta – tämä ei kuitenkaan ollut välttämätön detalji, sillä pyhän hengen kuvaan, siis kyyhkyyn, ei kohdistunut sellaista (kuvallista) hartautta, mikä olisi edellyttänyt sen mukanaoloa.⁴⁷³ Armonistuin-aihe ei ollut vain teologisen, abstraktin ajatuksen ilmentäjä vaan se kuvasi yhtä kristillisen pelastuskertomuksen tapahtumaa, aina reaali-ajassa.⁴⁷⁴ Kaikki tutkijat tosin eivät ajattele näin: Ernst Gombrich edustaa lähes päinvastaista näkemystä kirjoittaessaan Masaccion kuuluisasta Pyhä Kolminaisuus-freskosta (1425) Santa Maria Novellan kirkossa Firenzessä. Gombrich ihmettelee henkilöiden realismia ja ruumiillisuutta ”symbolistisessa kuvassa”, joka hänen mukaansa esittää doktriinia, jota ei lainkaan edes voi visualisoida. Gombrich toteaa, että tämä ristiriita ei vaikuta häirinneen Masaccion aikalaisia, mikä huomio mielestäni jo sinällään todistaneen hänen päättelynsä ongelmista.⁴⁷⁵ Toisin sanottuna Armonistuin oli samalla tavalla konkreettinen kuva Jumalan isyydestä ja sen seurauksista kuin Pyhä Anna itse kolmantena oli Annan äitiydestä ja sen seurauksista. Vaikka siis esitän tässä tutkimuksessa Pyhä Anna itse kolmantena -aiheen kuvaavan ruumiillista kolminaisuutta, myös itse *pyhää kolminaisuutta* esitettiin toisinaan hyvin ruumiillisesti ja näin tehtiin erityisesti Armonistuin-aiheessa. Muissakin muodoissa pyhää kolminaisuutta saatettiin representoida hyvin konkreettisesti, kuten esimerkiksi Askebyn kirkon (Itä-Götanmaa) nyt irrallisessa, mutta alttarikaappiin kuuluneessa pyöreässä reliefissä, joka esittää kolmea samannäköistä toisiaan kaulailevaa parrakasta miestä taivaankannella, pitelemässä valtakunnanomenaa.⁴⁷⁶

Armonistuin -aihe nivoutuu ylipäänsä sylin tematiikkaan ja Maria ja lapsi -aiheeseen erityisesti niin sanotuissa kaappimadonna -veistoksissa, eli *vierge ouvrante* / *Shreinmadonna* -kuvatyypissä, jossa Armonistuin on asetettu Neitsyt Marian ruumiin sisälle. Ruotsissa näitä on säilynyt kaksi kappaletta, Suomesta vain fragmentti Hattulan kirkossa.⁴⁷⁷ Tämä aihe on itsessään niin laaja ja moniulotteinen kokonaisuus, ettei siihen ole tässä yhteydessä mahdollista pureutua. ”*Anna ouvrante*” -veistoksia ei ainakaan tietääkseni valmistettu, tai ainakaan niitä ei ole säilynyt.

Myöhäiskeskiajalla levinnyttä Armonistuin-aihetta varhaisempi ja harvinaisempi sylin kuvaus on Abrahamin syli, joka esiintyy usein erityisesti romaanisissa ja varhaisgotiikan katedraalien kalkkikiviveistoksissa. Tässä paratiisia ja taivaallista Jerusalemia symboloivassa kuvassa kolmen monoteistisen uskonnon kan-

taisä Abraham pitää sylissäään valittuja sieluja, joita kuvataan yleensä kolmen pienen ihmishahmon avulla.⁴⁷⁸ Abraham kannattelee valittuja, tai Lasarus-hahmoa, joko käsivarsillaan, liinassa tai omaan vaatteeseensa käärittynä. Aiheen ilmenemistä perusteellisesti tutkinut Jérôme Baschet on osoittanut, että Abrahamin sylin kuvaus alkoi vähitellen jäädä pois käytöstä 1300-luvun puolivälistä alkaen ja 1200-luvun ensimmäisen puoliskon huippuvaiheeseen suhteutettuna esiintymiä on 1400-luvun lopulla vain noin kolmannes.⁴⁷⁹ Suomessa säilyneestä materiaalista aihetta ei löydy, mutta Ruotsin puolella on joitain esimerkkejä.⁴⁸⁰

Baschet'n pyrkimys on osoittaa isän ja isän puoleisen genealogian merkitystä keskiajan taiteessa – hän erityisesti painottaa, että isällistä syliä ei tulisi nähdä isän kuvan femininisoitumisena, vaan isällisyyden yhtenä määreenä ja henkisenä vanhemmuutena.⁴⁸¹ Tämä on kaunis ajatus ja näin epäilemättä olikin, mutta yhtä kaikki Abrahamin syli -teema hapertuu nimenomaan myöhemmälle keskiajalle tultaessa, johon aikaan niin verbaalin kuin visuaalisen kristillisen symboliikan femininisoituminen on yhdistetty. Armonistuin-aiheen Baschet tuo esille isällisen sylin teeman jatkumona, mutta ei mainitse 1300-luvulla ilmestynyttä Pyhä Anna itse kolmantena -aihetta lainkaan, vaikka sen leviämisen ajoitus korreloi suoraan Abrahamin sylin esittämisen vähenemiseen.

Abrahamin syli -kuvilla Isä-Abraham kannattelee sieluja usein liinassa tai vaatteissaan. Tämä kaareva kangassuikale assosioituu Annan syliin asetetun viitan liepeen kanssa, ja ylipäänsä siihen, kuinka viitta tavallisesti kiertyy sylissä olevien lapsien alle ja taakse. Lasten kantaminen liinassa sinänsä voisi vastata arkielämän käytäntöjä, eikä se siten olisi poikkeuksellinen ratkaisu, mutta Anna-ryhmissä Anna ei niin kuitenkaan tee. Ei silloinkaan kun Anna seisovassa asennossa kannattelee lapsia molemmilla puolillaan ja liinan käyttö olisi kantamista helpottavaa. Anna ei tosin ylipäänsäkään aina kanna lapsia mitenkään realistisella tavalla, vaan Maria ja Jeesus ovat usein paikoillaan sylissä vailla mitään varsinaista kantamista tai fyysistä toimintaa. Esimerkiksi Vehmaan Anna-ryhmässä Maria on niin suorassa asennossa, että hän liukuisi oitis pois sylistä. Tämä kantamisen viitteellisyys korostuu erityisesti niissä veistoksissa, joissa Anna pitää Jeesusta tai Mariaa ainoastaan kämmenellään, kuin pientä nukkea.

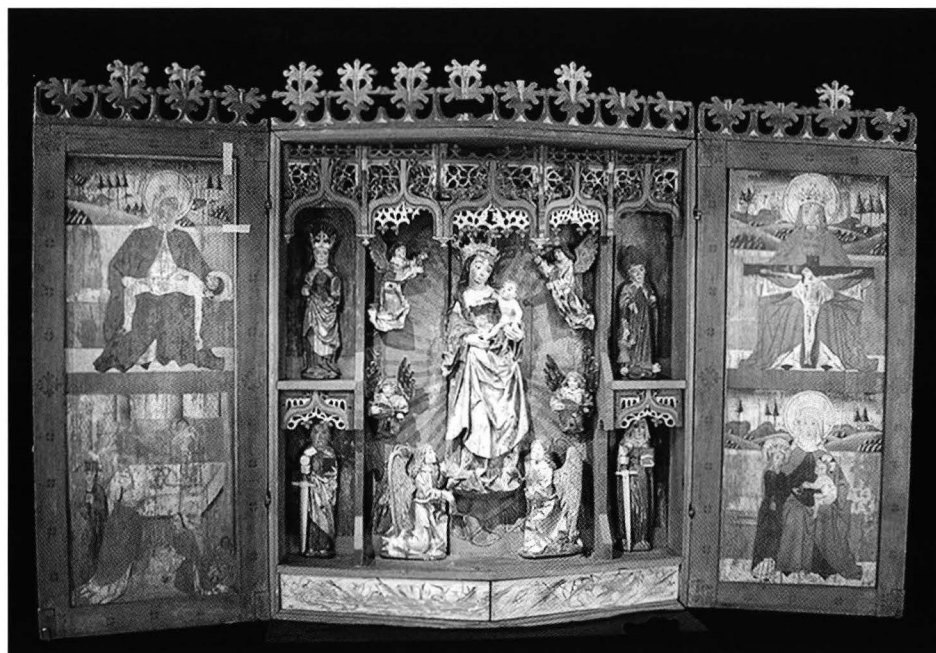
Toisaalta liina sinällään viittaa myös kapaloihin, mutta yhtälailla kuolemaan ja käärinliinoiniin.⁴⁸² Vaikka Jeesuksen syntymä ja kuolema olivat Anna-ryhmissä yhteenmityneinä, ei tätä ole kuitenkaan mielestäni korostettu kankaiden avulla. Jos näin olisi haluttu tehdä eli korostaa Jeesusta liinoissa vauvana tai kalmona, olisi siihen ollut hyvät mahdollisuudet asettamalla hänet Annan viitan uumeniin.

Anna ja Jumala, rouva ja herra

Pyhä Anna itse kolmantena -aiheista ja sen ruumiillisuuteen liittyvästä painotuksesta keskustellessaan Pamela Sheingorn on käyttänyt ilmaisua ”matrilineaari- n kolminaisuus”.⁴⁸³ Mielestäni paras nimitys on ruumiillinen kolminaisuus, joka korostaa sitä, että ruumiillinen perimä on nostettu henkisen suvun yhteyteen, ei samaksi, vaan omalla tavallaan samanarvoiseksi tai vähintäänkin yhtä tarpeelliseksi pelastuksen mahdollistumisen ymmärtämisessä. Siinä missä Jumala, Jeesus ja pyhä henki kuvaavat jumaluuden taivaallista olemusta ja perheyhteyttä, kuvaavat Anna, Maria ja Jeesus-lapsi ”Ihmisen Pojan” maanpäällistä, äidinpuoleista sukulinjaa. Inhimillinen, mutta pyhitetty äiti-tytär-suhde kohtasi taivaallisen isä-poika-suhteen.

Pyhä Anna itse kolmantena -aiheen sitoutumista Kristuksen ruumiin tematiikkaan ja toisaalta Jumalan vastinpariksi valottavat hyvin kaksi Ruotsissa säilynyttä teosta, Gräsmarkin kirkon alttarikaappi sekä Lundin tuomiokirkon kulkueviiri. Vermlantilaisen Gräsmarkin kirkon alttarikaappi kuuluu paikalliseen tuotantoon ja se ajoittuu 1500-luvun alkuun.⁴⁸⁴ Alttarikaapin korpuksesta on Auringonkehrässä oleva Maria ja lapsi neljän pyhimyksen ympäröimänä ja ovien sisäpuolella on neljä maalausta, kaksi kussakin ovesa, punaisen raidan erottamina (kuva 1.30).⁴⁸⁵ Oikeanpuoleisessa ovesa on ylhäällä Armonistuin, jonka alla Pyhä Anna itse kolmantena, ja vasemmassa ovesa on pietä ja tämän alla Gregoriuksen messu -aihe. Viimeksi mainittu kuvaa paavi Gregoriusta, jolle Jeesus ilmestyi ehtoollisella muuttuen paikanpäällä hostiasta ihmiseksi – tämä vakuutti ehtoollisleivän leiponeen epäuskoisen naisen. Kuva-aiheessa Jeesus seisoo alttarilla, tai jopa nousee alttaria vastaavasta haudasta, ja veri valuu hänen haavoistaan ehtoollismaljaan. Usein ympärillä ovat hänen piinavälineensä, *arma christi*. Tämä legenda ja siihen liittyvä kuva-aihe yleistivät voimakkaasti 1400-luvulla.⁴⁸⁶ Pyhä Anna itse kolmantena ja Gregoriuksen messu -aiheet on näyttävästi rinnastettu myös pyhää sukua kuvaavan, niin sanotun Schlutuper Sippenaltarin (1480–1500) ovien ulkopinnan maalauksissa.⁴⁸⁷

Kaikki kolme syli-aihetta on Gräsmarkin kaapin ovissa kuvattu samalla tavalla: kukin henkilö istuu leveällä penkillä täyttäen lähes koko kuvatilaa, niin että sädekehä yltää ylälaitaan ja jalat ovat alalaidassa. Penkin takana on taustaseinämä tai -muuri, jonka takaa puolestaan avautuu vihreä maisema. Horisontaalit linjat ovat tavattoman korostuneita, ja äitinsä sylissä olevan kuolleen Kristuksen vartalo on tikkumaisen suora rinnastuen Armonistuin -aiheen ristinpuun poikkipuun kanssa. Pyhä Anna itse kolmantena -aiheessa Anna istuu ja Maria tyypillisen 1500-luvun taitteen kuvaustavan mukaan seisoo hänen vieressään, tässä hänen oikealla puolellaan, ja alaston Jeesus-lapsi on Annan vasemmalla käsivarrella (kuva 2.16). Armonistuin-aiheen Jumala ja alla oleva Anna on kuvattu visuaalis-



1.30 Altarikaappi Gräsmärkin kirkosta (SHM, Värmlands Museum). Ovien kuva-aiheet ovat vas. pieta ja Gregoriuksen messu, oik. Armonistuin ja Pyhä Anna itse kolmantena.

ti hyvin samankaltaisiksi; molemmilla on yllään pitkät punaiset viitat. Annan viitta putoaa hänen vasemmalta puoleltaan penkin taakse, mikä hienovaraisesti lisää maalausten syvyysvaikutelmaa. Kiinnostavaa kyllä, Annan penkki on profiloitu, mutta Armonistuin ja pieta-aiheissa penkki on suora ja yksinkertainen. Tämä voi kuvata maallisen ja taivaallisen olotilan eroa. Gregoriuksen messua kuvaava aihe on luonnollisesti sommitelmaltaan erilainen, sillä siinä on selkeämpi perspektiivi ja tilan tuntu, vaikkakin alttari yhtyy visuaalisesti muiden kuvien penkkeihin ja taustaseinämiin. Siinä on alalaidassa kuvattuna myös helvetin kita, jonne alastomat sielut joutuvat.

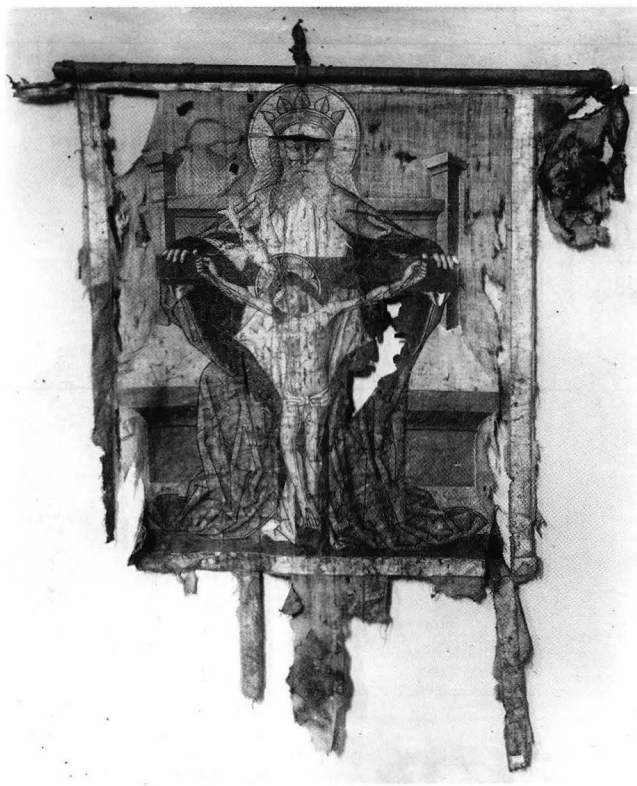
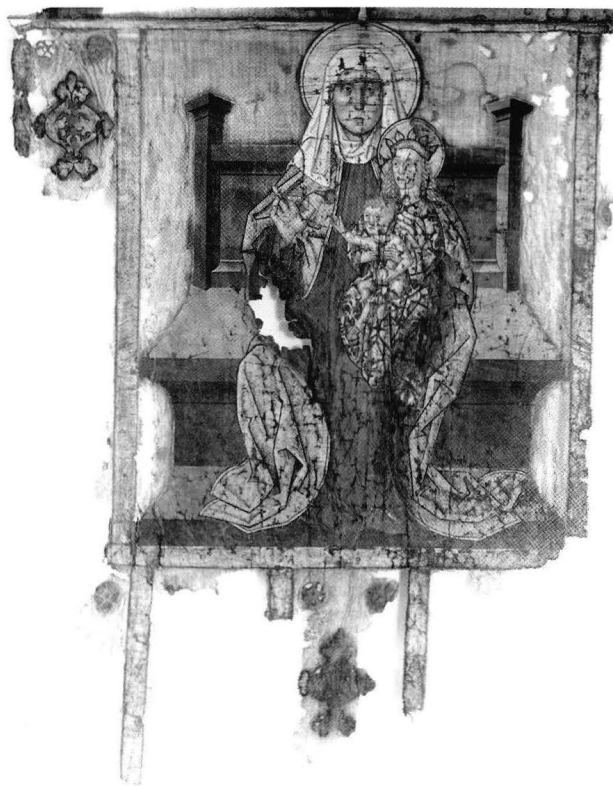
Gräsmärkin alttarikaappi rinnastuu Kumlabyn (Småland) kirkon seinämaalauksiin, jotka ruotsalaisen taidehistorioitsija Mereth Lindgrenin mukaan antoivat Annalle suorastaan ”shokeeraavan keskeisen aseman” pelastuksessa. Hänen mukaansa yhdistelmä muodosti eräänlaisen pyhän ”viiseyden” (*femenighet*).⁴⁸⁸ Samalla kun kuva-aiheet tuovat esille inkarnaation ja pelastuksen, näemme myös ylipäänsä pyhimystarinoille, myös kirjallisille, ominaisen esitystavan tai -järjestyksen, jossa henkilö kuvataan elävänä, kuolemassa sekä toimimassa kuolemansa jälkeen – tässä pyhimyksenä on Jeesus itse.

Samankaltainen korostettu Annan ja Jumalan rinnastaminen, ja vielä ilman muita kuva-aiheita, on Lundin tuomiokirkossa säilyneessä, 1470–1480-luvuille ajoitetussa pellavasta valmistetussa prosessioviirissä,⁴⁸⁹ jonka toiselle puolelle on maalattu Pyhä Anna itse kolmantena -aihe ja toiselle Armonistuin (kuva 1.31).⁴⁹⁰ Viirissä pyhä Anna ja Jumala ovat kuin vanhojen valokuvien tiukkailmeinen aviopari: he molemmat katsovat jäykkinä suoraan eteenpäin ja istuvat täsmälleen sa-

manlaisilla penkeillä. Myös heidän vaatteensa kertovat toistensa muotoja viittojen laskeutuessa maahan. Istuimen ja sädekehän linjat vastaavat täysin toisiaan viirin molemmilla puolilla.⁴⁹¹ Annalla on Maria vasemalla puolellaan ja tämän sylissä istuu alaston Jeesuslapsi, joka kurottuu kohti Annan sormiensa välissä pitämää kukkaa. Tämä kukka on neilikka, *carnation*, joka sinällään symboloi inkarnaatiota. Armonistuin-aiheessa pyhän hengen kyyhky koskettaa nokallaan ristillä riippuvan Jeesuksen päätä.

Ruumiillisen ja taivaallisen kolminaisuuden rinnastuminen herättää kysymyksen myös Pyhä Anna itse kolmantena ja Armonistuin -aiheiden rinnastumisesta kirkkotilassa tai esineissä itsessään: olivatko ne asetettu lähekkäin tai vastakkain, niin että katsoja paremmin hahmottaisi tämän Jeesuksen vanhemmuuden kaksiosaisuuden?

Koska veistosten hävikki on niin suuri, emmekä tiedä yksittäisten veistosten sijoittelusta kirkkotilassa juuri mitään, on Anna-aiheen ja Armonistuimen rinnastumisesta vaikeaa tehdä johtopäätöksiä. Vain seitsemässä sellaisessa kirkossa, jossa Anna-ryhmä Suomessa on säilynyt, on myös Armonistuin-veistos, eikä nähdäkseni niistä mikään lähtökohtaisesti asetu Anna-ryhmän vastinpariksi.⁴⁹² Hammarlandin Anna-ryhmän alttarikaapin keskusaihe on ollut Armonistuin, mutta Anna-ryhmää ei voi mieltää sen pariksi vaan sen sijaan Armonistuimen toiselle puolelle asetettu Neitsyt ja lapsi-veistos on sen pari. Jurmon kappelissa puolestaan on säilynyt Suomen oloissa ainutlaatuinen puinen relikvaario, joka kahdella sivulla on veistetyt reliefit (kuva 2.37). Toisella puolella on aiheena Armonistuin, mutta sen parina toisella puolella ei kuitenkaan ole Annaa vaan Maria ja lapsi. Relikvaario on todennäköises-



1.31 Prosessioviiri Lundin tuomiokirkosta, 1400-luvun loppu. Kuvassa viiri on kuvattuna huonokuntoisena 1900-luvun alussa; nykyään se on konservoitu ja esillä (Lunds Universitets Historiska Museum).

ti ollut kannettava ja joka tapauksessa sitä on ollut tarkoitus katsoa molemmilta puolilta, vaikka itse reliikki mahdollisesti onkin näkynyt vain Armonistuimen puolella.⁴⁹³ Teemojen rinnastumisessa ovat myös veistokset ja maalaukset luonnollisesti toimineet toisiaan rikastaen.

Anna-ryhmän ja Armonistuin-aiheen rinnastumisen voi myös nähdä laajempänä hartaudellisena kuvallisena keinona, joka rinnastaa inkarnaatio ja passio -aiheet. Tällöin kyseeseen voivat tulla muutkin variaatiot kuten esimerkiksi skoonelaisessa Bunkeflon kirkon holvi-maalauksissa Pyhä Anna itse kolmantena -aihe on rinnastettu Tuskien mies -kuvaukseen, tai inkarnaatio-temmaa voi yhtälailla edustaa Maria ja lapsi -aihe.⁴⁹⁴

Jumalallisen ja inhimillisen sukuperinnön rinnastaminen ja toisiinsa peilaus vastaa omalla tavallaan keskiajan teologian tapaa luoda vastaavuus Marian elämän ja Jeesuksen elämän välille. Tämä alkaa Marian menosta temppeleihin, siellä tehdyistä ihmeteoista ja tiivistyy myöhemmin yhteiseen kärsimykseen ja taivaan kuningasparina toimimiseen. Nähdäkseni Anna rinnastuu kuvallisesti Jumalaan, hän toimittaa kaivattavaa äitijumaluutta, myyttiselle ajattelulle tyypillistä miesjumaluuden feminiinistä vastinparia. Tämä näyttäytyy esimerkiksi Tallinnan Nigulisten kirkon näyttävässä alttarikaapissa (Hermen Roden työhuone, 1478–1481), jossa Pyhä Anna itse kolmantena -aihe on asetettu Marian kruunausta kuvaavan aiheen alapuolelle siten, että

ryhmät muodostavat visuaaliset parit – ylempänä Maria on isänsä/poikansa/puolisonsa kanssa taivaassa, alarekisterissä taas äitinsä kanssa, pientä poikaansa sylissään pidellen. Ylipäätään on myös huomattava, että Marian kruunaus -aiheesta sinällään muotoutuu omanlaisensa kolminaisuus erityisesti 1400-luvun lopulla kuvaustavasta, jossa isä ja poika kruunaavat keskellään olevan Marian.⁴⁹⁵

Kansalliskirjaston kokoelmiin kuuluu käsikirjoituskatkelma (F.m. IV.156), joka sisältää kirkkovuoden kanssa loogisesti etenevän hetkipalvelusten sarjan, josta viimeinen on omistettu pyhälle Annalle.⁴⁹⁶ Käsikirjoitusjäännös kuuluu laajaan, ainakin 14-osaiseen kokonaisuuteen, jonka osia säilytetään Helsingin lisäksi Turussa ja Tukholmassa. Käsialojen yhteneväisyyksien perusteella sen ajatellaan olevan peräisin samasta kirjoituskeskuksesta, *scriptoriumista*, jonka mahdollinen, ellei todennäköinen kirjoituspaikka on Naantalin luostari.⁴⁹⁷ Annan hetkipalveluksen lauluosuus on tunnetun *Quasi Stella matutina* -sanoilla alkavan hymnin variantti.⁴⁹⁸ Myös sen voi mielestäni tulkita ilmentämään Annan ja Jumalan ”liittoa”, sillä hymnissä kerrotaan Annan hallitsevan taivaista ikuisesti Jumalan rinnalla. Varsinainen sisällöllinen painopiste on kuitenkin Annan kohdussa ja sen hedelmissä sekä toisaalta Annan rinnastumisessa Vanhan testamentin Saaraan. Hymnin aiemmin julkaisematon teksti on seuraava:

*Euouae. a[ntiphon] Sola digna tu fuisti anna gignere
matr[em] |
christi que uirtu te claruisti. ps[almus] Fundamenta.
Euouae |
Ut nouum iubare micuit anna et silgnis claruit uenerari
promeruit. Que dei |
matrem genuit. u[ersus] Per quam mors |
fugata cedit per quam salus nostra redit. Que se[quens] |
Tu quondam sara sterilis sed mater facta fecunda fructus
tuus amabilis. Omnia reddit io |
cunda u[ersus] Tuus partus tripudio mun\ dum impleuit et
gaudio. Omnia. se[quens] Celebremus |
deuotissime solennia anne sanctissime. De
[qu]a nostra salus est inchoata. Et pax a deo pa
tre nobis data u[ersus] laudemus |
mentre corde et ore ihesum in sancte anne hono\re. De
qua. Gloria patri et filio et spiritui |
sancto. Et pax. In nocturno a[ntiphon] Christo psallant
omnia |
qui uenit nos saluare pro sancte anne gloria plau\da[n]t
astra tellus mare. ps[almus] Cantate. Euouae. an[tiphon] |
Cum domino anna exultabit et cum eo sine fine re\gnabit
[... euouae.] Dominum magnificemus et [canticis collau
demus qui fecit mirabilia] |
in sancte [anne filia.] sidus.*

Vain sinä Anna olit arvollinen synnyttämään Kristuksen äidin, jonka voimasta kirkastuit.

Kuin uutena tähtenä loisti Anna ja merkein kirkasti, kun nioituksen ansaitsi, joka Jumalan äidin synnytti. Jonka kautta kuolema väistyi pakoon ajettuna, jonka kautta meille annettiin pelastus.

Kuten kerran hedelmätön Saara, myös sinä olet äidiksi tehtynä hedelmällinen. Kohtusi hedelmä rakastettava, jälkeläisesi teki kaikki iloiseksi, täytti maailman tanssilla ja riemulla. Kaikki...

Juhlistakaamme hartaimmin mitä pyhimmän Annan juhlaa. Jonka kautta pelastuksemme sai alkunsa, ja meille annettiin rauha Jumalalta isältämme. Kiittäkäämme mielellä, sydämellä ja suulla Jeesusta pyhän Annan kunniaksi. Kunnia olkoon Isän, Pojan ja Pyhän Hengen. Ja rauha.

Kaikki laulavat Kristukselle, joka tuli pelastamaan meidät, pyhän Annan kunniaa ylistävät tähdet, maa, meri.

Herran kanssa Anna ylistää, ja hänen kanssaan loputtomasti hallitsee. / Kiittäkäämme Herraa ja lauluin ylistäkäämme Häntä, joka teki ihmeitä pyhän Annan tyttären kautta. Tähti...⁴⁹⁹

Virginia Nixonin mukaan pyhän Annan hetkipalvelusliturgiat poikkeavat 1400-luvun lopulla yleistyneistä Annaa koskevista legendakertomuksista. Hetkipalvelukset, jotka ovat yleensä säilyneet käsikirjoituksina ja ovat usein peräisin luostariyhteyksistä, eivät yleisesti ottaen mainitse Annan kolmea avioliittoa ja tai muita elämänkerrallisia tapahtumia vaan ylistävät pyhää Annaa Marian ja Jeesuksen alkulähteenä.⁵⁰⁰ Tämä on nähtävissä myös edellä esitetystä hymnissä, jossa korostuu Annan kohdulle annettu tärkeä tehtävä. Tekstistä on tavoitettavissa Annan ainutlaatuisuuden korostus sekä ajalliset ja tilalliset laajuudet: ylistämässä on koko maailmankaikkeus (tähdet, maa ja meri) ja toisaalta

Anna tulee Herran kanssa iäisyyskiin hallitsemaan taivaasta (*Cum domino anna exultabit et cum eo sine fine regnabit.*)

Yhdysvaltalainen Barbara Newman on tuonut esille, kuinka uskonnollisen tunteen tai ajatuksen representointia naisen tai miehen hahmoisena ei voi sinällään samastaa maalliseen, biologisesti ymmärrettyyn mieheen tai naiseen. Keskiajan teologisen mielikuvituksen moninaisuuteen kuuluivat kirjoitukset ja kuvat, jotka esittävät kristillisiä ”jumalattaria” kuten Dame Nature, Sapientia tai Frau Minne. Näissä ei Newmanin mukaan kuitenkaan ole kyse vain allegorioista tai pakanallisista jäänteistä, vaan kristilliseen teologiaan kuuluvista elementeistä, yhden Jumalan monista tyttäristä tai olomuodoista.⁵⁰¹ Jumaluuksien sukupuolen pohtiminen käy kiinnostavalla tavalla esille Naantalin luostarissa toimineen Jöns Budden kirjaanikin sisältyvässä *Elucidarium*-nimisestä tekstistä,⁵⁰² jossa klassisen perinteen mukaisesti keskustelevat oppilas ja opettaja. Budden vuonna 1484 kääntämässä kirjoituksessa oppilas kysyy, miksi Jumalaa kutsutaan isäksi eikä äidiksi, ja miksi totuuden ja viisauden lähdettä pojaksi eikä tyttäreksi? Opettajan selitettyä syyksi sen, että poika on aina enemmän isänsä kaltainen kuin tytär, oppilas jatkaa kysymällä miksei pyhää henkeä kutsuta molempien pojaksi niin, että toinen olisi isä ja toinen äiti.⁵⁰³ Pyhä Anna itse kolmantena -kuvaus, jossa Anna esiintyy ikään kuin Jumalan vastinparina, on voinut osaltaan antaa visuaalisia herähteitä näille pohdinnoille tai ehkäpä omalla tavallaan ratkaissutkin niitä.

Isoäiti-pietä

Pietä-aihe on vanhemmuuden kuvauksessa rinnakkainen Armonistuimelle: ensimmäisessä äiti pitelee poikaansa, jälkimmäisessä isä; toinen kuvaa Jeesuksen maallista ja ruumiillista vanhempaa ja toinen taivaallista. Ero on siinä, että Jumala-isä ei sure, vaan jokseenkin ilmeettömänä toteuttaa suunnitelmaansa, kun taas pietä-kuvien oleellinen sisältö on murhe. Alkukirkossa oli ollut myös ajatus isän kärsimyksestä pojan myötä, mutta kristillinen kirkko torjui tämän niin sanotun patripassianismin.⁵⁰⁴ Myötäkärsimys jäi äidille.

Verratessa pietä-aihetta Pyhä Anna itse kolmantena -aiheeseen on asetelma ennen ja jälkeen pojan kuoleman, mutta syli, äidin tai äidinäidin, pysyy muuttumattomana. Pietä-aihe nivoutuu naisen läheisyyteen kuoleman hetkellä sekä naisen myyttiseen ja kulttuuriseen tehtävään kuolettajana, kuolevan hoitajana ja toisaalta kalmon käsittelijänä.⁵⁰⁵ Näin tekee myös Pyhä Anna itse kolmantena -aihe, sillä lapsen (tulevaisuudessa kuolevan) ja miehen (jo kuolleen) läsnäolo samanaikaisesti on olemassa molemmissa aiheissa. Tässä mielessä voikin yhtyä Nordmanin esittämään ajatukseen,

että Perniön pietä-veistoksen sukulaissielu löytyy Hat-
tulan Anna-ryhmästä.⁵⁰⁶ Itse asiassa Nordman ehdotti,
että Pyhä Anna itse kolmantena -aiheella olisi analogi-
nen edeltäjä sellaisissa pietä-aiheissa, joissa Jeesus on
pienikokoinen, minkä ajatuksen Sixten Ringbom kui-
tenkin arvostelussaan torjui.⁵⁰⁷ Mielestäni Nordman oli
oikeammilla jäljillä kuin hän ehkä itse ajattelikaan
(hän viittasi Marian pieneen kokoon, jolla ei ole tässä
yhteydessä merkitystä), ja vastaavasti Ringbom ei ollut
varsinaisesti perehtynyt Anna-aiheisiin ja itse asiassa
tulkitsi mielestäni juuri tämän Nordmanin huomautuk-
sen tavattoman formalistisesti. Nordman nimittäin viit-
tasi samassa yhteydessä Bernardino Sienalaiseen
(1380–1444), jonka kirjoitusten mukaan Maria pidel-
lessään kuollutta poikaansa muisteli kuinka oli kanta-
nut tätä lapsena.

Kaikissa aiemmin kuvaillun Gräsmarkin alttarikaa-
pin kuvissa korostetaan Jeesuksen lihallista ruumista
(kuva 1.30). Pyhä Anna itse kolmantena -aiheessa sitä
merkitsee pieni alaston poika, Armonistuimessa ristillä
riippuva Vapahtaja, pietä-aiheessa äitinsä kuollut, tois-
ten edestä uhrautunut poika ja lopulta Gregoriuksen
messu- aiheessa kuolemansa jälkeen materialisoitua
Jeesus, joka muistuttaa oman ruumiinsa läsnäolosta
eukaristiassa. Toisaalta hienosyisemmin voi myös aja-
tella, että siinä missä kolme ensiksi kuvattua aihetta on
muodoltaan samanlaisia ja Gregoriusmessu eroaa niis-
tä ratkaisevasti, myös merkityksessä on eroa. Kolmen
ensimmäisen kuvan korostaessa nimenomaan Jeesuk-
sen ruumista, niin Gregoriusmessun toteutus painottaa
erityisesti verta. Se roiskuu Kristuksesta kalkkiin ja
valuu edelleen alttaripöydän yli kiirastulesa oleville
sieluraukoille, jotka näkyvät oikeassa alalaidassa.

Kuten useat tutkijat ovat havainneet, on Hollolan
kirkossa säilynyt materiaalisia merkkejä *corpus Chris-
ti* -kultista.⁵⁰⁸ Näitä ovat muiden muassa kirkon seinäl-
le maalattu ja antemensaleen kaiverrettu kuva enke-
leistä pitelemässä monstranssia, jossa on hostia.⁵⁰⁹
Hollolan kirkossa on säilynyt myös Kristuksen ruu-
miin kunnioituksessa käytetty pietä-aiheinen veistos.
Mielestäni Hollolan Anna-ryhmä on niin ikään liitettä-
vissä Kristuksen ruumiin tematiikkaan. Anna-ryhmäs-
sä silmiinpistäväntä on poikkeuksellisen selvä suru-
mielisyyttä. Mielestäni veistoksen voikin nähdä erään-
laisena ”esi-pietänä”, jossa isoäiti suree lapsenlapsensa
kohtaloa, mutta samalla on omalta osaltaan vastuussa
tämän esiintymisestä ihmisen muodossa. Annan silmät
on kuvattu puoliavoimiksi, pää on hieman kallellaan
(kuva 2.11). Nordman tulkitsi Annan kasvoilla ilmene-
vän tunteen ”sentimentalisuudeksi”,⁵¹⁰ mitä se onkin
siinä mielessä, jos sanalla viitataan tunteellisuuteen.
Ilme kuvastaa Annan tietämystä Jeesuksen tulevasta
kohtalosta. Aivan kuten Mariakin eli mukana poikansa
tuskaisessa kuolemassa myös Anna Hollolan veistok-
sessa alistuu tulevaan ja osallistuu kärsimykseen.

Neitsyt Marian ja Jeesuksen kaksoispassiota kuvat-
tiin monin eri keinoin, muun muassa yhtenevällä luhis-

tumisliikkeellä ristin juurella. Tähän liittyy Nordmanin
tekemä oivaltava huomio Hollolan Anna-ryhmästä:
hän kuvailee Annan istuvan taipuneessa asennossa,
muistuttaen lyhyhistynyttä Maria-figuuria ristiinnaulit-
semisaiheissa.⁵¹¹ Kun pietä-aihe on arkkityyppinen ku-
vaus (itkijä)naisesta *kuolleen* vierellä, on Sureva Maria
kuvaus *kuolevan* suremisesta. Hollolan Anna-veistok-
sessa on pietä-assosiaation lisäksi siis läsnä myös ris-
tin juurella oleminen, Sureva Maria tai Tuskien äiti
(*Mater dolorosa*), joka kuvastaa yhtä myöhäiskeski-
ajan äitiyden ihannetta, ”kyynelten äitiä”.⁵¹² Julia Kris-
teva on käsitelty kyynelten äiti -teemaa äidillisen ku-
vausta luotaavassa, monitasoisessa *Stabat mater* -es-
seessään.⁵¹³ Kristeva kysyy, mitä naisten tarpeita Ma-
rian kuvaus ja toisaalta itse äitiys täyttävät, ja vastasi
siihen kahdella tasolla, sekä varsinaisessa tekstissä että
sen vierellä kulkevassa runollisessa osassa. Kristevan
nimeämään semioottiseen tasoon palautuva jälkimmäi-
nen tekstiosa kuvaa lähinnä hänen omia ruumiillisia
tuntemuksiaan. Tähän osioon kuuluvassa, *imitatio Ma-
riae*- henkisessä kohdassa hän tuo esille myös äitiyteen
liittyvän tuskan:

Nainen ei synnytä tuskassa, hän synnyttää tuskan: lapsi
edustaa sitä, ja maailmaantulostaan lähtien se juurtuu py-
syväksi. Voit tietenkin sulkea silmät, tukkia korvat, pitää
luentoja, käydä ostoksilla, järjestää koteja, ajatella objek-
teja, subjekteja. Mutta äiti on aina tuskan merkitsemä,
hän menehtyy siihen. ”Ja miekka on lävistävä sielu-
si...”⁵¹⁴

Stabat mater kertoo syntymästä, synnyttämisestä ja,
uskontotieteilijä Grace Jantzenin mukaan, erityisesti
kuolemasta.⁵¹⁵ Jantzenin mukaan kuolema, joka sinäl-
lään on keskeisessä asemassa koko länsimaaisessa ajat-
telussa, kiinnittyy naiseen, kun taas kuoleman voitta-
minen mieheen.⁵¹⁶

Hollolan Anna-ryhmä sopi hyvin ”kotikirkkonsa”
hartaudelliseen kontekstiin. Annan olemus ei ainoas-
taan kutsunut meditoimaan hänen jälkeläistensä kohta-
loa, vaan hänen olemuksensa myötäeli veistoksen koh-
taajien elämän moninaisissa vaikeuksissa ja suruissa,
mutta miksi ei myös iloissa. Iloista kertoo Lapin kir-
kossa oleva Suomessa ainutlaatuinen Marian ja Elisa-
betin kohtaamista kuvaava täysplastinen veistos, jonka
vatsoissa ovat olleet heidän pienet poikansa.⁵¹⁷ Mei-
nanderin arviota seuraten on ajateltu lapsien olleen
maalatut, mutta käsittääkseni ne ovat olleet puusta
veistetyt. Tämä sopisi kaikin puolin paremmin veis-
toksen kolmiulotteisuuteen ja esineelliseen hartau-
teen.⁵¹⁸ Jeesus-lapsen tärkeyttä on haluttu korostaa La-
pin veistoksessakin, sillä Marian viitta punaisine vuori-
neen aukeaa juhlavasti kehystämään (nyt kadonnutta)
lasta kohdussa. Tämä sama korostuskeino on näkyvis-
sä Anna-ryhmissäkin; esimerkiksi Hauholla Annan sy-
lissä tepasteleva Jeesus-lapsi saa Annan viitasta ja sen
vuorista kehysten ympärilleen. Lapin kunnassa on säi-
lynyt myös pietä-ryhmä,⁵¹⁹ ja voikin sanoa, että pyhi-

tetty, mutta samalla ruumiillinen ja kokemuksellinen äitiys on monissa muodoissaan ollut Lapin kirkossa läsnä olevana: pietän murtuneelle Marialle on maalattu suuret kyynelvet ja Anna-ryhmässä pyhä Anna vaikuttaa mielteliältä ja tulevaisuuden dramaattiset tapahtumat jo tietävältä.

Pyhän Annan kuvaus rinnastuu Marian ja Elisabetin riemukkaaseen kohtaamiseen myös Inkoon kirkossa. Sen eteläseinään maalattu Annan, Marian ja heidän välissään olevan Jeesus-lapsen kuva muodostuu sitä vastapäätä olevan Marian ja Elisabetin kohtaamista kuvaavan aiheen vastinpariksi. Aivan kuin sopimaan paremmin vierekkäin seisovien Annan ja Marian kuvan toistumaksi, Maria ja Elisabet eivät syleile vaan ainoastaan kättelevät (kuva 2.38). Elisabet oli Annan kertaautuma; hänkin oli vanha ja lapseton, kunnes Jumalan armosta tuli raskaaksi. Pyhän suvun sukulaisverkostossa Elisabet oli lisäksi Annan sisaren Esmerian tytär.

6.3 Äitinä oleminen, naisena esiintuleminen

Annan, Marian ja Jeesuksen kietoutuminen yhteen eleillä ja ruumiin kielellä ovat yksi tutkimieni veistosten määräävä piirre. Annan sielunpelastukseen liittyvät voimat kiinnittyvät hänen fyysiseen läheisyyteensä Mariaan ja Jeesukseen, ja siten Annan mahdollisuuksiin toimia esirukoilijana jälkikasvuunsa vedoten. Ruumiillisen yhteyden, käsien, asentojen ja eleiden avulla, kuvattiin sukupolvien jatkumoa, joka itsessään kertoi pelastuksen mahdollistumisesta. Asennot ja eleet kertovat myös läheisyydestä, synnytyksestä ja ruumiin luomisesta sekä sukupuolesta.⁵²⁰

Taidehistorioitsija Jean Wirth on tuonut esille kuinka keskiajan kristillinen symboliikka kiertyy kolmen hyvin fyysisen teeman ympärille: syntymän, rakkauten ja kuoleman. Hänen mukaansa hierogamiset eli pyhimysten keskinäiset suhteet heijastelevat ruumiillisia tekoja ja positioita kuten inestiiä tai neitsyyttä.⁵²¹ Omassa materiaalissani pyhien henkilöiden suhteet ilmentävät äitiyttä ruumiillisena tekona. Pyhä Anna itse kolmantena -ryhmissä henkilöt eivät ole toisiinsa kietoutuneista vain näkymättömin verisitein, vaan he ovat fyysisestikin toisiinsa kietoutuneita; Maria saattaa pidellä Jeesuksen jalasta tai Anna ojentaa hedelmää, jonka Maria ottaa vastaan. Esimerkiksi Viljakkalan muutto huonokuntoisessa veistoksessa kiinnostavinta on tapa, jolla henkilöt on yhdistetty: Anna koskettaa vasemmalla kädellään Marian säärtä, ja Maria puolestaan pitää kiinni Jeesus-lapsen säärestä. ”Huivinpitäjä”-veistoksessa Jeesus-lapsi pitelee kiinni isoäitinsä päällinasta (kuva 2.20). Tällä sommitteluratkaisulla voi

tietenkin olla taustansa myös veistoksen kunnianhimoisessa teknisessä ratkaisussa, jossa yhdestä puusta on veistetty moniulotteinen kokonaisuus, mutta yhtä kaikki se myös korostaa Jeesuksen ja Annan läheisyyttä. Työtapa ja materia palvelevat aiheelle annettua painotusta.

Käsien merkitys henkilöitä yhdistävinä ketjuina on oleellinen, ja siksi niiden puuttuminen niin monesta veistoksesta merkittävästi muuttaa niiden välittämää tunnelmaa. Yhteenkietoutuminen tapahtuu myös katseiden kautta, sillä vaikka Anna hyvin usein katsookin suoraan seurakuntaan tai mietiskelevästi pois päin, katsovat lapset joko häntä tai toisiaan.

Tässä luvussa käsittelen ensin äitiyden esittämistä, sitten veistoksissa esiintyvien asentojen ja eleiden merkityksiä erityisesti synnyttämiseen ja uuden luomiseen liittyvän tematiikan kautta ja lopulta kysyn, kuinka pyhän Annan, Marian ja Jeesuksen eleet ja vaateset liittyvät heidän sukupuolensa esittämiseen.

Äitiyden teot

Pyhän Annan äitiys kuvataan Pyhä Anna itse kolmantena -aiheissa veistoksissa vailla korostettua toiminnallisuutta. Niihin, kuten keskiajan pyhimyskuvauksiin ylipäänsäkään, ei yleisesti ottaen kuulu voimakas tunteiden esilletuonti (lukuun ottamatta Jeesuksen kuolemaan liittyviä aiheita). Vasta 1500-lukua lähestyttäessä Annan kasvoissa alkaa näkyä tunneilmaisua, kuten Hollolan Anna-ryhmässä, joka liittyykin tulkintani mukaan vahvasti Kristuksen kärsimyksen tematiikkaan. Myöhemmin taiteessa pyhimysten emotioiden esittäminen saa aivan toisen roolin, tunnettuna esimerkkinä vaikka Gianlorenzo Berninin veistos *Pyhän Teresan hurmio* (1646, Santa Maria della Vittoria, Rooma). Ylipäänsä tunteiden osoituksen ilmaus on ennen kaikkea sidoksissa vallitseviin kuvakäytäntöihin. Tutkimieni veistosten kohdalla tunteiden kuvaaminen vaikeasti tavoitettavaa jo siksi, että nyt paljolti puuttavalla maalauspinnulla on saatu aikaan tunteita kuvaavia ilmeitä.

Pyhän Annan elämäkerran kuvaukseen, jota on tarkasteltu Annan kuvauksen muotoutumisen sekä Hattulan ja Lohjan seinämaalausten yhteydessä, sen sijaan sisältyy useita sekä toiminnalliseen äitiyteen että tunteiden ilmaisuun liittyviä kuvaustapoja. Anna murehtii, synnyttää tai sanoo hyvästejä opin tielle lähtevälle tyttärelleen. Varhaisissa Marian syntymä -aiheissa korostuu kontemplatiivisuus, joka näyttäytyy siten, että Anna on kääntänyt päänsä pois lapsesta ja näyttää tyytymättömältä; häntä ei kuitenkaan tule tulkita vastentahtoiseksi äidiksi, vaan kuvaustapa juontuu Marian mietiskelyä korostavista esitystavoista Jeesuksen syntymän kuvauksissa.⁵²² Marian syntymän jälkeisenä tapahtumana voitiin myös kuvata Annaa imettämässä,

vaikka tämä ei olekaan kovin tavallista lännen kirkon kuvamaailmassa.⁵²³ Aihe on esitetty kuitenkin esimerkiksi fransiskaanisen hetkipalveluskirjan maalauksessa (1380-luku), jossa Anna kuvataan koko yläruumis paljaana palvelijan nostaessa kapaloitun vauvan hänen rinnoilleen.⁵²⁴ Pohjoisin esimerkki on tietääkseni tanskalaisessa ”Mariestedin” eli Sæbyn kirkossa (Børgholmin hiippakunta), joka oli Marialle omistettu karmeliittakirkko. Imetyskohtaus sisältyy Annaa lapsivuoteessa esittävään seinämaalaukseen (1513–1523), sillä mukana ovat myös karahvia ja tarjotinta(?) kantava palvelija sekä fragmentti Joakimista.⁵²⁵ Protoevankeliumissa Annan imetykselle on annettu suorastaan ylityksellinen asema. Siinä kerrotaan, kuinka Anna Marian siunausjuhlassa vei hänet pyhitettyyn huoneeseen ja antoi hänelle rintaa vapautuen laulamalla katkeruudesta:

Minä veisaan Herralle, Jumalalleni, sillä hän on katsahtanut puoleeni ja poistanut minusta vihollisieni ylenkatseen. Herra on antanut minulle vanhurskautensa hedelmän, joka on olemuksessaan sangen rikas Hänen edessänsä. Kuka kertoisi Rubenin [ylipapin] lapsille, että Anna imettää? Kuulkaa, kuulkaa, te Israelin kaksitoista sukukuntaa: Anna imettää!⁵²⁶

Osbern Bokenham sanoo Annan elämäkerrassaan (1440-luku) tämän imettäneen peräti kolme vuotta.⁵²⁷ Imetystä korostettiin 1500-luvulle tultaessa myös yhdistämällä Pyhä Anna itse kolmantena -aihe *Maria lactans* -kuvatraditioon, toisin sanottuna Anna kuvattiin yhdessä imettävän Marian kanssa. Puuveistoksissa tämä oli kuitenkin harvinaisempaa kuin kuvataiteissa.⁵²⁸ Annan rinnan pyhittäminen puolestaan tulee esille inkvisiittori Bernard Guin lausumassa, jossa hän kertoo nähneenä Annan rinnan reliikkinä, näkyvissä kristallin sisällä Limogesissa, pyhälle Annalle omistetussa kirkossa.⁵²⁹ Annan imettämistä ei tule (sen enempää kuin Anna-aiheita ylipäänsäkään) nähdä rajoitetusti kotoista äidillisyyttä korostavina, sillä maidolla oli merkittävä metaforinen asema teologisessa ajattelussa. Jo apostolit Pietari ja Paavali, joista varsinkin jälkimmäiselle ruumiin metaforat olivat keskeisiä,⁵³⁰ käyttivät molemmat maitoa kuvaillessaan Jumalan sanaa. Paavali neuvoi heprealaisia:

Te tarvitsette taas maitoa, ette te kestä vahvaa ruokaa. Jokainen, jota vielä ruokitaan maidolla, on pikkulapsi, eikä sellainen kykene ottamaan vastaan syvällistä opetusta. Te olette tulleet maitoa tarvitseviksi, ei vahvaa ruokaa. Vahva ruoka on tarkoitettu aikuisille. He ovat totuttaneet aistinsa siihen ja harjaannuttaneet ne erottamaan hyvän ja pahan.⁵³¹

Protoevankeliumin mukaan Joakim oli luovuttamassa Mariaa temppeliin kaksivuotiaana, mutta Annan pyynnöstä he odottivat vielä vuoden. Temppeliinkäynti kuvasi siten myös Annan murhetta hänen joutuessaan luopumaan tyttärestään. Barbara Newman on maininnut pyhän Annan tässä episodissa sopivan myöhäiskes-

kiajan ihanteiden mukaiseen ”kyynelten äiti” -määritelmään.⁵³² Voi myös ajatella, että tämä lapsesta luopumisen suru ennakoisi Marian murhetta oman lapsensa kohtalosta. Kuten luvussa *Isoäiti-pietä* tuli esille, on Annan yhdistyminen suruun ja siten ”kyynelten äiti” -tematiikkaan kuitenkin huomattavasti laajempi kokonaisuus kuin mihin Newmanin ehdottama Marian temppeliinkäynti -aihe ulottuu.

Pyhä Anna itse kolmantena -veistoksissa Anna istuu usein jalat harallaan, viitan ja mekon laskeutuessa jalkojen välistä korostaen ulostulevia polvia. Istumistapa on kiintoisa: onhan se modernina aikana naisille lähes sopimattomana pidetty asento, mikä tuo esille kysymyksen veistosten sitoutumisesta historiallisiin tapoihin. Onko siis ajateltava, että 1400-luvulla oli aivan hyväksyttyä, jopa hurskasta ja siveellistä naisen istua jalat harallaan, vai onko se tarkoituksellisen merkitsevä piirre kuvallisessa traditiossa? Toki asento on käytännöllinen, jos kannattelee sylissään kahta lasta. Madeline Caviness on esittänyt istuvan Marian kuvien yhteydessä, että jalat harallaan oleva, hieman kyykimistä lähestyvä istuma-asento on saattanut assosioitua katsojien mielessä synnyttämiseen. Tällöin esimerkiksi juuri synnyttänyt tai raskaana oleva nainen on voinut liittää kuvan turvalliseen synnytykseen.⁵³³

Istuma-asento oli lähempänä oikeaa synnytysasentoa kuin varsinaiset synnytykseen liittyvät kuvat, joissa ollaan makuuasennossa. Jeesuksen, Marian tai Johannes Kastajan syntymää esittävät kuvat tosin eivät varsinaisesti kuvaakaan itse synnyttämisen hetkeä, vaan sen jälkeistä lepoa. Istuma-asennon resonoiminen synnytyksen kanssa on kiinnostava, mutta toisaalta myöhäiskeskiajan veistoksissa miehet ja naiset istuvat samalla tavoin. Näemme esimerkiksi pyhän Olavin, apostolin, piispan tai itsensä Jumalan istumassa lukemattomissa veistoksissa samaan tapaan jalat harallaan vaatteiden levätessä syvällä sylissä ja laskeutuessa polvilta kuin Anna-veistoksissakin. Eroavaisuudet alkavat joskus tavasta vyöttää vaate, mutta korostuvat varsinaisesti vasta tultaessa olkapäille laskeutuvaan päällinaan, jonka puuttuminen miehiltä jättää heidän hartialinjan selkeämmäksi.

Assosiaatio synnytykseen on naisten ja miesten asentojen ja vaatetuksen yhdenmukaisuudesta huolimatta varteenotettava, sillä Annan merkittävyys oli joka tapauksessa sidoksissa hänen kohtuunsa ja hänen asemaansa synnyttäjänä, ja lisäksi hänellä oli valta auttaa hedelmällisyyteen ja synnytykseen liittyvissä asioissa. Vaikka veistokset eivät varsinaisesti siis viitaisikaan Annan faktuaaliseen synnyttämiseen, on tuo elementti, uuden luominen, sisällytettynä veistoksiin. Istuvan Annan jalkojen harallaan oleva asento korostuu toisinaan Marian asennon vaikutuksesta. Hollolan Anna-ryhmässä ja sen toisinnossa, Lammin veistoksessa Maria seisoo Annan polvien välissä eli konkreettisesti tulee esille sieltä. Useissa veistoksissa äitinsä sylissä istuvan Marian jalat asettuvat Annan polvien

väliin, jolloin niiden välinen tila alleviivautuu. Rymätylässä Maria lepuuttaa jalkaansa äitinsä polvella tavalla, joka vaikuttaa siltä kuin hän suorastaan työntäisi tämän jalkoja erilleen. Myös ”huivinpitäjä”-veistoksessa Annan jalat ovat selvästi erillään ja Marian jalat, jotka nekin ovat erillään, korostavat tätä asentoa. Sommeron veistoksessa pieni Jeesus seisoo Annan polvien ja samalla myös Marian polvien välissä, ja Jeesuksesta kaksin käsin kiinni pitävä Maria tuntuu kuin vetävän tämän esille laskosten poimuista. Myös Vöyrillä, vaikka Maria onkin jo aikuisen kokoinen, Annan tapa seisoa Neitsyt Marian takana osoittaa konkreettisesti Marian ja Jeesus-lapsen ”tulevan” Annasta ja olevan sidoksissa häneen – vaikka Jeesus-lapsi onkin Marian sylissä, on tämä samalla myös Annaan yhteydessä.

Pyhän Annan synnyttäminen tulee esille nivottaessa Annan merkitys Iisain juuri -teemaan, kuten esimerkiksi seuraavassa hymnissä 1400-luvun puolivälistä:

Terve, Anna, Iisain juuri.
Sinusta syntyi selvästi
virpi, joka tuotti kukan
joka tuoksui terveeltä
Iisain virpi
jonka Anna synnytti
Oli Jumala ...
Terve, Anna, kuningatar
jonka varresta kukat ...⁵³⁴

Koska Pyhä Anna itse kolmantena -aihe on sukuperimän kuvaus, sen voi, varsinaisen *Arbor Annae* -aiheen ohella, nähdä Iisain juuri -aiheen äidinpuoleisena tulkintana.⁵³⁵

Kuinka assosiaatio synnytykseen on voinut vaikuttaa veistosten kohtaajiin? Julia Kristeva on pohtinut jo aiemmin keskustelussa mukana olleessa *Stabat mater* -esseessä miksi pyhitetyn naisellisuuden (joka on usein sulautunut äitiyteen) kuvaaminen – vaikka se olisikin miehinen äidillisen haltuunotto, joka rauhoittaa sosiaalista ahdistusta ja tyydyttää miestä – vastaa myös naisten kokemukseen.⁵³⁶ Kristeva kirjoittaa tekstin vasemalla puoliskolla äitiyteen liittyvistä tuntemuksistaan. Hän kirjoittaa imettämisestä, luopumisesta, synnyttämisestä, ja tällä tavoin ”synnyttää sanaa”, mitä voi siten rinnastaa Neitsyt Marian synnyttämisen merkitykseen. Tekstissä on kauttaaltaan kiinnostava ristiveto samastumisen ja toisaalta Marian erityisyyden esiin tuomisen välillä. Kristevan voi kuitenkin katsoa sivuuttavan pyhän Annan sikäli, että hänen mukaansa kuva ”Yhdestä naisesta Ainoalaatuisena” liittyy toisen naisen poissulkemiseen, joka taas pohjimmiltaan tarkoittaa naisen äidin poissulkemista.⁵³⁷ Annan hahmon kristillisessä merkitysmailmassa voi siis omalta osaltaan tulkita torjuvan Kristevan esittämän välttämättömän äidinmurhan ajatuksen.⁵³⁸

Elina Vuola puolestaan kysyy, voisiko inkarnaatioopin keskuksessa olevan Marian hedelmöittymisen, imettämisen ja synnyttämisen, eli hänen naisena ja ih-

misenä olemisensa, nähdä naisen ruumiillisuuden vahvistajana?⁵³⁹ Esimerkiksi luvussa 5.2 *Toimijoita, tuki-joita, kohtaajia?* esiteltyt Anna-rouvat ovat voineet Pyhä Anna itse kolmantena -veistoksen kohdatessaan mietiskellä sen edessä Annan tärkeää tehtävää Marian ja Jeesuksen alkulähteenä (ja siten heistä itsestään hyvin erilaisena), mutta yhtä hyvin he ovat myös voineet kokemuksellisesti muistaa oman synnytyksensä. Tämä mietiskely on voinut tapahtua vaikka pyhiinvaelluksen yhteydessä, sillä tärkeänä osana pyhiinvaelluksessa oli myös katsominen; kun esimerkiksi raskaana oleville naisille, ja etenkin heidän henkiselle hyvinvoinnilleen ja sen seurauksena sikiölle, oli suositeltavaa antaa visuaalista tukea,⁵⁴⁰ saattoivat Pyhä Anna itse kolmantena -veistokset toimia tällaisina sopivina pyhiinvaelluksen kohteina.

Anna-ryhmien tarjoamat assosiaatiot synnytykseen (joka reaalisena ja/tai tietoon Annan tehtävästä Jumalan suunnitelmassa) eivät sulje pois niiden Kristuksen passioon liittyvää hartaudellista tulkintaa. Tutkimuksessa on tuotu esille niin synnytystuskien kuin sairauksien tai niiden hoidon praksiksen rinnastuminen Kristuksen kärsimykseen.⁵⁴¹ Suomalaisessa kansanperinteessä puolestaan on säilynyt kiinnostava loitsu, jossa Anna esiintyy parantajana. Leppävirralta, Savosta, on tallennettu kaksi tunnetun Niukahduksen luvun eli jäsenen korjaamisen loitsun poikkeuksellista varianttia, joissa pyydetään apuun pyhää Annaa. Loitsuissa on mukana latinalaisen juuren paljastava santti-etuliite.⁵⁴²

Santta Anni, armas muori,
kehrää mulle punainen lanka,
sinilanka siuvuttele
rautaisella rukkilalla,
kahen kallion välissä,
vaskisella värttinällä
kolmen vuoren konkelossa,
jonka jalkani panisin,
kunka kehräsin käteni
Riukahtui hevosen jalka,
Taitu varsan sääriversti,
Pyy pyrähti, maa järähti,
Pirun sydän särähti.⁵⁴³

Hieman varhaisemmassa ja pidemmässä toisinnossa tulee esille myös alkuasetelma, joka kertoo Marian ja Jeesuksen kirkkoon menosta.⁵⁴⁴ Heille tapahtuu onnettomuus pyyn pyrähtäessä ja maan järähtäessä. Anna on mukana kertomuksessa ja tulee tyttärensä ja tämän pojan avuksi.

Tässä toisinnossa Annaa ei kutsutakaan armaaksi muoriksi, vaan armaaksi neidoksi. Samoissa runoissa olevat maininnat sekä emännästä että piiasta perinteen-tutkijat yhdistivät siihen, että kansan ajateltiin mieltäneen Annankin siinneeksi ilman miestä.⁵⁴⁵ Krohnin sanoin: ”Tämä kahtalainen nimitys saa selityksensä roomalaiskatolisen kirkon käsityksestä, että Annankin on neitsyenä synnyttänyt neitsyt Maarian.”⁵⁴⁶ Tulkinta on sinänsä mahdollinen, mutta, kuten aiemmin on tul-

lut esille, ei tämä perisyntymättömän sikiämisen oppiin sekoittuva ajatus ollut katolisen kirkon virallinen kan- ta, kuten Krohn luterilaisesta näkökulmastaan luuli. Lisäksi mikään traditio ei ajatellut Anna neitseenä *synnyttäneen*, tai edes ylipäänsä olleen neitsyt, kerrotaan- han legendassa varsin selvästi, että puoliset olivat kak- sikymmentä vuotta kärsineet lapsettomuudesta. Toden- näköisempää on, että sanalliset muodot ovat sekoittu- neet Mariaa lähestyvien runojen kanssa, jossa emo (muori) ja neito kuuluvatkin yhteen. Näin esimerkiksi tervehdyksessä ”Neitsyt Maaria emonen, rakas äiti ar- mollinen, pyhä piika pikkarainen.” Marian vaihtumi- nen Annaksi kahdessa Niukahduksen luvussa paljastaa Annan ja Marian samastamisen, ja ylipäänsä myyttisen ajattelun, jossa tietty nimi ei ollut ratkaiseva tekijä, vaan nimen takana oleva voimanhaltija. Kuten Fran- cesca Sautman on huomauttanut, Annan ja Marian rin- nastuksessa tulee esille ajan symbolinen ulottuvuus nuoren ja vanhan naisen muodossa.⁵⁴⁷

Santta Anni istuu ”tuolin kultasen kukulla, rahin rautasen nenässä” ryhtyessään parannuslankaa kehrää- mään. Voisiko ajatuksen kultaista tuolista yhdistää siihen kultaiseen valtaistuimeen, jolla Anna tavallisesti puuveistoksissa istuu? Santta Anni kehrää punaista ja sinistä lankaa. Nämä luontoon palautuvat veren ja ve- den värit toistuvat monissa runoissa, kuten myös An- nan ja Marian vaatetuksessa.

Krohn tulkitsi kyseistä Niukahduksen lukua niin, että se heijastelisi Annan toimintaa naisten käsityön ja nuoranpunonnan suojelijana.⁵⁴⁸ Tämä ei ole mielestäni uskottavaa, sillä se, että Anna olisi Suomessa mielletty käsityön suojelijaksi on todella epätodennäköistä, tääl- lä ei ollut mitään Keski-Eurooppaan verrattavaa am- mattimaista käsityötuotantoa; ammattialojen pyhimyk- set muotoutuivat näiden ryhmien sisällä ja niiden tar- peista. Lisäksi Niukahduksen luku on loitsu, jolla pa- rannetaan jäseniä. Sen kuvailema kehrääminen on kaikkea muuta kuin naisten normaalia käsityötä, kehrätäänhän siinä järeillä, ylimaallisilla välineillä, ja li- säksi tämä tapahtuu vuorten ja kallioiden välissä. Toi- saalta, jos asian näkee symbolisemmin voi Annan käsi- työläisyyteen liittyvät suojelustehtävät tulkita kuvasta- maan raakamateriaalin työstämistä teokseksi, luovaa prosessia, joka yhdistyy Annan rooliin uutta muotoa ja henkeä tuottavana pyhimyksenä; pitsinypläyksen tai ompelun suojeleminen ei siis liity Annan rooliin ihan- nevaimona.⁵⁴⁹

Pyhän Annan voi Niukahduksen luvussa liittää uu- deksi tekemiseen ja synnyttämiseen ja tässä mielessä naisten työhön, luomistyöhön, ja Annan työhön, ”elä- mänlangan” kehräämiseen. Uuden luomisen nivoutumi- nen jokapäiväiseen elämään, karjankaitsesta käy ilmi 1900-luvun alussa Virossa ortodoksisten setukaisten pa- rista kerätyssä rukouksessa, joka lausuttiin 25. heinäkuu- ta eli itäisen kirkon Annanpäivänä. Juhlassa teurastettiin lammis, jota sitten jaettiin vieraille ja vähävaraisille, ja teurastuksen yhteydessä luettiin seuraava rukous:

Puhdas, pyhä Anne. Hoida ja varjele, siitä ja synnytä, nuorena nuoria, vahvista vanhoja. Hoida itse puun- ja pensaantakaista, kiven- ja kannontakaista karjaa. Ole itse, pyhä Anne, paimenten ylikaitsija, hoida itse yli suven karjaa metsässä, varjele siellä karja vihoista, kotona kai- kesta vahingosta.⁵⁵⁰

Niukahduksen luku kertoo Annan kehräävän ”rautai- sella rukkilalla ja vaskisella väärtinällä.” Kehraamista ja väärtinää käytettiin usein seksuaalisuuteen liittyvänä symboliikkana. Olihan kehrääminen korostetusti nai- seuteen liittyvä toiminto ja äitijumalattarien attribuuti.⁵⁵¹ Väärtinä oli eräänlainen naisen valtikka, mutta muotonsa puolesta myös miehen elimeen viittaava, ja vieläpä naisen kädellään ”hellimä”.⁵⁵² Runossa kehrää- minen tuntuu vertautuvan taikavoimia omaavien lan- kojen tekoon, joka viittaa uudeksi tekemiseen ja siten jonkin asian tai olennon synnyttämiseen.⁵⁵³ Loitsun lähtökohtana on Annan voima tehdä uudeksi ja vahvis- taa sekä naisen ruumiin mieltäminen tämän- ja tuon- puoleisuuden porttina. Sen maaginen merkitys entis- ajan ihmisille on myös yksi Pyhä Anna itse kolmante- na -veistosten tulkintojen mahdollisuuksista.

Sukupuolen esittämisen keinot

Sukupuolen esittäminen Anna-ryhmissä perustuu kas- vojen työstämiseen, asennon hienosäätöön ja eleisiin sekä pukeutumiskonventioihin. Esimerkiksi alaspäin suuntautunut katse ei ole tavallista miespyhimysten kuvauksessa, kuten eivät myöskään pään pienet kallis- tukset tai vartalon kiertyminen. Liedon Anna-ryhmä on hyvä esimerkki hienovaraisista, mutta silti selvästi huomattavissa olevista tavoista tuoda esille Annan nai- seus. Liedon Anna-figuurin kuperat luomet kertovat silmien kohdistuneen alaspäin, lasten suuntaan ja hä- nen päänsä on aavistuksen kallistunut niin ikään lasten puoleen (kuva 2.17). Vaikka hänen vartalonsa sinänsä on suora, niin sekä mekon laskoksilla että niitä myö- täilevällä viitan liepeen kaarella on asentoon saatu su- lavuutta. Sivuun kallistunut pää oli naisille kuuluva ele, eikä yleisesti ottaen tätä tavata mieshahmoilla Jo- hannes Evankelistaa lukuun ottamatta, jonka esittämi- nen muutenkin poikkesi muista miehistä.

Sukupuolen esiintuominen veistoksissa vahvistui 1500-luvulle tultaessa vaatetuksen avulla. Toisin sa- nottuna sukupuolta alettiin korostaa niillä tavoin, joita nykyajan ihmiset osaavat tulkita.⁵⁵⁴ Pukuhistorioitsija Robin Netherton on tuonut esiin kuinka ihmisten vaa- tetus muuttui monimuotoisemmaksi jo 1300-luvulta lähtien, ja tällöin sekä naisten että miesten vaatetuksen avulla luodut muodot muuttuivat luonnollisista muo- katummiksi.⁵⁵⁵ Tämänkaltaisen kehitys siis vaikuttaisi näyttäytyvän veistoksissa vasta myöhemmin – kuten useat tutkijat ovatkin todenneet, vaatetuksen *kuvaus* ei

ole sinällään yhtenevä todellisuuden kanssa.⁵⁵⁶ Oleellista veistosten vaatetuksessa ei niinkään ole sukupuolten ruumiiden tyyppipiirteiden erojen korostaminen, vaan samantyyppiset pukeutumisratkaisut ja vartalonosien korostukset näyttäytyivät sekä miehiä että naisia esittäville hahmoilla. Toisin sanottuna, jos esimerkiksi rintaa/rintakehää korostettiin, se tehtiin sekä mies- että naisfiguureille, mikä tendenssi on toistunut muodissa myöhemminkin.⁵⁵⁷ Veistosten vaatetus toki pyrki tarjoamaan sen signaalin, millä katsoja erotti nais- ja mieshahmon.

Pyhä Anna itse kolmantena -veistokset on valmistettu verrattain lyhyen ajan kuluessa, joten ajallisia eroja ei niissä tässä mielessä varsinaisesti ole havaittavissa. Marian muodot tulevat esille niin 1400-luvun puoliväliin ajoittuvan Taivassalon kuin puolivuosisataa myöhemmän Lokalahdenkin Anna-ryhmissä. Hauhon kirkon Pyhä Anna itse kolmantena -veistoksen Marian rinnat korostuvat niiden alta lähtevän laskostuksen vuoksi. Marian poven kaaren esiin tuominen, vaikka vartalo muuten olisikin suhteessa Annaan pienikokoinen kuin lapsella, oli yksi tapa tuoda esille Marian äitiyttä.⁵⁵⁸ Marian rinnat eivät siis viittaa ainoastaan Marian sukupuoleen, vaan myös ajatukseen äitiyden ketjusta. Marian äitiys tuodaan esille myös siten, että useissa veistoksissa Jeesus on nimenomaan Marian sylissä. Ja vaikka Maria ja Jeesus istuisivat kumpikin eri puolilla Annaa, he koskettelevat toisiaan, ottavat katsekontaktia tai Maria ojentaa pojalleen omenaa. Annan muotojen korostamisella puolestaan on voitu haluta painottaa hänen asemaansa moninkertaisena äitinä, sillä Marian jälkeenhän hänen oli tarkoitus, *trinubium*-opin mukaan, saada myös toiset tyttäret.⁵⁵⁹

Luvussa *Pieni, alaston Jeesus* keskusteluun mukaan otetun länsi-götanmaalaisen Forsin kirkon 1500-luvun alussa valmistetun alttarikaapin nyt irralliset figuurit ovat kiinnostava esimerkki vartalon esittämisestä (kuvat 1.27; 2.36). Jeesus-lapsi ei Forsin kirkon veistokokonaisuudessa ole ainut, jonka sukupuoli on merkitty selkeästi näkyviin. Naisfiguurit ovat kurvikastakin kurvikkaampaa mallia: kaikilla on ampieisvyötäröt sekä pullistelevat vatsat ja rinnat. Forsin kirkon veistosfiguureja on luonnehdittu ilmeikkäiksi, kotoisen tuttavallisiksi ja barokkisiksi.⁵⁶⁰ Lennart Karlsson on maininnut Forsin ja skoonelaisen Saxtorpin kirkon Anna-ryhmissä näyttäytyvän painotuksen ”laatukuvaamiseen” kotoisuuteen.⁵⁶¹ Hän on lisäksi painottanut Forsin veistosten mahdollisimman pitkälle vietyä realistisuutta; hänen mukaansa Maria kuvataan teini-ikäisen oloisena.⁵⁶² Oman käsitykseni mukaan veistokset ovat kaukana kodin maailmasta; niitä leimaa tarkoitussellinen liioittelevuus, jonka motiivi on taiteellisen mestaruuden ja ”muodikkuuden” osoittamisen ohella ihailun herättäminen ylikuulattavien henkilöitä kohtaan.⁵⁶³ Muotojen korostaminen 1500-luvun Anna-ryhmissä oli tekijän tai tilaajan valinta, ei minkäänlainen sääntö: esimerkiksi samanaikaisessa ja samaa ikono-

grafista kuvaustapaa kuin Forsin veistos edustavassa Ignabergan (Skåne) Anna-ryhmässä Maria on yhtä lailla nuori neito, mutta hänen naiseuttaan/äitiyttäään ei ole alleviivattu ylikorostettujen vartalon muotojen avulla.⁵⁶⁴ Forsin veistoksissa miehiin on toteutettu samaa ideaalia: rintakehä työntyy eteenpäin ja vartalo kiertyy; alttarikaappiin kuuluneen pyhän Olavin figuurissa tämä näkyy erityisen hyvin. Lisäksi veistoksissa huomiota kiinnittää, uskomattoman runsaiden ja kiemuraisten laskosten lisäksi, paljaiden lihaksikkaiden pohkeiden esittely, kuten Kristoforus-figuurilla.⁵⁶⁵

Annan asu on tässä erikoislaatuudessa teoskokonaisuudessa poikkeuksellinen, sillä hänen päällinansa päällä on viuhkamainen pliseerattu koristus ja mekossa, tai mekon päällä olevassa keeppissä tai liivissä, on korkea pystykaus.⁵⁶⁶ Samaan alttarikaappiin kuuluneella Johanneksella on yhtäläinen asu, mikä tuo esille sen, että evankelista Johannes esitettiin ”naismaisemmin” puettuna, mutta toisaalta myös sitä, että pukeutuksen sukupuolisidonnaisuus ei ollut yksiselitteistä. Vaikka pyhimyksellisyys saattoi sinänsä kyseenalaistaa sukupuolisia konventioita, esimerkiksi antamalla nuorien neitsyiden avoimesti vastustaa ja tuhota isänsä, näkyi se harvemmin vaatetuksessa. Naisten pukeutuminen miesten asuun ja päinvastoin oli eksplisiittisesti Raamatussa kielletty, mikä ei kuitenkaan tarkoittanut, etteikö Jumala itse olisi voinut suojata esimerkiksi neitaita antamalla heille miehen olemuksen.⁵⁶⁷

Yhden näkökulman vaatetuksen sukupuolittamisen merkityksiin tuovat Mariasta Annaksi muutetut veistokset. Kuten aiemmin on käynyt ilmi, on muutoksiin saattanut olla erilaisia käytännön syitä, mutta kiinnostavaa on myös se, mitkä veistokset muutoksen kohteeksi valittiin. Yksi lähtökohta vaikuttaisi olleen Jeesus-lapsen sopimattomuus 1400-luvun ideaaleihin, jolloin alaston ja vantttera poikalapsi astuu kuvaan. Muutetuissa veistoksissa Jeesus-lapsi oli aikansa kontekstissa ”feminiininen” kapeine vyötäröineen ja huluavine helmoineen. Urjalan veistoksessa lapsella on ollut tossut jaloissaan, mikä on ollut sopiva yksityiskohta muutokselle, sillä toisin kuin Jeesus-lapsi, Maria ei ole Pyhä Anna itse kolmantena -kuvauksissa koskaan paljasjalkainen. Avojaloin kuvattu Jeesus-lapsi on 1300-luvun veistoksissakin yleinen, ja varpaita usein vielä korostettiin kääntämällä ne näkyviin. Seuraavan vuosisadan Anna-ryhmissä Jeesus-lapsi on aina paljain jaloin – en ole nähnyt tästä poikkeuksia. Hyvän esimerkin veistoksesta, joka hyvin olisi voitu 1400-luvun lopulla muuttaa Anna-ryhmäksi, on Pohjan kirkon kaunis Maria ja lapsi -aiheinen veistos (kuva 1.32). Se ajoittuu vuoden 1300 tienoille.⁵⁶⁸ Veistos olisi sopinut muutoksen kohteeksi sekä Marian vakavuuden että juuri Jeesus-lapsen konventionaalisesti naisellisen hahmon vuoksi. Jeesus-lapsi on pukeutunut pitkään leveään mekkoon, jonka alta tossut pilkistävät. Kapealla vyötäröllä on vyö ja kaiken lisäksi rintakehä on muotoiltu niin, että se voi antaa vaikutelman kahdesta pie-



1.32 Jeesus-lapsi on kuvattu pitkään, vyötettyyn mekkoon. Neitsyt Maria ja lapsi, Pohjan kirkko (n. 1300).

nestä rinnasta. Marialla on vakava ilme – lainatakseni Nordmanin koskettavaa kuvailua veistoksesta: ”Doket faller ned kring det resignerade ansiktet, som är slitet av medvetandet om de sorger kvinnor måste bära, själens liv rör sig under ekens yta.”⁵⁶⁹

6.4 Niin äiti kuin tytär

Pyhän Annan olemus varhaisissa Pyhä Anna itse kolmantena -veistoksissa muistutti Neitsyt Marian olemusta. Vaikka 1400-luvun kuluessa Anna alettiin kuvata fyysisesti erilaisena kuin Maria, sai hän sen sijaan tyttärelleen kuuluvia arvoja ja heidät rinnastettiin muiden toisiinsa. Toistuvasti on jo viitattu siihen, että ajatus Annan raskaaksi tulemisesta vailla sukupuoliyhteyttä yleistyi hänen hagiografioissaan. Annaa lähestyttiin myös Neitsyt Marian tervehdykseen verrattavalla rukouksella *Salve anna mater misericordie*.⁵⁷⁰

Marian ja Annan yhdistämisestä ei kuitenkaan tule vetää johtopäätöstä, että Anna olisi suorastaan syrjäyttänyt tyttärensä ja Annan kunnioitus olisi ylittänyt Neitsyt Marian. Tämä Martin Lutheria myötäilevä käsitys Annan ”epäterveestä” mahta(ile)vasta roolista tulee toisinaan esille tutkimuksissa. Kaarle Krohnia lainatakseni: ”Hurskas intoilu oli siinä määrin vallannut kaikki säädyt, että näytti siltä, kuin Anna olisi syrjäyttänyt tyttärensäkin.”⁵⁷¹ Annan voimistuminen ei siis mitenkään vähentänyt Marian roolia, vaan päinvastoin: se laajensi Marian elämänsä näkyvyyttä ja korosti hänen merkitystään pelastushistoriassa. Osa Marian kunnioituksesta kanavoitui Annan kautta, mutta Anna ei ollut Mariaan kohdistuvan ”palvonnan” pääkohde.⁵⁷² Anna-figuurin suurempi koko ei myöskään millään lailla ilmennä niin sanottua arvoperspektiiviä.

Seuraavaksi tarkastelen Annan ja Marian samankaltaisuutta sekä pohdin kuinka samastaminen on voinut vaikuttaa Anna-ryhmiksi muutettujen Maria ja lapsi-veistosten valmistukseen ja kohtaamiseen. Lopuksi käsittelen Lokalahden ja Ruskon kruunupäisten Anna-figuurien tutkimusta ja kruunu-yksityiskohdan merkityksiä.

Kertautuvat eleet, samat puvut

Useissa tutkimissani veistoksissa on nähtävissä Annan ja Marian samastaminen heidän yhtenevien asujensa kautta.⁵⁷³ Esimerkiksi Ilmajoen Anna-ryhmässä molemmilla on väljät, pyöreiden pystylaskosten hallitsemat mekot ja Turun Anna-ryhmässä molempien miehistä lähtevät samanlaiset laskokset. Sääksmäen mestarin töissä vahvat vyön alta tulevat laskokset kuuluvat molempien vaatetukseen. Samoin soljelliset vyöt ja niiden taittuminen alaspäin, kuten esimerkiksi Jurmossa ja Luviolla, toistuvat sekä äidillä että tyttäreillä. Marialla viitta on harvinainen, mutta lisää yhdenmukaisuutta Annaan, jolla on aina viitta: erityisen selvästi tämä käy ilmi Someron Anna-ryhmässä, jossa Maria on – vailla mitään asentoon liittyvää syytä – vetänyt viittansa vasemman kätensä alta, niin että viitan vuori kääntyy näkyviin, ja ele muodostaa peilikuvan Annan eleelle. Liedon veistoksessa Annan ja Marian mekkojen samankaltaisuutta korostaa hieman tavallisuudesta poikkeava, rinnan kohdalta levenevä keskilaskos.

Aiemmin on käsitelty Anna-ryhmien figuurien eleitten merkitystä heidän yhteenkuuluvuutensa ja sukupuolien jatkuvuuden kannalta. Monissa veistoksissa Marian eleet toistavat Annan eleitä. Tapa, jolla Anna pitelee Mariaa, kertautuu Marian tavassa kannatella poikaansa. Tämä on elegantisti kuvattu esimerkiksi Turun Anna-ryhmässä, jossa veistäjä on toistanut Annan käden eleen hänen tyttärensä eleessä. Sormien hienopiirteisyys Nordman tosin tulkitsi epävarmuutta ilmentäväksi.⁵⁷⁴ Myös Jurmossa on toistettu naisten



*1.33 Pyhä suku -aiheinen alttari-
kaappi, Lundby (SHM). Poikkeuk-
sellisessa sommitelmassa kaikki
lapset ovat alastomina. Neitsyt Ma-
rian mekko muodostuu pyhän An-
nan mekon toiseksi puoleksi.*

tapa kannatella lapsiaan: Annan oikean käden sormet ovat tiiviisti Marian kyljessä tämän käsivarren alla, ja Marian sormet ovat samaan tapaan Jeesuksen kyljessä. Luvialla kaikki pitelevät omeniaan yhteneväsellä eleellä. Myös Annan ja Marian kasvojen olemuksissa on usein samaa, esimerkiksi ”huivinpitäjä”-veistoksessa heidän huomiota herättävällä taituruudella veistetyt kasvonsa ovat toistensa kopioita. Ei ole epäilystäkään, etteikö tämän teoksen veistäjä olisi halutessaan voinut tehdä kasvoista myös toisistaan poikkeavat.

Annan ja Neitsyt Marian yhteenkuuluvuus korostuu veistoksissa, joissa heidän vartalonsa sulautuvat toisiinsa. Esimerkiksi Tanskan Kansallismuseon (Kööpenhamina) kokoelmiin kuuluvassa fragmentaarisessa puuveistoksessa (n. 1500) Maria seisoo äitinsä vieressä, mutta oikeastaan vain Marian ylävartalo on hänen omaansa alaruumiin ollessa täysin sulautunut Annaan.⁵⁷⁵ Kiinnostava esimerkki tästä on myös Lundbyn (Länsi-Götanmaa, nyk. SHM) samanaikaisessa pyhä

suku -aiheisessa alttarikaapissa. Sen keskusaiheena on istuva Anna seisova Maria edessään, mutta Marian mekko on kuvattu samalla Annan mekon toiseksi puoleksi, vasemman polven päälle laskeutuvaksi osaksi (kuva 1.33). Maskun alttarikaapin Anna-ryhmässä Annan ja Marian omat vartalot puolestaan erottuvat selvästi, mutta heidän viittojensa figuureja kehystävä muotoilu korostaa yhteenliittymistä.

Neitsyt Mariasta Annaksi muutettuja veistoksia voi tarkastella äidin ja tyttären samuuden kautta. Uudessa kuosissaan ja uudestaan vihittynä veistokset saivat luultavimmin osakseen yhtä lailla Annan ja lasten ryhmään kohdistuneen kunnioituksen kuin alkuperäiset Anna-ryhmätkin. Toisaalta voi tietenkin spekuloida sillä, kuinka tietoisia seurakuntalaiset olivat muutoksesta ja lisäksi tietoa veistoksen alkuperäisestä aiheesta heidän Annalle mieltämäänsä valtaa? Voisi ainakin olettaa, että jos seurakuntalainen tiesi, että Mariasta voidaan ja saakin tehdä Annan, niin Anna ei silloin ol-

lut hänen silmissään tytärtään huonompi. Edelleen voi olettaa, että huolimatta siitä, että muutoksessa oli faktisesti kyse Marian ”runtelemisesta” ei toimenpide aiheuttanut teologisia tai eettisiä ongelmia, sillä naiset olivat samaa ”juurta”. Marian ruumiin muuttuminen Jeesuksen ruumiiksi oli oikeastaan liturgian konkretisointia: Jeesushan oli äitinsä lihaa ja verta. Myös ajatus Jeesuksen syntymästä sopii siihen, että uusi hahmo, puinen Jeesus-vauva, liitettiin entisten figuurien joukkoon. Annan ja Marian monitasoinen samastaminen ei luo kuilua äidin ja tyttären välille, se ei kerro naissukupolvien yhteensopimattomuudesta, vaan päinvastoin osoittaa, kuinka seuraavan sukupolven ruumiillinen oleminen laskostuu edellisen päälle.

Kruunupäinen Anna

Tutkimani materiaalin kaikkein erityislaatuisin samastaminen on nähtävissä Lokalahden ja Ruskon veistoksissa, joissa Anna-figuurilla on kruunu päässään (kuvat 2.13, 2.14). Nordman ei aikanaan tuntenut vastaavia keskiaikaisia veistoksia, eikä niitä ole minunkaan tiedossani huolimatta kuvatietokannoista ja kuvallisen materiaalin saatavuuden kasvusta.⁵⁷⁶ Näihin eivät Anna-tutkijat ole tarttuneet, vaikka ne tulivat ilmi jo Olga Alice Nygrenin ruotsinkielisessä väitöskirjassa vuonna 1945.⁵⁷⁷ Nygren jopa nosti valokuvan Lokalahden veistoksesta ainoaksi Anna-aiheisia veistoksia edustavaksi kuvaksi teoksessaan, mikä on osoittavaa, sillä veistos ei millään lailla ”edusta” koko materiaalia. Hän uhrasi kruunupäiselle Annalle hieman muita veistoksia enemmän palstatilaa, mutta silti vain muutaman kappaleen verran. Nordman ohitti asian jokusella lauseella, mikä tosin koskee lähes kaikkia hänen käsittelemiään veistoksia tutkimusmateriaalin mittavuuden vuoksi.

Nordman antaa ymmärtää että Ruskon ja Lokalahden veistoksista edellinen on käsittelytavaltaan heikompi.⁵⁷⁸ Veistokset ovat samankaltaisia kruunun ja sen alla olevan hunnun osalta. Molemmissa Anna katsoo ilmeettömänä suoraan eteenpäin. Olga Alice Nygren piti selvänä, että kruunun kuvaaminen juonsi pyhän Annan hagiografiasta ja hänen ylhäisestä syntyperästään. Nygrenin ajatus perustui käsitykseen Annan legendan tunnettuudesta. Nygren itse oli uskonnoltaan roomalaiskatolinen ja toimi aktiivisesti kirkon piirissä.⁵⁷⁹ Hän mainitsi myös (Kaarle Krohniin viitaten) Annan roolin suomalaisessa kansanperinteessä: Annikki oli rikas emäntä, jolta pyydettiin kultaa ja kalteuksia. Nygren toi esille kirkon vallan kirkkorakennusten koristusten valinnassa,⁵⁸⁰ mikä on sinällään hieman ristiriidassa kruunupäisen Annan kansanperinneyhteyksien kanssa. Ajatteliiko Nygren katsojien kokemusta, vai olettiiko hän kansanperinteen vaikuttaneen piispan tai muiden päättävien tahojen mielipiteisiin ja siten veistosten muodonantoon? Hän ei kuitenkaan ky-

synyt, miksei muualla Euroopassa kuvattu Annaa kruunu päässä, mutta voi olla, että hän oli tietoinen tuntemansa materiaalin rajallisuudesta. Nygren oli joka tapauksessa nähdäkseen kiinnostunut folkloristikasta eikä empinyt yhdistää sitä tulkintoihinsa.⁵⁸¹ Tämä tieteenalojen välinen liikkuvuus ei ollut aivan tavanomaista, ja ehkä Nygrenille, joka toimi varsinaisen tiedeyhteisön ulkopuolella, tämä liikkuvuus oli sallitumpaa kuin tieteenalan auktoriteettiaseman omaaville.⁵⁸² Nygrenin ajatus yhdistää myös folkloristista traditiota, ei ainoastaan kirkollisia tekstejä, ikonografisiin tulkintoihin vastaa joka tapauksessa kiinnostavasti populaareja lähteitä suosivia nykypainotuksia tutkimuskentässä.

Vaikuttaa siltä, että Nygren ei oikein osannut tai uskaltanut päättää, pitäisikö hän kruunu-yksityiskohtaa merkittävänä ikonografisena lisänä Annan kuvastoon vai ei. Väitöskirjassaan hän sanoo Lokalahden ja Ruskon veistosten olevan ”uniikki suomalainen täydennys pyhimyksen ikonografiaan” ja teoksen ranskankielisessä tiivistelmässä hän vahvistaa saman.⁵⁸³ Tutkimuksensa johtopäätöksissä Nygren sitä vastoin tuntuu laittavan ajatuksen kotimaisten veistosten joukossa olevista ikonografisista erityisyyksistä sivuun, vaikka viittaa suoraan pyhää Annaa esittäviin veistoksiin.⁵⁸⁴

C. A. Nordmanin monografia ilmestyi parikymmentä vuotta Nygrenin väitöskirjan jälkeen. Siinä Nordman otti esille Nygrenin ajatuksen kruunun hagiografiaan pohjaavasta selityksestä, mutta lisäten tämän tulkinnan sisältävän oletuksen siitä, että Turun seudulla toiminut puunveistäjä olisi ollut ”teologisesti oppinut”. Tämä ei Nordmanin mukaan sinänsä olisi ollut mahdollista. Todennäköisempää hänestä kuitenkin oli, että lukutaidoton veistäjä oli tehnyt erheen.⁵⁸⁵ Tämä ajatus outojen aiheiden laittamisesta tietämättömän työntekijän kontolle, tai jopa hänen ilkikurisuudekseen, esiintyi aikoinaan myös kuoripenkkiä koristusten tutkijoita hämmäntäneiden aiheiden selityksinä.⁵⁸⁶ Nordman oli väärässä siinä, että Annan legendan tunteakseen puunkaivertajan olisi täytynyt tuntea teologiaa. Kuten aiemmissa luvuissa on selostettu, oli pyhän Annan kultti monipuolisesti osa 1400- ja 1500-lukujen vaihteen elämää eikä suinkaan vain kirjanoppineiden hallussa oleva tieto. Tästä kertovat kirjalliset lähteet sekä jo varhaiset tutkimukset, jotka olisivat olleet helposti Nordmanin saatavissa.

Yhtä erheellisesti Nordman viittaa lukutaidon merkitykseen. Lukutaidolla ei ollut mitään tekemistä pyhimysten tuntemuksen kanssa, sillä suullisesti tarinoita kertoivat niin papit kirkkoissa kuin ihmiset toisilleen.⁵⁸⁷ Nordmanin käsityksen taustalla oli ehkä tuolloin vielä yleisesti viljelty ajatus, että kirkonmenoissa käytettiin vain latinaa. Olga Nygren sen sijaan oli väitöskirjassaan eksplisiittisesti tuonut ilmi näkemyksensä, että maallikoilla oli myös Suomessa keskiajalla tietämystä pyhimysten elämäkerroista, mutta tämä ei vaikuta olleen yleisesti tunnustettu seikka, sillä Nygrenin väitös-

tilaisuudessa oli opponentti professori Onni Okkonen esittänyt tähän vastalauseensa.⁵⁸⁸ Nordmanin ajatusta vastaan puhuu myös se, että veistoksia on kaksi.

Nordman esitti, että 1500-luvun alussa yleistynyt tapa kuvata Anna turbaani tai sitä vastaava pyöreä päähine päässään olisi voinut antaa ajatuksen kuvata Anna kruunu päässä.⁵⁸⁹ Suomessa näitä kuvauksia ei ole säilynyt, mutta jo Ruotsissa useita; säännönmukaisesti turbaani on mukana esimerkiksi Haaken Gulleesonin Anna-veistoksissa.⁵⁹⁰ Myös Lundbyn jo aiemmin esiteltyssä alttarikaapissa Annalla on päällinansa päällä turbaani (kuva 1.33). Nordman asetti kuvallisesti vastakkain Muchowista, Mecklenburgista olevan Annaryhmän (nykyisin Schwerinin museo) ja Lokalahden veistoksen. On totta, että *reproduktioina* (pieninä ja mustavalkoisina) figureissa ja päähineissä on tiettyä samankaltaisuutta, mutta tällä ei ole mitään tekemistä veistosten todellisten olemusten ja niiden fakturaalisuuden kanssa. Lokalahden Annan kruunusta puuttuvat ensinnäkin sakarat, joten se ei ole ollut niinkään pyöreä, vaan päinvastoin terävä. Lisäksi se on ollut kirkkaan kullan värinen. Nordmanin tarjoamat tiedot eivät myöskään tuo esille, että Schwerinin Anna-ryhmä kuuluu aivan toiseen materiaaliseen yhteyteen, sillä se on yksi sivufiguuri Ruusukkohartauteen kuuluvassa Maria-alttarikaapissa (*Rosenkrantzaltar*).⁵⁹¹ Toisaalta ei Nordmankaan oletettavasti tarkoittanut juuri tämän nimenomaisen Muchowista olevan veistoksen toimineen Lokalahden ja Ruskon veistosten inspiraationa, vaan jonkin senkaltaisen teoksen.

Kuten aina inhimillisessä kanssakäymisessä, on tietenkin periaatteessa mahdollista, että virhetulkintoja on voinut tapahtua. Pyhiinvaeltaja on ehkä muistanut väärin näkemänsä tai jotain tekstiä on tulkittu liian kirjaimellisesti. Koska veistäjä ei kuitenkaan mitenkään ollut päättämässä siitä, minkälainen veistos kirkkoon laitetaan, on väärinymmärryksen täytynyt tapahtua kappalaisen, papin tai peräti piispan mielessä. Kruunu ei kuitenkaan ollut mikä tahansa morfologinen yksityiskohta, vaan niinkin merkittävä asia kuin taivaallisen neitseellisuuden tai maallisen vallan symboli. Siinä missä Nygrenin ehdotukset pohjasivat hänen hahmotamaansa katolisen uskomusmaailman levinneisyyteen, Nordmanin empivät pohdinnat puolestaan juonsivat hänen tyyppikategorioihin ja kehityskulkuihin pohjaaviin metodologisiin lähtökohtiinsa.

Kruunu saattaa pohjata Marian ja Annan samastamiseen. On mahdollista, että immakulistien äärilaitaa edustavat ajatukset Annan perisynnittömyydestä ovat tavoittaneet kaikupohjaa jopa Turussa. Näitä kysymyksiä oli tutkittu myös Nygrenin ja Nordmanin äidinkielellä, sillä Yrjö Hirn käsitteli Annan roolia Marian perisynnittömän sikiämisen opin viitekehyksessä peräti kokonaisen luvun verran *Det heliga skrinet* -teoksesaan,⁵⁹² joka puuttuu sekä Nygrenin että Nordmanin bibliografiasta. Nygren oli ehkä vierastanut Hirnin teosta sen katolisissa piireissä saaman varauksellisen

vastaanoton vuoksi,⁵⁹³ Nordman puolestaan ei ollut lähtökohtaisesti kiinnostunut teosten sisällöllisistä merkityksistä.

Toisaalta kruunu ei välttämättä liity fysiologisen neitsyyden ajatukseen. Pyhän Annan kunnioitus kasvoi aikana, jolloin naiseen naisenkin oli mahdollisuus tulla pyhimykseksi vailla fysiologista neitsyyden tilaa.⁵⁹⁴ Myös Kristuksen vakuuttelu pyhää Birgittaa ihailleelle ja omaa aviollista statustaan kammonneelle Margery Kempelle (n. 1373–n. 1439) kertoo neitsyyden statuksen häälymisestä: Margery kuuli Kristukselta, että tämä on ”sielussaan neitsyt” ja siten oikeutettu tanssiin taivaissa muiden pyhien neitseiden kanssa.⁵⁹⁵ Kruunua ja päällinaa kantava naisfiguuri on muutamissa öölantilaisissa veistoksissa tulkittu pyhäksi Birgitaksi, jolloin kruunu ilmentäisi Birgitan ominaisuutta Kristuksen morsiamena ja siis siten tietysti nunaan verrattavana neitseenä (*sponsa Christi*).⁵⁹⁶ Silloin myös Birgitta oli Annan tavoin ”sielun neitsyt”.

Nygrenin esittämä tulkinta Annan ylhäisyydestä on mahdollisesti myös kutoutunut veistoksen lopputulokseen. Anna on silloin nähty yhteneväisenä esimerkiksi keisarinna Helenan kanssa, jonka päässä on päällinakruunu -yhdistelmä. Jos lähdemme siitä, että teokset ovat paikallisia – mihin viittäisi niiden samankaltaisuus muiden Lokalahdella olevien veistosten kanssa – jää avoimeksi, miksi kruunu on laitettu Annan päähän juuri Turun seudulla. Ratkaisun takana voi olla yksittäinen (vaikutusvaltainen) henkilö, joka oli innostunut uusista tulkinnoista. On tietenkin mahdollista, että kruunupäisiä Annoja on ollut muuallakin, mutta ne erityisen ”harhaoppisina” hävitettiin reformaation myötä.

6.5 Pyhän suvun matriarkasta ”vanhaksi lihavaksi eukkoseksi”

Pyhä suku -aihe liittyy pohjimmiltaan yhtä lailla Kristuksen ruumiiseen ja inhimillisyyteen painottuneeseen kiinnostukseen siinä missä edellisissä luvuissa käsitelty, keskitetympin pyhän Annan kuvaukseen liittyvät teemat. Kuten ihmisillä, tuli Jeesuksellakin olla suku, ja sitä paitsi Raamatussa mainituille Jeesuksen veljille piti antaa selitys. Pyhä suku -aihe, joka näyttää Jeesuksen koko äidinpuoleisen suvun samassa tilassa, levisi 1400-luvun alusta lähtien ja saavutti suosionsa huipun 1500-luvun alussa.⁵⁹⁷ Se tuo matrilineaarisen perimän vielä selvemmin esille kuin Pyhä Anna itse kolmantena -aihe.

Pyhän suvun kuvaaminen sisältää myös kiistanalaisen *Trinubium Annae* -ajatuksen, mitä ilman ei laajaa sukua voisi ollakaan olemassa. Koska Pyhä suku itsessään on laaja ja monisyinen kuva-aihe, on tässä tutki-

muksessa mahdotonta lähteä tarkastelemaan sitä yksityiskohtaisesti – varsinkin kun primäärimateriaaliini kuuluu vain yksi tätä aihetta esittävä teos, Vöyrin alttarikaappi. Laajennan tässä kuitenkin hieman muutamia siihen nivoutuvia teemoja.

Pyhä suku -aihetta voitiin esittää monien eri henkilöyhdistelmien avulla ja siten myös vaihtelevin painoituksin. Sen jäsenet saatettiin kuvata yksittäisinä henkilöinä kehystämässä varsinaista pääaihetta, kuten esimerkiksi upplantilaisessa Frestan kirkon alttarikaapissa (1400-luvun loppu). Siinä korpuksen keskusaieheena olevan Apokalyptisen Marian oikealla puolella oleva Anna-ryhmä on esitetty niin, että Mariaa ja Jeesuslasta kantavan seisovan Annan jalkojen juureen on asetettu kaksi muuta Maria-tytärtä, toinen kirjaa lukemassa ja toinen kädet puuskassa.⁵⁹⁸ Annan avioliittojen generoimia isän, äidin ja poikien muodostamia ydinperheitä kuvattiin myös omia ryhmittyminään, kuten Lyypekin Burgkirchen pyhän Gertrudin alttarikaapissa (1509).⁵⁹⁹ Näiden kuvausten on erityisesti englantilaisissa seurakuntakirkoissa tulkittu propagoivan avioliiton ja perhe-elämän puolesta kirkon perinteiden ihannoimaa selibaattia ja luostarielämää vastaan, ja täten tarkoituksellisesti vähentäneet varsinaisen Pyhä suku -aiheen matriarkaalisuutta.⁶⁰⁰

Hartaus saattoi kohdistua vain joihinkin pyhän suvun jäseniin, kuten kolmeen Mariaan. Kolmen Marian kulttia esiintuovissa kuvauksissa miehet jäivät kokonaan pois tai he saivat vain viitteellisen aseman. Esimerkiksi Haaken Gulleesonin valmistaman Söderalan alttarikaapin korpuksen voi nähdä tässä kontekstissa; siinä on esitetty Maria ja lapsi, joiden ympärillä ovat hänen sisarensa lapsineen – näiden miehet ovat jälleen vain predellan vinjeteissä.⁶⁰¹ Monissa Pyhä suku -aiheissa maalauksissa ylipäänsä vain naisilla ja lapsilla on sädekehät, ja he edustavat uutta uskoa, kun miehet puolestaan jätetään maallisina tai juutalaisuuteen liittyvinä taka-alalle.⁶⁰²

Annan äitiin Emerentiaan kohdistui myös yksilöityä hartautta. Hän korostui erityisesti karmeliittojen hartaudessa, sillä he olivat ottaneet Annan esihistorian osaksi oman sääntökuntansa vaiheita Karmel-vuorella.⁶⁰³ Karmeliittamunkit olivat kehottaneet Emerentiaa avioitumaan Stollanuksen kanssa huolimatta siitä, että tämä itse halusi pysyä neitseenä. Emerentia pääsi myös kuvallisessa muodossa osaksi naisten ketjua; Emerentia (tai Anna) *selbviert* -nimellä kulkevassa kuvassa Pyhä Anna itse kolmantena -ryhmän yläpuolelle on asetettu Emerentia kädet jälkikasvunsa ympärillä.⁶⁰⁴ Ruotsissa on säilynyt Emerentian reliikki useita reliikkejä sisältäneessä kangaspussissa.⁶⁰⁵ Frankfurtin pyhän Annan alttarikaapissa on esitetty, kuinka Annan äiti Emerentia järjestää tämän avioliiton – tämä on kiinnostavaa jo siksi, että ympäröivässä yhteiskunnassahan avioliiton järjestäminen oli miesten tehtävä. Toisaalta vaikka äitien osuus tässä oli epävirallinen, se ei useinkaan ollut merkityksetön.⁶⁰⁶

Jeesuksen ”serkut” esiintyvät usein lapsinakin tunnisteidensa kanssa, jolloin Jaakob vanhemmalla on pyhiinvaeltajan asu ja simpukka, Johannes evankelistalla on kädessään kalkki tai pieni kirja, Juudas Taddeuksella puolestaan laiva. Vöyrillä lapsia ei ole yksilöity, mutta joskus myös attribuuttiensa kanssa olevat lapset ovat ikään kuin ”väärän” äidin hoivissa. Vöyrillä esimerkiksi ratsastava poika – joka usein yhdistyy pyhiinvaeltaja Jaakob vanhempaan – on asetettu Maria Kleofen perheeseen. Syynä voi olla sarjatuotanto tai sitten tätä ei ylipäänsä pidetty merkittävänä seikkana. Pyhä suku -aiheissa sommitteluissa on osin aivan samantaisia yksityiskohtia, osin tehdasmaista variointia – ei ole epäilystä, että näillä kaapeilla oli kysyntää markkinoilla. Maria Kleofe kuvataan hyvin usein imettämässä yhtä lastaan (kuva 2.27).

Ahvenanmaalla olevan Kastelholman linnan kappelin on sanottu olleen omistettu ”viidelle veljekselle”.⁶⁰⁷ Keitä nämä veljekset ovat? Voisiko olla mahdollista, että tällä olisi viitattu Jeesuksen ”veljiin”, siis pyhän suvun esittelemiin serkkupoikiin, joita tosin on kuusi, mutta joista vain viidestä tuli apostoleita Joosef Barnabaan jäädessä tämän joukon ulkopuolelle?⁶⁰⁸ Mielestäni tämä voisi olla mahdollista.

Pyhä suku -aihe hapertui 1530-luvulta lähtien ja sen naisia korostava painotus hävisi. Maria Kleofe ja Maria Salome saivat tyytyä ruokkijoiden rooliin, kun kuvien ja alttarikaappien etualalle saapuivat aviomiehet, jotka ottivat lasten kasvatuksen hoitaakseen. Reformaation oppien mukaisissa kuvauksissa ”perheen pää” vastasi hengellisestä opetuksesta ja äidit hoivasta. Tätä käännettä, tai ennemminkin vaiheittaista kehitystä, ovat tutkijat esitelleet muun muassa Lucas Cranachin ja Albrecht Dürerin puupiirrosten avulla.⁶⁰⁹ Tämän tapaisia uuden ajan alun pyhän suvun kuvauksia ei Suomessa ole säilynyt, ja on täysin mahdollista, ettei niitä – ehkä yksittäisiä puupiirroksia lukuun ottamatta – ehditty enää tuodakaan.

Reformaation ja toisaalta katolisen reformin myötä Pyhä Anna itse kolmantena -aihe väistyi ja tilalle tuli erilaisia kompositioita, jossa Anna on Neitsyt Mariaa avustava vanha isoäiti. Samoin Pyhä Anna itse kolmantena -aiheen kuvaama ruumiillinen kolminaisuus sai tehdä tilaa patriarkaaliselle tai maalliselle kolminaisuudelle, ydinperheelle, joka muodostui Mariasta, Joosefista ja lapsesta.⁶¹⁰ Vaikka Annan iän korostaminen lisääntyi 1500-luvun vaihteessa, oli hänet toki kuvattu vanhempana naisena koko ajan vaikkakin tämä oli tehty lähinnä pukeutumisen, ei kasvojen kuvauksen avulla. Näissä teoksissa, joissa Anna kantaa kahta lasta, hänen tehtävänä oli olla ensisijaisesti *äiti*, eikä kuvauksesta sinällään voi päätellä kyseessä olleen *isoäiti*.

Näyttävätkö Anna ja hänen kanssaan samanlainen pyhä Birgitta puuveistoksissa sitten vanhoilta? C. A. Nordmanin ja Tove Riskan mielestä Taivassalon veistoksen Anna-figuuri oli ”ystävällisen vanhuksen näköinen” (kuva 2.3).⁶¹¹ Ennemmin he näyttävät iät-

tömiltä, voisiko jopa sanoa, että he lähestyvät ideaalia 33-vuoden ikää, Kristuksen kuolinikää.⁶¹² Birgitta oli nelissäkymmenissä aloittaessaan hengellisen ja poliittisen uransa, ja tuolloin jo isoäiti. Anna oli legendan mukaan elänyt 20 vuotta lapsettomassa liitossa, joten hän olisi Marian saadessaan ollut 35–40-vuotias. Jos tähän lisää vielä toiset 15 vuotta Jeesuksen syntymään, olisi Anna tällä laskutavalla veistoksissa noin 50-vuotias. Koska kuitenkin Pyhä Anna itse kolmantena -aihe näyttää molemmat lapset lapsina, on oletettava, että Anna ehkä miellettiin noin 40-vuotiaaksi. Joka tapauksessa Annaa, Birgitan lailla, voitiin ajatella lapsente-koiän ohittaneena henkisenä äitinä, mikä ylipäänsä mahdollistui menopaussin jälkeen. Toisaalta jos ajateltiin, että Anna jatkoi Neitsyt Marian synnyttämisen jälkeen pyhän suvun kartuttamista, ei vanhuutta voinut liikaa korostaa.

Vanhetessaan ja joutuessaan sivuun Anna kuitenkin menetti samalla oleellisen asemansa pelastushistorias-
sa ja eräänlainen ”noitamaisuus”, tai noitien kuvausta vastaava vanhuuden esittäminen, ilmestyi hänen kuvaukseensa.⁶¹³ Uuteen kuvaustapaan kuului Annan iän tuominen selvemmin esille, jolloin hänen kasvoilleen maalattiin ryppyjä ja hänen asentonsa köyristyi. Maskun veistoksessakin erottuvat silmien ympärillä olevat juonteet. Anna alkaa näyttää 60–70-vuotiaalta, mitä keskiajan lopulla pidettiin vanhuksen ikänä.⁶¹⁴ Siinä missä varhaisempi Annan kuvaus (varsinainen Pyhä Anna itse kolmantena -aihe) toi esille vanhemman naisen positiivisen kolmannen iän ja pyhimysten kohdalla sen mukanaan tulevan henkisen äitiyden, niin myöhemmät Annan kuvaukset painottivat iän negatiivisia aspek-
teja. Vanhoihin ihmisiin suhtauduttiin viisaina, mutta heissä oli kuoleman läheisyys. Vanhojen miesten kuvaus läheni toisinaan groteskiutta tai säälittävy-
vyyttä, naisein puolestaan saatettiin liittää ajatuksia pahoista voimista: he saattoivat muodostaa myrkyä ruumiissaan menopaussin seurauksena.⁶¹⁵ Koska kuu-
kautisvereen suhtauduttiin yksimielisen kielteisesti, oli nainen menopaussin jälkeen ikäänkuin kykenemätön erittämään tätä huonoa ainetta pois itsestään ja muuttui häijyksi ja myrkylliseksi.⁶¹⁶ Virginia Nixonin mukaan on mahdollista, että Annaa ei aluksi haluttu Saksassa kuvata vanhana juuri vanhoihin naisein liittyneiden ne-
gatiivisten assosiaatioiden vuoksi.⁶¹⁷ Iän korostaminen toi esille Annan hedelmättömyyttä, ja se muodostui näin päinvastaiseksi pyrkimykseksi Pyhä Anna itse kolmantena -kuvauksissa näyttäytyvälle uusintavuuden painotukselle.

Maskun alttarikaappi on Suomessa ainut teos, joka osoittaa omalla, vaikkakin viitteellisemmällä tavallaan pyhän Annan roolissa ja iässä tapahtunutta muutosta 1500-luvulle tultaessa. Alttarikaapin korpuksessa, kahden neitsytpyhimyksen välissä, ovat Anna ja Maria Jeesus-lapsi sylissään, mutta Anna ei enää näyttäydy molempien lasten alkulähteenä. Toisaalta vaikka Maskun alttarikaapin kuvaustapa paljastaa Annan aseman heikentymisen pyhän suvun matriarkkana, nivoo se Marian ja Annan yhteen esittämällä henkilöt tiivistä toisiinsa kosketuksissa. Heidän vatsansa painautuvat toisiaan kohti ja vartaloiden taipuminen peilautuu. Alaosastaan ryhmä on kuin yhtä vartaloa molempien viittojen kehystäessä figuureja.

Pyhän Annan iän esiin tuomista tavalla, joka Maskun veistoksessa näkyy, ei tulekaan mielestäni lähtökohtaisesti tulkita negatiiviseksi. Vanhat miehet pitivät hallussaan korkeimpia hengellisiä virkoja ja naiset yle-
nivät abbedissoiksi. Lisäksi, kuten vanhuutta ja sen kuvaamista tutkinut Shulamith Shahar on huomionut, myös Jumala esitettiin vanhana.⁶¹⁸ Anna oli erityislaa-
tuinen, voisi sanoa ainutlaatuinen pyhimys, joka, kuten aiemmin olen esittänyt, toimi myös Jumalan feminiini-
senä parina.

K. K. Meinander kiinnitti huomiota Annan iän kuvaamiseen Maskun veistoksessa viittaamatta kuiten-
kaan asian uskonnonhistorialliseen, tai muuhunkaan sisältöön. Kehuttuaan ensin veistosfiguurien ylväitä kasvonpiirteitä ja kaulanalueen kuvausta hän painottaa selvää eroa pyhän Annan, ”vanhan lihavan eukkosen”, ja hänen molemmilla puolillaan olevien nuorekkaiden hahmojen välille, jotka olivat Meinanderista verratto-
masti esitettyjä.⁶¹⁹ Vaikkakin Annan mekko on väljä ja runsas (ja siten varmaankin kaukana 1900-luvun alun ihanteista), niin on Mariankin, eikä Anna minulle näyt-
täydy lihavana eikä vanhanakaan. Omasta, niin ikään arvojeni muovaamasta näkökulmasta Maskun Anna näyttää, huolimatta siitä, että tämä kuvaustapa vä-
hensi hänen valtaansa kristillisessä pelastusjärjestel-
mässä ja jumalperheessä, viisaan ja seesteisen oloise-
na, valkoinen pääliina kauniisti kasvoja kehystäen. Anna ja Maria nousevat samalta jalustalta, heidän ala-
ruumiinsa muodostuvat kuin yhdeksi ja samaksi hen-
kilöksi. Anna isoäitinä tukee tyttärensä äitiyttä, hellien tämän pienokaista sivummalta. Hänen lempeä, mutta tarkkaavainen katseensa kohdistuu yhtälailla tyttäre-
en kuin pieneen poikaankin.

*Maailman vetäytymistä tai romahtamista ei voida enää milloinkaan peruuttaa. Teokset eivät enää ole sitä mitä ne olivat. Kohtaamme kyllä ne itse, mutta ne itse ovat olleita. Sellaisina ne ovat meitä vastassa osana perinnettä ja säilyttämistä. Myös jatkossa ne jäävät tällaisiksi kohteiksi. Se, että ne ovat meitä vastassa on tosin seuraus niiden muinaisesta pysymisestä itsensä varassa. Itsensä varassa pysyminen on kuitenkin paennut niistä.*⁶²⁰

Martin Heidegger

Tutkimukseni on kurottanut ajassa kauas taaksepäin hauraiden esineiden kanssa, jotka ovat urheasti olleet olemassa viimeiset 500 vuotta. Niin ne tulevat olemaan sen jälkeenkin kun nyt elettävä maailma on mennyt. Vaikka olen pyrkinyt siirtämään veistosten edestä ajan mukanaan tuomia tulkitsemisen esteitä ja siten päässyt mielestäni lähemmäksi niiden menetettyjä merkityksiä, ei niitä itse esineeseen saa takaisin. Tämä väistämättömyys on osa taidehistorian lumoa. Michael Ann Hollyn mukaan taidehistorian tutkimus – joka pyrkii saavuttamaan saavuttamatonta – voi tehdä näkyväksi sen poissaolon, jollainen kuolemakin on. Se kuitenkin myös herättää henkiin, ylösnousemuksen lailla, halun saattaa merkityksiä sinne, missä ne ovat lakanneet olemasta.⁶²¹ Holly puhuu historian näyttäytymisestä osana omaa aikaamme: menneen ajan taide, kaukaisesta galaksista siintävä valo, on kotoisin ajasta ja paikasta, joka yhä resonoi meidänkin maailmassamme.⁶²²

Taidehistoria on tulkintojen tiedettä. Veistosten merkityksiä ja sisältöä etsivä ikonologinen perinne on omassa käsittelyssäni osa laajempaa kontekstualisointia, jolloin veistosten merkitykset avautuvat sekä niihin liittyvien hartaudellisten ja uskonnollisten aatteiden että niitä ympäröivän todellisuuden (sikäli kuin se on oikeudenmukaisesti rekonstruoitavissa) ja tuossa todellisuudessa tapahtuneiden kohtaamisten kautta. Olen siis pyrkinyt tutkimaan teoksia sekä niiden *edestä* että niiden *takaa*. Tällä sanaparilla on viitattu ikonologian (joka tutkii kuvia katsoen niiden ”taakse”) ja fenomenologiasta ja/tai antropologiasta ammentavan, lähinnä kuvan funktiota tai kokemuksellisuutta pohtivan suuntauksen (joka tutkii kuvia katsoen niiden ”etupuolta”) eroavaisuuteen.⁶²³ Samankaltaisen dialektiikan voi nähdä myös Gaston Bachelardin tavassa erotella psykoanalyysi ja fenomenologia: hänen mukaansa psykoanalyytikko selittää kuvan ”lannasta käsin”, fenomenologille kuva on tässä.⁶²⁴

Tutkimieni Pyhä Anna itse kolmantena -veistosten myöhäiskeskiaikaiset merkitykset avautuvat useiden toisiinsa nivoutuvien ruumiin keskeisyyteen liittyvien teemojen avulla. Pyhän Annan kuvaaminen ja siihen

liittyvä pyhä suku -aihe eivät lähtökohtaisesti palvelleet mitään tiettyä ”koulukuntaa” tai opinkappaletta, vaan kyse oli aina teoksen yksityiskohtien ja kontekstien tarjoamista merkityksistä. Mielestäni pyhän Annan kunnioitus on johdannainen erityisesti Jeesuksen ruumiiseen ja ruumiillisuuteen kohdistetusta kiinnostuksesta ja hartaudesta. Tätä ei tule kuitenkaan nähdä kristologian korostamisena mariologisen tulkinnan sijaan, vaan nimenomaan painotuksena näihin molempiin kuuluvaan ruumiillisuuden tärkeyteen. Pyhä Anna itse kolmantena -veistokset ilmensivät inkarnaation estetiikkaa ja olivat osa Jeesuksen ja Neitsyt Marian ruumiillisuuden ympärille rakentunutta moninaista kulttirypästä. Oleellista oli ”hyvä ruumiillisuus”, inkarnaation todentumisen oikeutettu osa, joka ei asettautunut isän puolelta tullutta jumalallisuutta ja henkistä sukuperintöä heikommaksi tai tarpeettomammaksi. Ruumiin merkitys on keskeinen osa pyhän Annan pyhimyksellisyyttä, joka rakentuu ruumiin ”käytöstä”: elämän luomisesta, synnyttämisestä ja toisaalta kuolemaan valmistautumisesta. Sukupolvia yhdistävä veriside houkutteli esiin yhtäältä hartauskirjallisuudessa ja liturgiassa toistuvaa Annan kohdun ylistystä ja toisaalta verisymboliikan keskeisyyttä koko kristillisessä ajattelussa. Inkarnaatio-opin keskuksessa ei siis ollut vain Kristus, eikä vain Maria, vaan myös Anna.

Pyhä Anna itse kolmantena -aihe oli rinnakkainen isä-poika-pyhä henki -traditiolle ja sen esitystavoille myöhäiskeskiajalla. Tämä näyttäytyy esimerkiksi Armonistuin ja Pyhä Anna itse kolmantena -aiheiden visuaalisena samankaltaisuutena, mikä toi esiin jumalallisuuden feminiinistä täydennystä. Kyseessä oli taivaallisen ja ruumiillisen kolminaisuuden rinnastaminen, ja kuten Jeesus ja Maria ovat toistensa puoliset, oli Anna samalla metafysisellä tavalla Jumalan puoliso, tämän valittu.

Annan, Marian ja Jeesus-lapsen kietoutuminen yhteen eleillä ja ruumiin kielellä on yksi tutkimieni veistosten määräävä piirre; siteet eivät ole vain näkymättömiä. Anna-ryhmissä Jeesuksen lapsenomaisuus ja pieni koko ilmentää infantilisoitua, minkä tehtävä oli

tuoda esille hänen inhimillisyyttään. Tämä sopi saumattomasti yhteen hänen lihallisen olemuksensa mahdollistajien, Annan ja Marian olemisen kanssa. Veistoksissa näkyy erityinen side äidin ja tyttären välillä, sillä Annan eleet ja vaatetus toistuvat Marialla. Heidän monitasoinen samastamisensa ei luo kuilua äidin ja tyttären välille, vaan päinvastoin osoittaa, kuinka seuraavan sukupolven ruumiillinen oleminen laskostuu edellisen päälle. Lokalahden ja Ruskon kruunupäisen Annan kuvauksissa näkyy kuinka äiti peilautuu tyttärensä, ja hänestäkin tulee neitseellinen, ainakin ”sielun neitsyt”. Annan ruumiillisuuteen ja naisenelämään ei keskiajalla kuitenkaan liitetty niin suuria vaateita kuin hänen tyttärelleen; Anna suri lapsettomuuttaan, makasi miehensä kanssa, synnytti, imetti, jäi leskeksi, avioitui uudestaan ja opetti lapsenlapsiaan. Konkreettisesti tasolla tytär sen sijaan transformoitui äidikseen kun 1400-luvun puolivälin jälkeen aiemmilla vuosidoilla valmistettuja Maria ja lapsi -veistoksia muutettiin Anna-ryhmiksi.

Syli ikonografisena teemana on Pyhä Anna itse kolmantena -aihetta oleellisesti jäsentävä kategoria. Syli oli alttari ja siten uhrin paikka, mutta myös suoja ja lohtu. Pyhä Anna itse kolmantena -veistoksissa kuulaa sylin merkitys kristillisessä ajattelussa, joka näyttäytyi niin kaipuuna paratiisilliseen isän syliin kuin myös kaiken kärsivän äidin syliin. Lisäksi se on kaiken alku, ja Marian ja Jeesuksen voi nähdä ikään kuin syntyvän Annan sylistä, hänen auki olevien polviensa välistä. Tätä uuden luomista korostavaa tulkintaa Pyhä Anna itse kolmantena -veistoksille olen hahmotellut myös kansanperinteen avulla. Santta Annilla oli kyky parantaa ja vahvistaa, ja hänen hahmossaan ilmenee naisen myyttinen asema tämän- ja tuonpuoleisuuden porttina. Keskiajan taiteen tutkimuksen näkökulmasta kansanperinteen hyödyntämisessä oleellista on loitsujen ja runojen temaattinen yhtyminen kuvalliseen aineistoon.

Pyhä Anna itse kolmantena -aiheen osoittama Annan, Marian ja Jeesus-lapsen välinen suhde tiivistyy äitiyteen myös suremisen kautta. Aihe rinnastui *Mater dolorosa*- ja pieta-aiheisiin, jotka nivoutuvat naisen kulttuuriseen tehtävään kuolevan surijana ja kalmon valmistelijana. Erityisen hyvin tämä näkyy Hollolan kirkon Anna-ryhmässä, jossa Annan kasvot ovat murheen täyttämät, ja hän istuu ristin juurelle valahtanutta Neitsyt Mariaa muistuttavassa asennossa. Pyhän Annan sylissä kantama Jeesus-lapsi on veistoksissa implisiittisesti läsnä samaan aikaan miehenä, ristillä kärsivänä ja äitinsä sylissä kuolon kangistamana. Ruumiillisen yhteyden, käsien ja asentojen avulla kuvattiin sukupolvien yhteenkuuluvuutta myös kärsimyksen jakamisessa.

Vanhemman tutkimuksen käsitykset Anna-ryhmien ”kotoisuudesta” ja ”porvarillisuudesta” ovat toisaalta luterilaisia, toisaalta maallistuneita tulkintoja. Anna-ryhmä ei ollut sen ”arkisempi” kuin pieta tai Armonis-

tuin-aihekaan merkitykseltään tai käyttötavoiltaan olivat, sillä Pyhä Anna itse kolmantena -aiheen sitoutumattomuus loogiseen aikakäsitykseen ja sen tapa tuottaa assosiaatioita tapahtumiin, joita se ei suoraan kuvaa, liittää sen näiden myöhäiskeskiaikana yleistyneiden hartauskuvien joukkoon. Pyhän Annan kuvaustavan muutos 1500-luvulle tultaessa aiheuttaa kuitenkin ajattomuuden hälvenemistä ja kerronnallisuuden kasvua, sillä Marian ja selvästi vanhemman näköisen Annan kuvaaminen samankokoisina olisi periaatteessa voinut kuvata Jeesuksen syntymän jälkeisiä tapahtumia.

* * *

Tutkimukseni empiirisen osuuden lähtökohta on ollut veistosten tarkastelu tekemisensä jälkiä kantavina fakturaalisina esineinä. Tämän myötä ne ovat muuttuneet epämääräisestä joukosta yksilöiksi, joilla kaikilla on oma erityisyytensä ja historiansa. Monia Anna-ryhmiä on myöhemmin pidetty pahoin, maalattu uudestaan, niiden neniä on leikattu poikki ja käsiä kiinnitetty rautanauiloilla. Olen halunnut tuoda esiin myös vaurioituneita teoksia, jotka ovat käytännössä olleet unohdettuja; näistä päällimmäisenä nousee mieleeni ”huivinpitäjäksi” nimeämäni veistos, joka ei ole tietääkseni koskaan ollut esillä sen jälkeen kun se toimitettiin Kansallismuseoon noin sata vuotta sitten meille nykyään tuntemattoman kirkon varastosta.

Tutkitut veistokset eivät muodosta tyylillisesti yhtenäistä ryhmää, vaan ”otoksen” samaa aihetta esittäviä veistoksia, jotka on valmistettu eri osissa Alppien pohjoispuolista Eurooppaa, Suomi mukaan luettuna. Arviolta noin parikymmentä on tuotu Ruotsin valtakunnan ulkopuolelta, ja loppuista kahdestakymmenestä suunnilleen puolet on valmistettu Suomen puolella sijainneissa työpajoissa ja toinen puoli lähinnä Upplannin alueella. Tämä poikkeaa aiemman tutkimuksen käsityksestä, että suurin osa Anna-ryhmistä ilmentäisi kotimaisten työhuoneiden muita taitamattomampaa tekotapaa. Ajallisesti selvästi suurin osa sijoittuu 1400-luvun puolivälin jälkeiselle ajalle – näitä on yli kolmekymmentä, joista melkein puolet ajoittuu aivan 1400- ja 1500-lukujen vaihteeseen tai 1500-luvun ensi vuosikymmenille.

Työhuoneet, mestarit ja tekijät eivät sinällään ole olleet tämän tutkimuksen ytimessä, mutta olen materiaalin viemänä puuttunut näihin kysymyksiin painottaen sitä, että työhuoneissa yhtä veistosta (alttari-kaapista puhumattakaan) saattoi tehdä useampi veistäjä. Tällä keskiaikaisten veistosten tutkimuksen perinteisellä kentällä olen tehnyt tarkennuksia, poistoja ja lisäyksiä, kuten Hauhon kirkon Anna-ryhmän uudelleenarviointi. Tätä veistosta on viime aikoina pidetty Kaarinan mestarin työnä, mutta se lukeutuu sen sijaan niin sanotun upplantilaisen työhuoneen tuotantoon. Kaarinan mestarille attribuoituista muista Anna-ryhmistä Vanajan Anna-ryhmä kuuluu Kaarinan mestarik-

si nimitetyn henkilön käsialaan, mutta Raision ja Sysmän Anna-ryhmät ovat samassa työhuoneessa – tai muuten toistensa kanssa yhteydessä – toimineiden kahden muun veistäjän käsialaa. Jomalan Anna-ryhmän uudelleenmuokkauksen olen yhdistänyt Lemlandin Birgitta-veistoksen valmistaneeseen työhuoneeseen. Nämä veistokset nivoutuvat myös Hammarlandin ja Hollolan kirkkojen alttarikaapit valmistaneeseen, luultavimmin Tukholman seudulla toimineeseen työhuoneeseen.

Olen tarkastellut veistosten merkityksiä paikallisesa kontekstissa. Siivilääni on 1400-luvun Suomesta takertunut sinänsä pieniä yksityiskohtia, mutta jotka juuri pyhän Annan kultin läpi katsottuna ovat merkittäviä. Vaikka kaikki historialliset henkilöt ja heidän tekonsa ovat olleet tutkimuksen tiedossa ennenkin, asiakirjalähteitä uudesta näkökulmasta yhdistämällä on veistosten ympärille muodostunut historiallisia tihentyimiä, jotka ovat antaneet minulle mahdollisuuksia tavoittaa jotain Annan merkityksistä. Erityisesti Anna Hansdotteriin (Tott) ja Klemet Hogenskildiin liittyvien kirjallisten lähteiden avulla mielestäni todentuu, että pyhä Anna tunnettiin Turun hiippakunnassakin auttajana lapsettomuudessa. Aiempien tutkijoiden näkemykset Anna-ryhmien kotoisuudesta ovatkin sikäli paikansa pitäviä, että Annalla oli moninaisia yhteisöllisiä tehtäviä ja hänen olemuksensa saattoi toimia lohduttajana hyvin arkisissa huolissa, veistoksen kohtajien elämän moninaisissa iloissa ja suruissa. Annaa tarvittiin Suomessakin edistämään lapsensaantia, turvaamaan merenkäyntiä ja viimekädessä edesauttamaan taivaaseen pääsyä. Veistoksen kohtaja sai ehkä lohtua kaipuuseensa oman, ruumiillisen äitinsä syliin tai voimistusta tulevaa synnytystä varten.

Tuomalla esiin erilaisia historiallisia henkilöitä olen etsinyt mahdollisuuksia tarkastella minkälainen saattoi olla todellinen vastaanottaja, joka toimi yhteisesti eletyssä maailmassa näiden veistosten kanssa. Anna-nimiset naiset olen kutsunut esiin nimikkopyhimystään suosivina toimijoina sekä veistosten kohtajina ja tulkitsijoina. *Fru* Lucia Olofsdotterin avulla olen pyrkinyt vielä tarkemmin tavoittamaan, mitä pyhä Anna saattoi tarjota aatellis naiselle: esikuvan sukuunsa sitoutuneesta ylimystönaisesta, joka viestitti hurskauttaan anteliaisuuden muodossa, ja toisaalta pyhimyksen, joka edesauttoi hedelmällisyyttä. Lucia kykeni samastamaan Annan hahmoon, sillä veistokset peilasivat yhteiskunnallisia hierarkioita: Anna-figuuri on aina kuin ylimys brokadikankaissaan.

Naantalin luostarilla oli oma erityinen vaikutuksensa Annan kunnioitukseen, mutta se ei ollut Annan kultin ainoa juuri. Birgitan ja Annan kulttiin kytkeytyi samankaltaisia ideaaleja, kuten sekä periytyvä että vanhemman, naiseen naisen pyhimyksellisyys. Birgitta-

laiset painottivat Annan kohtua siunattuna Marian alkulähteenä ja Annaa ”avioliiton rouvana” ja hurskaana vaimona. Toisaalta Turussa vahvistui 1400-luvun lopulla Annan alttarin ympärillä toiminut maallikkojen hartauselämä, jonka osia olivat niin alttariprebenda kuin kiltakin. Pyhän Annan kultissa on ollut myös birgittalaisuuteen kuulumattomia piirteitä, kuten Annan kolmen avioliiton ja koko pyhän suvun kunnioitus, mitä Vöyrin kirkon alttarikaappi niin komeasti esittää. Lisäksi pyhä Anna oli yksi koko Turun hiippakunnan suojelijoista.

Rakentaessani veistoksille ajallis-paikallista kontekstia, on myös itse kontekstiin kohdistunut monia uudelleenarviointeja. Tarkastellessani veistettyjen Anna-ryhmien ja muiden Annan kuvausten keskinäistä merkityksenantoa, olen aiemmin tunnettujen seinämaalauksen joukkoon tehnyt uuden tunnistuksen: fragmentoitunut kuva Inkoon kirkon eteläseinällä esittää Neitsyt Mariaa, pyhää Annaa ja heidän välissään olevaa Jeesus-lastaa. Turun tuomiokirkon Ristikuorissa olevan seinämaalauksen identifioinnin pyhä Anna -aiheiseksi olen sitä vastoin kyseenalaistanut, vaikka tämän hapertuneen kuvan lopullinen selvittäminen jääkin aukinaisiin kysymyksiin. Ristikuorin suhde pyhään Annaan on kuitenkin osoittautunut yhtä ongelmalliseksi kuin aiheutunnistuskkin, emmekä voi lopulta tietää, sijaitsiko Annan alttari siellä.

Tutkimuksessani olen halunnut lähestyä aiheittani monet eri yksityiskohdat huomioon ottaen, rakentaen siten veistosten tulkintojen kaipaamia konteksteja. On väistämätöntä, etten ole kyennyt, tai halunnutkaan, ratkaista kaikkia kysymyksiä: olen jättänyt tutkimuksellisia ovia auki toivoen, että joku joskus tulee astumaan niistä sisään. Tietämys veistoksista kasvaa vastaisuudessa konservointitutkimusten myötä ja toisaalta keskiaikaisiin käsikirjoituksiin kohdistuvat uudet tutkimukset tulevat laajentamaan ymmärrystä pyhän Annan kultin kokonaisuudesta.

* * *

Tämä oli historia pyhästä Annasta, hänen huomassaan olevista lapsista ja näin muodostuvan kolminaisuuden ruumiillisista merkityksistä. Pyhä isoäiti ei kuitenkaan jäänyt tuohon kaukaiseen historian galaksiin vaan kulkeutui puisina esineinä tähän nyt eletävään maailmaan, jossa Anna-ryhmien tekemisen jälkiä tutkiessani en ole ainoastaan yrittänyt käsittää veistoksia, vaan myös *käsitellyt* niitä oman olemiseni puitteissa. Puuveistokset ovat nyt itselleen vieraassa ajassa: niiden puoleen ei käännyt apua tarvittaessa tai pyhän kokeetusta tavoiteltaessa. Taidehistoriallisessa tutkimuksessa näiden veistosten ja niiden kantamien merkitysten tavoittelemisella on kuitenkin oma elintilansa ja paikansa.

I Tutkimuksen alusta

- ¹ Räsänen 1996. Yksityiskohtaisemmin käsittelemäni teokset olivat Joos van Cleven *Pyhä perhe* (n. 1530, Sinebrychoffin taidemuseo) ja Axel Gallénin *Madonna* (1891, Akseli Gallen-Kallelan museo, Tarvaspää). Nivoin aihetta kevyesti myös 1990-luvun valokuvaukseen, jossa tuolloin kommentoitiin paljon taidehistoriallista kuvastoa. Siten työni (tosin enemmän intuitiivisesti kuin tarkoituksella) tasapainoili sittemmin jälkmoderniksi mielletyn vanhan taiteen tutkimuksen tavan sekä toisaalta aikaan, paikkaan ja kontekstiin sitoutuneen näkökulman välillä.
- ² Tällä en tarkoita tunnustuksellista tutkimusta, joka vielä 1900-luvun alkupuolella oli tavanomaista keskiajan aatehistorian ja ikonografian tutkimuksessa. Bynumin näkökulmaa on kriittisesti määritelty Madeline H. Caviness (2001, 43).
- ³ Seuraan tässä Caroline Walker Bynumia (2007, xviii), joka on määritellyt omaa lähtökohtaansa seuraavasti: *For my purpose is not to explain the specific by the general nor to use the specific to illustrate the general, but rather to find, in discrete events and texts, deep human concerns that are historically particular as well.* Omalla kohdallani etsiminen kohdistuu luonnollisesti pääasiassa esineisiin.
- ⁴ FMU 3185: ”*spiritus sancti ac sanctorum patronorum totius regni Swecie scilicet sanctorum Johannis baptiste et Erici atque nostre dyocesis Aboensis Henrici, Anne et Birgitte.*” Ks. Rinne 1932, 260; 1943, 137; Heikkilä 2005, 97.
- ⁵ Keskiajan lähteissä ilmaisu esiintyy muodossa *sancta Anna sielff tridie* (ks. esim. FMU 5309). Englannin kielessä kuvatyypistä käytetään nimeä *Saint Anne with the Virgin and Child*, *Saint Anne Trinitarian* tai *Saint Anne Trinity*, mutta kaksi jälkimmäistä ovat kuitenkin anakronistisia, eikä niitä löydy aikalaislähteistä. Hollannin kielessä kuva-aihe on nimeltään *Anna-te-Drieën* ja ranskassa *La Trinité de Sainte Anne / Sainte Anne trinitaire* (tai *Sainte-Filiation*). Puolassa vastaava ilmaisu on *Św. Anny Samotrzec*. Italian *Metterza* viittaa samaan, vaikkakin Pyhä Anna itse kolmantena -aihe sai siellä toisenlaisen muodon, eikä koskaan sellaista asemaa kuin Pohjois-Euroopassa. Kuva-aiheen nimityksestä ja sen taustasta ks. Stolt 1993; Hand 1982, 43; Nixon 2004, 2–3, 21, 56; Sheingorn 1990, 175; Lindgren 1990, 57–58. Tiedosani ei ole, milloin ”Pyhä Anna itse kolmantena” -ilmaisu omaksuttiin suomen kieleen.
- ⁶ Kiitän Anu Lahtista tämän asian ja siitä kertovien lähteiden tuomisesta tietooni 28.4.2008. (Mainittu Lahtisen osoittama esimerkkilähde on seuraava: Hertig Karls registratur vol 18 1594, mikrofilmikansio 240, Svenska riksarkivet).
- ⁷ Ks. Parker 1928, 23, 79.
- ⁸ Ks. näistä Dörfler-Dierken 1992a, 26–31. Ks. myös Nixonin (2004, 100, 142) maininta, että Anna-ryhmää esittävän kuvan eteen oli tapana asettaa kolme kynttilää yhden sijaan, mikä kertoo kuvan mieltämisestä käsittämään kolme yksikköä.
- ⁹ Mainittakoon dominikaaniveli Paul-Victor Charlandin useat tutkimukset 1900-luvun alusta (ks. Charland 1911–1913). Charland teki lupauksen pyhälle Annalle uhrata kymmenen vuotta tätä koskevaan tutkimukseen, ks. Brassié 2002, 43. Protestanttisesta näkökulmasta Annaa on lähestynyt Ernst Schaumkell (1893). Jean Wirth (2003a, 74) on suhtautunut hyvin kriittisesti etenkin katolisessa kontekstissa tehtyihin Anna-tutkimuksiin.
- ¹⁰ Fransiskaaneeseen sääntökuntaan kuuluneen Kleinschmidtin (1867–1932) klassikkotutkimus *Die Heilige Anna, ihre Verehrung in Geschichte, Kunst und Volstum* (1930) kattaa

niin kultin leviämisen, eri kuva-aiheet, liturgian sekä lisäksi Annan kultin keskiajan jälkeistä historiaa.

- ¹¹ Dörfler-Dierken kartoittaa väitöskirjassaan (1992a) pyhän Annan kulttia eri kokonaisuuksien kautta: institutionaalisen historian, veljeskuntien toiminnan, legendamateriaalin ja uuden ajan alun humanistien piirin. Toisessa tutkimuksessa (Dörfler-Dierken 1992b) hän on perehtynyt pyhän Annan veljeskuntiin. Teologian alalta mainittakoon myös Peter Maniurkan (2001) väitöskirja sleesiaalaisista Pyhä Anna itse kolmantena -veistoksista.
- ¹² Brandenburg 1987; 1995.
- ¹³ Bynum 1992, 80.
- ¹⁴ Ashley & Sheingorn 1990.
- ¹⁵ Sheingorn 1989; 1990; 1993.
- ¹⁶ Virginia Nixonin monografia *Mary's Mother: Saint Anne in Late Medieval Europe* (2004) pyrkii yhdistämään angloamerikkalaista feministislähtöistä sekä mannermaista tekstikriittistä tutkimusta. Lisäksi Jean Wirth (2003a) on käsitellyt pääasiassa Annan kuvausta reformaation taitteessa. Yksittäisistä artikkeleista mainittakoon Gill 2002; Scase 1993.
- ¹⁷ Nixon 2004, 7.
- ¹⁸ Nixon 2004, 6, 42, 45–49.
- ¹⁹ Buchholz 2005.
- ²⁰ Kuva-aiheen, ja toisinaan jopa Annan merkityksen kokonaisuudessaan selittyminen perisynnittömän sikiämisen opin avulla on 1900-luvun alussa muodostunut käsitys, ks. Nixon 2004, 5, 15–16, 72–76.
- ²¹ Näin esim. Levi D’Ancona 1957, 18; Hand 1982, 49; Bynum 1992, 80; van Os 2000, 126. Tämä on yleinen näkemys myös pohjoismaisessa tutkimuksessa, ks. Lindgren 1990, 52; Gröhn 2000, 46; Vuolasto 2003, 119. *Ristin ja Olavin kansaa* -näyttelyluettelo 2000, 244. Wolska-Wierusz (1993a, 14, 21) esittää kristologisen vastatulkinnan perisynnittömän opin rinnalle. Statens Historiska museumin *Maria – drömmen om kvinnan* -näyttelyn (20.9. 2008–30.11. 2009) saliteksteissä taidehistorioitsija Mia Åkestam sanoo Pyhä Anna itse kolmantena -veistosten ”symboloivan” perisynnittömän sikiämisen oppia. Kriittisesti tulkintaan ovat suhtautuneet Daniels-son 1988 ja Nilsén 1987.
- ²² Ks. esim. Hahn (2001, 93), joka neitsytpyhimyksiä luettellessaan mainitsee pyhän Annan ”äiti-neitsyenä” (mother-virgin). Ks. myös esim. Pegelow 2006, 22; Hagerman & Gabrielson 2003, 291; Pylkkänen 1959, 39.
- ²³ Suomen kielessä sana pyhimyksellisyys (vrt. eng. *saintliness*, *sanctity*; ransk. *sainteté*) ei varsinaisesti ole käytössä. Sanalla ”pyhä” viitattiin ja viitataan asioiden lisäksi pyhiin henkilöihin. Myöhempi ilmaisu ”pyhimys” on lähtökohdistaan ”anti-paavillinen” ja pejoratiivinen (vrt. esim. vuoden 1938 Raamatun käännöksessä oleva ”miehimys”-nimitys homoseksuaaleista miehistä, 1 Tim. 10), mutta nykyään se on yleisesti ja neutraalisti käytössä, joten olen päätenyt tässäkin tutkimuksessa sitä käyttämään välttääkseni pyhä-sanan monimerkityksellisyydestä mahdollisesti juontuvia väärinkäsityksiä. ”Pyhä”-käsitteestä ks. Anttonen 1996. Keskiajan pyhimyksellisyydestä ks. Mulder-Bakker 2002 sekä Vauchez’n klassikkoteos *La Sainteté en Occident* (1981), jossa pyhimyksellisyyttä tarkastellaan kanonisointiprosessin ja hagiografoiden avulla, eikä siinä siten käsitellä pyhän Annan merkityksiä.
- ²⁴ *Heilige Anna, Grote moeder* -näyttelyluettelo 1992. Myös Marlies Bucholzin (2005) teos on taidehistoriallinen, ja Nixoninkin (2004) tutkimuksessa kuvilla on merkittävä rooli.
- ²⁵ Ks. Lindgren-Fridell, 1939; 1940; Lindgren 1990; Daniels-son 1988; Wolska-Wierusz 1993a. Ruotsissa olevista Anna-

- ryhmistä yleisesti ks. Karlsson 1996, 253–258; 2009, 329–357; luettelo Annaa esittävistä visuaalisesta materiaalista Ruotsissa ks. Pegelow 2006, 22, 114, 275–273, 292.
- ²⁶ Kuvainraastosta Englannissa ks. esim. Duffy 1992.
- ²⁷ Cynthia Hahn (2001, erit. 13) on esittänyt ajatuksen pyhimyksen ”kansiosista” (*dossier*), joka koostuu erilaisista, mutta toisiinsa nivoutuvista, mutta toisinaan myös ristiriitaisista, teksteistä ja kuvauksista. Kaikki pyhän Annan kuvaukset ovat siis osa laajaa tämän pyhimyksen omaa kansiota, ja halutessa voidaan esimerkiksi veistokset ja seinämaalaukset asettaa omiin alakansioihinsa.
- ²⁸ Lähimmäksi Anna-ryhmiin keskittyntä tutkimusta ajautui C. A. Nordman vuonna 1949 julkaisemassaan artikkelissa Urjalan alttarikaapin uudistajasta, Sääksmäen mestarista, jonka tuotantoon kuuluu useita Anna-ryhmiä. Suomessa säilyneistä Anna-ryhmistä tiivistetysti ks. myös *Ristin ja Olavin kansaa* -näyttelyluettelo 2000, 244.
- ²⁹ Näitä samoja määritelmiä on liitetty Pyhä Anna itse kolmantena -kuviin muuallakin, ks. esim. Wirth 2003a, 71.
- ³⁰ Drake 1985, 300.
- ³¹ Nervander 1887–1888 II, 19. Nervanderin näkemyksen on tuonut esille myös Valkeapää 2000, 151, viite 21.
- ³² Riikka Stewenin (1995, 110–114, erit. 113) huomiot liittyvät hänen tarkasteluunsa Leonardo da Vincin Annaa, Mariaa ja Jeesus-lasta esittävää kuuluisasta maalauksesta (n. 1508, Musée du Louvre, Pariisi) ja Sigmund Freudin siitä tekemästä niin ikään tunnetusta analyysistä. Vaikka Leonardon maalaus on aiheen kokonaisuudessa poikkeuksellinen, se on yhtä kaikki tunnetuin aihetta kuvaava maalaus. Leonardon maalauksesta, sen luonnoksista sekä samaa aihetta kuvaavista versioista ks. esim. Summers 1987, 6–7, 125–127; Gombrich 1999, 71–72. Stewen (1995, 113) lisäksi mainitsee veistosten Anna-figuurin Marian valtaistuimena, vastaavalla tavalla kuin Maria toimii Jeesus-lapsen valtaistuimena.
- ³³ C. A. Nordmanin (*MSF* 424, 619) esittämä arvio. Tarkan lukumäärän esittäminen on mahdotonta, sillä yleisesti ottaen ei voi määritellä ovatko tietyt veistokset omia kokonaisuuksiaan ja siten laskettavissa yhdeksi veistokseksi vai ovatko ne osa alttarikaappia, jolloin vasta esimerkiksi kymmenen veistosta muodostaisi yhden teoksen. Suomessa säilyneistä keskiajan puuveistoksista ja alttarikaapeista yleisesti, ks. *MAT*; *MSF*; Okkonen 1945, 113–154; Rácz & Pykkänen 1960; Riska 1987, 182–225; Lindberg 1998, 47–58; Edgren, H. 2002, 132–140; Hiekkänen 2003a, 95–107; 2007a, 43–46.
- ³⁴ Eri pyhimyksiä esittävien veistosten lukumääristä *MSF* erit. 620–621; Hiekkänen 2003a, 103–106. Ks. myös Nervander 1910, 679.
- ³⁵ Vanhimpiin veistoksiin kuuluvan ns. Korppoon madonnan on Peter Tångeberg (2006, 68 viite 14 ja s. 71) ajoittanut – muihin roomaanisiin Maria ja lapsi -veistoksiin vertailemalla – 1100-luvun puolelle. Ks. myös Edgren, H. 1992. Korppoon madonnan aiemmista ajoituksista ks. Nordman 1932, 215; *MSF* erit. 27; Nikula 1973, 43.
- ³⁶ von Bonsdorff 1993. Ks. myös Andersson, A. 1980, 48–64; Tångeberg 1986, 129–130, 300–302; Liepe 2007a, 119.
- ³⁷ Sanaa alttarilaite käytetään harvemmin keskiaikaisen materiaalin yhteydessä, vaikka esimerkiksi sen englanninkielinen vastike *altarpiece* viittaa sekä pyhimyksen, useita pyhimyksiä tai reliefejä sisältävään alttarikaappiin että maalattuihin alttaritauluihin. Suomessa terminologiaan on vaikuttanut se, että keskiaikaisiin veistoksiin kohdistunut tutkimus on ollut pääasiassa ruotsinkielistä. Alttarikaapeista varhaisempi tutkimus puhui saksan kieleen nojaten siipialtareina (*Flügelaltar*), joka korostaa alttarikaapin ”mekaniikkaa”, keskiosaan kiinnitettyjen ovien liikuttavuutta. Myöhemmin tutkimuksessa ryhdyttiin käyttämään nimitystä alttarikaappi (ruots. *altarskåp*). Keskiosia, korpus, tunnetaan myös nimillä *caisse*, *huche*, *kast* tai *bak*. Terminologiasta ks. esim. Tångeberg 1986; Pirinen, H. 1996, 103–133; Hiekkänen 2003a, 97–98.
- ³⁸ Alttareista ja niiden paikoista kirkkotilassa Suomessa ja Ruotsissa ks. Nilsén 1991, 95–106; Hiekkänen 2003a, 86–93; 2007a, 40–43; 2008.
- ³⁹ Alankomaalaisista alttarikaapeista laajasti, ks. Jacobs 1998; Huysmans 2000. Valmistus saavutti massatuotannon mitat, mutta myöhempi hävitys on kuitenkin ollut suuri; esimerkiksi nykyisessä Belgiassa on alankomaalaisia veistettyjä alttarikaappeja säilynyt vain hieman yli 20 kappaletta, ks. Jacobs 1998, 4. Myös Suomeen tuotiin alankomaalaisia veistettyjä alttarikaappeja, joista Vanajan ja Vehmaan kaapit ovat säilyneet, ks. näistä esim. *MAT* 316–329; Kilpi 1936.
- ⁴⁰ Ks. esim. Baxandall 1980, 27; von Bonsdorff 1993, 58.
- ⁴¹ Saksassa 1500-luvulla toimineiden veistäjien, kuten Tilman Riemenschneiderin teoksia ei aina maalattu. On pohdittu, oliko tämä alun perin tarkoituksellista vai oliko syynä rahan puute, ks. Baxandall 1980, 41–48. Veistosten maalaamisen problematiikasta ks. myös Marincola & Soultanian 1998.
- ⁴² Aspelin 1878, 43–47.
- ⁴³ Veistosten valmistuksesta ks. perusteellinen selvitys Tångeberg 1986. Ks. myös Tångeberg 1996; Baxandall 1980, 27–48; von Bonsdorff 1993, 25–65; Hiekkänen 2003a, 99–102.
- ⁴⁴ Keskiaikaisista muutoksista veistoksissa kokoavasti ks. Hiekkänen 2003a, 106–107. Suomessa olevista yksittäisistä muutetuista veistoksista, ks. esim. Tångeberg 2006, 68 viite 14; Lindberg 1998, 51; *MSF* 118–119, 126–128, 249; Nordman 1948, 90–91. Ruotsissa olevista muutetuista veistoksista ks. esim. Tångeberg 1986, 305–309; 2006; Jacobsson 1995, 123.
- ⁴⁵ Lutherin kuvakäsityksestä ja sen heijastumisesta Suomeen, ks. esim. Pirinen, H. 1996, 17–21; 2000c; Hiekkänen 2003a, 167–182; Tuhkanen 2005, 111–148. Ruotsin reformaation osalta yleisesti ks. Thordeman 1964. Yleisesti protestanttisista kuvakäsityksistä ks. esim. Miles 1985, 99–108, 113–118.
- ⁴⁶ Markus Hiekkasen (2005; 2007b) mukaan 1870-lukuun mennessä kaikki pääalttareilla olleet keskiaikaiset alttarikaapit oli vaihdettu uusiin. Veistosten reformaation jälkeisistä kohtaloista Suomessa ks. Pirinen, H. 1996, erit. 93–99; Valkeapää 2000, 149–155; Hiekkänen 2003a, 177–179. Leena Valkeapään (2000, 150–151) mukaan kielteinen suhtautuminen katolilaisuuteen ei 1800-luvulla ollut syynä veistosten huonoon kohteluun, vaan syyt olivat lähinnä esteettiset ja ne nousivat käytännön tarpeista. Ks. myös Pirinen, H. 1996, erit. 95.
- ⁴⁷ Yksi merkellisimmistä esimerkeistä uudkäytöstä on pohjanmaalaisen Jepuan kirkon urkujen päällä oleva pyhä Olavi, josta on tehty harppua soittava kuningas Daavid. Kirkon esite (jaossa kirkossa vuonna 2008) mainitsee Olavin virheellisesti pyhänä Yrjänänä, joka seisoo lohikäärmeen päällä. Esimerkkejä veistosten ”uusiokäytöstä” ks. esim. Pirinen, H. 1996, 71, 96.
- ⁴⁸ Hiekkänen 2003a, 56.
- ⁴⁹ Suomen alue, kuten muutkaan nykyiset Euroopan valtiot, eivät olleet yhtenäisiä kokonaisuuksia käsittelemälläni ajanjaksoilla eivätkä muutenkaan suoraan vertaudo nykyisiin valtioihin. *Finlandia*-nimitystä käytettiin 1400-luvulla joka tapauksessa Turun hiippakunnan alueesta (esim. *FMU* 1118, 1220, 1364), ks. myös Kallioinen 2001, 54–56. Ottamatta kantaa myöhäiskeskiajalla kyseisellä alueella eläneiden ihmisten käsityksiin asuinseudustaan, käytän sekä edellä mainitusta että kirjoitusekonomisista syistä toisinaan ilmaisua ”Suomi” tarkoittamaan Turun hiippakunnan aluetta.
- ⁵⁰ Katolilaisuuden ja reformaatioajan kohtaamista Suomessa tutkineen Hanna Pirisen (2000b, 196) mukaan kirkollisessa elämässä alkoi 1570-luvulta lähtien näkyä entistä selkeämmin ei-katolisiksi tunnistettavia piirteitä.
- ⁵¹ Tämän tutkimuksen tehtävänä ei ole problematisoida jo lähtökohtaisesti anakronistista ”keskiaika”-termiä sen alakategorioista puhumattakaan, vaan käyttää näitä mahdollisimman pragmaattisesti. Keskiajan aikakausien ryhmittämisestä Suomessa ja muualla Euroopassa, ks. Heikkilä & Niskanen 2004, 9–11; Lehtonen & Joutsivuo 2002, 37–38; Kallioinen 2001, 10–12. Lena Liepe (2007a, 44) on Ruotsin keskiajan taidehistoriaa jaotelllessaan käyttänyt ilmauksia ”äldre medeltiden” vuosista 1100–1350 ja ”senmedeltiden” ajanjaksosta 1350–1520.

- ⁵² Ilmaisu on käyttänyt mm. Caroline Walker Bynum (2007, xvi) viitatessaan vuosikymmenten 1370–1520 väliseen ajanjaksoon.
- ⁵³ Tilastolliset menetelmät eivät ole kuuluneet tutkimukseni välineistöön, vaikka esitänkin joitain laskelmia ja niihin perustuvia tulkintoja kokonaisuuden hahmottamisen helpottamiseksi. Tilastollisesta, tai sarjallisesta ikonografiasta keskiajan aiheiden tutkimuksessa, ks. Baschet (2000; 2003). Lähteiden ja/tai tutkimusmateriaalin vähäinen määrä ei kutsu kvantitatiivisia menetelmiä, vaan enemmänkin käytössä ovat sellaiset sanat kuten ”usein”, ”harvoin” tai ”toisinaan”, ks. Myrdal 2008, 142.
- ⁵⁴ Viitatessani Ruotsissa olevaan teokseen olen aina maininnut sen kirkon nimen, jossa teos on, sekä myös maakunnan nimen. Tällöin kuva kyseessä olevasta esineestä on helposti löydettävissä Statens Historiska museumin (SHM) ylläpitämän verkkokuvapankin kautta. Jos käsitelen vertailukohteenä käyttämäni esinettä laajemmin, olen antanut viitteitä myös sitä koskevaan tutkimuskirjallisuuteen.
- ⁵⁵ Ks. Kalela (1999, 144), joka on tuonut esille lähteiden merkityksen ei ainoastaan todistusaineistona, vaan ”jälkinä”. Ks. myös Myrdal (2008, 136–137) tiukan, ”eksklusiivisen” lähdekritiikin ongelmista.
- ⁵⁶ Veistosten hankintaan liittyvistä harvoista kirjallisista lähteistä, ks. esim. *MSF* 11–23; von Bonsdorff 1993, erit. 116–126; Edgren, H. 2005; Hiekkänen 2003a, 102–103, 199; 2007a, 114, 207–208.
- ⁵⁷ Norman Bryson (1992, 31–35) on puhunut ”reservistä”, kaikesta siitä tallentumattomasta vastaanotosta, jonka suorittajat eivät jättäneet jälkiä tavoistaan kokea kuvia.
- ⁵⁸ Ks. esim. *Ristin ja Olavin kansaa* -näyttelyluettelo 2000, 244; Edgren & Mäkelä-Alitalo 1998, ”Anna”, *KB*.
- ⁵⁹ Kansanperinteen käytöstä keskiajan taiteen tutkimuksessa ks. Edgren, H. 1993a, 62–64.
- ⁶⁰ Leena Valkeapää (2000, 149–150) on käsitellyt kansanrunouden ja historian ongelmallista yhdistämistä varhaisissa tutkimuksissa. Monien historioitsijoiden tavoin esimerkiksi Janken Myrdal (2008, 138) hylkää kronologisesti myöhempien lähteiden (ja siten kansanperinteen) tarjoaman evidenssin.
- ⁶¹ Tämä on uusintakäyttö Michael Camillen (1987, 33) viitauksesta englannin kielen asemaan Brittein saarilla normannien maihinnousun jälkeen.
- ⁶² Lähdepluralistista metodia hahmotellut ruotsalainen agraarihistorioitsija Janken Myrdal (2008, erit. 135, 141–142) on määritellyt sen soveltuvaksi erityisesti kulttuurihistorialliseen tutkimukseen, jossa lähdepohja on niukka. Myrdalin menetelmä on kohdennettu erityisesti historian-, ei taiteentutkimukseen.
- ⁶³ Ks. Myrdal 2008, erit. 137–141, 144.
- ⁶⁴ Ks. esim. Pächt 1999. Erityisesti keskiajan taiteen tutkimuksessa vaikuttaneita formalistisen tradition muotoja on vetänyt yhteen Linda Seidel (2006).
- ⁶⁵ Mainittakoon tämän pyrkimyksen edustajana Onni Okkonen (1945, 116), joka kuvasi Kiskon kiron 1500-luvun alkuun ajoittuvaa Maria ja lapsi -veistosta ”esimerkiksi varhaiskreikkalaiseen ja varhaisgoottilaiseen tyyliasteeseen verrattavan frontaalisuuden palautumisesta.” Okkonen analysoi muunkin kuin keskiajan ajan taidetta verraten sitä kreikkalaisiin esikuviiin, ks. Lukkarinen 2007, 41.
- ⁶⁶ Ks. Lehtonen 2008, 22–24, 88–95.
- ⁶⁷ *The so-called new art history explicitly champions 'theory' at the expense of empirical research as it concentrates on the politics and subjectivity of both history and history writing.* Holly 2004, 222. Ks. myös Holly 2003, 240; 2005, 77, *passim*. (keskustelussa Mark A. Cheethamin and Keith Moxeyn kanssa). Ks. myös esim. Wirth 2003b, erit. 281–292; von Bonsdorff 2003; Liepe 2006a, 9; 2006b, 150.
- ⁶⁸ Holly 2004, 224.
- ⁶⁹ *The erosion of the forensic skills of connoisseurship and authentication among art historians in favor of a generalized 'iconological' interpretive expertise is a trade-off that ought to trouble us.* Mitchell 2002, 88. Mitchellin kommentti liittyy hänen näkökantaansa, ettei visuaalisen kulttuurin tutkimus ole edistämässä tätä suuntausta.
- ⁷⁰ *the object invites and prefigures its analysis; half the genius of the interpreter lies in the recognizing that invitation.* Crow 1999, 5.
- ⁷¹ Caviness 2001, 115–117. Ks. myös Mills 2005, 127.
- ⁷² Ks. tästä lähemmin Lahti & Räsänen 2008. Kalannin alttari-kaapin konservointihistoriasta ks. Waismaa-Pietarila 1994.
- ⁷³ Ks. esim. Biernoff 2005, Rothstein 2005; Hamburger 1997.
- ⁷⁴ Näistä näkökulmista ks. antologia *Visual Culture and the German Middle Ages* (2005). Ks. myös Mitchell (2002, 94), joka yhtä lailla painottaa, että ”kuvallinen/visuaalinen käänne” ei ole erityisen ominaista meidän ajallemme.
- ⁷⁵ Mieke Balin (2003a, 6) tarjoama nimitys visuaalisen kulttuurin tutkimukselle.
- ⁷⁶ Ks. Bredekamp 2003; Belting 2005, 42–43. Tämä näkökanta liittyy lähinnä visuaalisen kulttuurin tutkimuksessa esitettyihin painotuksiin tutkimuskohteiden valinnan laajentamisesta varsinaisena taiteena pidetyn kuvaston ulkopuolelle (ks. esim. Moxey 2004, 170), mikä siis saksalaistutkijoiden mukaan on ollut käytäntönä jo pitkään, ellei aina. Mitchellin (2002, 92–93) mukaan taiteen ilmaisu ja kulutuskuvasto pysyvätkin erillisinä.
- ⁷⁷ Ks. esim. Holly 2005, 81–83; Kuusamo 1996, 63. Tunnettui-na esimerkkeinä ovat Michael Camillen (1989) käsikirjoitusten marginaaleissa olevia kuvia koskeva tutkimus sekä Jeffrey Hamburgerin (1997) tutkimus St. Walburgin nunnaluostarin piirustuksista (ns. *nonnenbücher*). Ks. myös Armstead (1997) kirjoja pitelevien naishahmojen esittämisestä kuoripenkkiin koristuksissa tai Camille (2003) Chartres’n asuintalojen puukoristeluista. Ks. myös Stigell 1974; Edgren, H. 2003.
- ⁷⁸ Summersin magnum opus *Real Spaces. World Art History and the Rise of Western Modernism* ilmestyi vuonna 2003. Se nivoo yhteen monia hänen aiemminkin käsittelemiään teemoja, mutta tässä teoksessa lähtökohta on tarkoituksellinen metodologinen.
- ⁷⁹ Summers 2003, 15, 25–27. Ks. myös Summers (1991), jossa hän argumentoi kielen ja kuvan eroavaisuuden puolesta. Kuvan tekstuaalisuuden kritiikistä toisesta näkökulmasta ks. myös Pächt 1999, 71.
- ⁸⁰ Summers 2003, erit. 16–18.
- ⁸¹ Materiaalisen ikonografian pohdinnasta ks. Stewen 1995, 20 viite 23. Stewen (1995, 20) esittää samassa yhteydessä pyrkimyksen tutkia *Weltanschauungin* eli aikakauden maailmankatsomuksen ja kuvien materiaalisuuden huomiotta jätettyjä yhtymäkohtia.
- ⁸² Summers 2003, 16, 19. Riikka Stewenillä (1995, erit. 21) on ollut tähän vertautuva pyrkimys rakentaa tulkinnallisia mahdollisuuksia teoksille, jotka ovat syntyneet eri aikoina ja ovat funktioltaan erilaisia.
- ⁸³ *every artefact – considered indexically – is a record of its own being made.* Summers 2003, 27. Sana *facture* viittaa etymologisesti käsityöläisyyteen, ja jonkun asian tekemiseen. Fakturaalisuus on kielellisesti hieman raskas ilmaus, joten olen korvannut sen myös ilmaisulla materiaallinen oleminen.
- ⁸⁴ Summers (2003, 18, 52–53) käyttää ilmaisuvälineestä, mediumista nimitystä *format*.
- ⁸⁵ Summers 2003, 52.
- ⁸⁶ Heidegger 1996, 15.
- ⁸⁷ Summers 2003, erit. 18–19. James Elkins (2004) on korostanut Summersin velkaa (joka implisiittisesti näyttäytyy *Real Spaces* -kirjassa) Heideggerille.
- ⁸⁸ Ks. Lehtonen 2008, erit. 97.
- ⁸⁹ Thomas 2002, 9–13.
- ⁹⁰ Tängeberg 2006, 73, viite 51. Ks. myös sama 2004; 2005.
- ⁹¹ *Connoisseur*-traditiosta ks. esim. Vakkari 2000, erit. 66. Konossööriys-käsitteen yhteyteen on hahmoteltu myös salatietämyksen tai alakulttuurin tunnistamista, ks. Tihinen 2008, 38.
- ⁹² Ks. Ginzburg 1992, 97–102; Panofsky 1955, 19–20. Ginzburg (1992, 98–101) tuo esille, kuinka Sigmund Freud oli

- innostunut Morellin (1816–1891) metodista verraten sitä psykoanalyysiin.
- ⁹³ Pächt 1999, 70.
- ⁹⁴ Belting 1987, xi.
- ⁹⁵ Bal 2003b, erit. 92, 94, 98, 106.
- ⁹⁶ Bal 2003b, erit. 96.
- ⁹⁷ Kalha 2005, 28–29, 224.
- ⁹⁸ Bal 2003b, 96, 105.
- ⁹⁹ Tukeudun tässä Tuomas Nevanlinnan (2008) kolumnissaan esittämään ajatukseen, jonka mukaan vanhojen esineiden vaaliminen ja niiden arvostus ovat uhattuina, sillä epäekonomisuudessaan tämä ei sovi kapitalismiin.
- ¹⁰⁰ Terhi Utriainen (2006, 195) on samasta *materin* ja *materian* yhdistämisestä ja sitä ilmentävästä Marian kohdun kuvasta todennut, että ”kyse on äidistä, joka antaa itsestään tai itseään ihmisyyden ainekseksi.” Ks. myös Lehtonen 2008, 41.
- ¹⁰¹ Lehtonen 2008, 22. Tilan käsitteestä taidehistoriassa ks. Saarikangas 1999.
- ¹⁰² Summers 2003, erit. 41.
- ¹⁰³ Ks. erit. Summers 1987. Summers (2007, 165) painottaa visuaalisuuden/näkemisen/näkymisen olevan muiden aistimusten lailla fyysistä: [*Visibility*] is represented physically, and these representations may be participated in physically.
- ¹⁰⁴ Summers 2003, 43–45. Arkkitehtuuri puolestaan toimii sosiaalisella tasolla, joka on todellisen tilan toinen alakategoria henkilökohtaisen tilan ohella. Virtuaalisuuden ja todellisuuden suhteista sekä virtuaalisuuden käsitteen historiasta ks. myös Lehtonen 2008, 183–193.
- ¹⁰⁵ Senni Timonen (2004, 28) on käyttänyt tilan käsitettä tässä mielessä viitaten kansanlyriikkaan lajina, ilmaisullisena tilana.
- ¹⁰⁶ Ks. esim. van der Ploeg 2004.
- ¹⁰⁷ Vaikka olen siis itsekkin veistosten kohtaa, en ole soveltanut mitään osallistuvaa tai toiminnallista metodologiaa. Tämä raja koskee myös niitä kysymyksiä, jotka ajankohtaistuvat jos veistoksia tarkastellaan museoissa esillä olevina, katsojiin vaikuttavina teoksina. Pyrkimyksistä ”osallistuvaan” taidehistorian kirjoittamiseen, ks. *Kanssakäymisiä*-artikkelikoelma (2005).
- ¹⁰⁸ Sheingorn 1993, 72; Mulder-Bakker 1995, 4–7. Keskiajan pyhimyksellisestä äitiydestä ks. Atkinson 1991 sekä antologia *Sanctity and Motherhood* (1995).
- ¹⁰⁹ Ks. esim. Bynum 1992, erit. 93–117; Wirth 1989, 305. Antologian *Gender and Holiness: Men, Women and Saints in Late Medieval Europe* (2002) johdannossa esitetään katsaus sukupuoleen ja pyhimyksellisyyteen kohdistuvan keskiajantutkimuksen tilanteesta ja käsitteistöä. Sukupuolen ja pyhyiden/pyhimyksellisyyden nivoutumista tai hankauskohtia keskiajalla ovat tarkastelleet myös suomalaiset tutkijat, ks. esim. Lehmijoki-Gardner 1999; Heinonen 2000; 2004; Salmesvuori 2000.
- ¹¹⁰ Ks. esim. Kamerick 2002; Gombrich 1960, 80–98. Esimerkiksi Pierre Abelard (1079–1142) vastusti veistoksia hartauskäytössä juuri siitä syystä, että ne viittasivat esikristillisiin tapoihin, ks. Camille 1989, 161, 237. Kuvattaessa ”pakanallisia” menoja palvottavat hahmot esitettiinkin aina veistoksen muodossa, mikä näkyy esimerkiksi Nousiaisten kirkon pyhän Henrikin sarkofagissa olevassa kohtauksessa, jossa Erik-kuningas armeijoiheen rantautuu käännättämään suomalaisia, ks. Liepe 2003a, 130.
- ¹¹¹ Ks. esim. Ringbom 1989, 17–18. Veistos saattoi moittia tai vastaavasti antaa erityisen suosionosoituksen, kuten tunnetussa Bernard Clairvauxlaisen kokemassa (1090–1153) ihmeessä, jossa Neitsyt Mariaa esittävä veistos tarjosi tälle rinnastaan parantavaa maitoa; Pyhän Bernardin maitoon ja rintoihin liittyvästä metaforisesta kielestä ks. Bynum 1982, 115–121.
- ¹¹² Taiteentutkimuksessa on näyttäytynyt suuntaus, jossa teoksen objektiluonne sivuutetaan ja se mielletään tutkimuksen ”toiseksi henkilöksi”; tutkijan subjektiivisuus on saanut vierelleen teoksen subjektiivisuuden, ks. esim. Bal 2002, 44–45. Ks. myös Michael Ann Holly (2003, 240), joka on yleisellä tasolla argumentoinut, että (toisin kuin usein oletetaan) myös vanha taide ”vastaa” tulkitsijalleen.
- ¹¹³ Lahjan merkityksestä ja sen monimuotoisista esiintymistavoista keskiajalla ks. Andersson, C. 2006, 52–73. Pyhimyksen ja kunnioittajan vastavuoroisuudesta ks. myös esim. Vauchez 1981, 530–550; Gurevich 1988, 40; Heikkilä 2005, 154.
- ¹¹⁴ Baschet 1996, 9–10.
- ¹¹⁵ Camille 1989, 215.
- ¹¹⁶ Belting 2001; 2005. Tämä ajattelu pohjautuu kuvan valmistuksen alkuhämäriin, jolloin pyrittiin valmistamaan korvaava ”ruumis” kuolleelle ihmiselle. Beltingin esimerkkeinä ovat toimineet tunnetut n. 7000 eaa. valmistetut kallot: Jerikosta, Länsirannan Palestiinalaisalueelta löydetty eräänlaiset veistokset, joissa vainajan pääkallon päälle valmistettiin savesta uusi kerros, uusi ”nahka”. Silmät valmistettiin simpukoista. Nämä on tulkittu muodoiksi esivanhempien kunnioituksesta.
- ¹¹⁷ Belting 2001, 17, 26, 32; 2005.
- ¹¹⁸ Wood 2004.
- ¹¹⁹ Gombrich 1960, 98.
- ¹²⁰ Ruumiillisuuden eri aspekteja keskiajalla käsittelevä tutkimuskirjallisuus on laaja; ks. esim. Bynum 1987; 1992; Miles 1989; Steinberg 1996; Easton 2002; LeGoff & Truong 2003; artikkelit antologioissa *Bodies and Disciplines* (1996); *The Broken Body* (1998); *Framing Medieval Bodies* (1999); *Frömmigkeit im Mittelalter* (2002).
- ¹²¹ Ks. esim. Abou-El-Haj 1994; Ashton 2000; Caviness 2001, erit. 82–124; Hahn 2001, 90–128; Easton 2002; Larson 2002.
- ¹²² W. J. T. Mitchell sitoutuu klassikkotutkimuksessaan *Iconology* (1986, 2) mainittuun ikonologiseen perinteeseen.
- ¹²³ Panofskyn ohittamatonta merkitystä taidehistorialliselle tutkimukselle on käsitelty hyvin paljon, ks. esim. seuraavat kontribuutiot viitteineen: Holly 1984; Wirth 1989, 14–23; Didi-Huberman 1990, erit. 117–153; Summers 1995; Melville 1996, 41–69; Ginzburg 1992, 36–41 sekä antologia *Iconography at the Crossroads* 1993. Ks. myös Stewen 1995, erit. 16–24; Kuusamo 1996.
- ¹²⁴ Panofskyn kontribuutioista muille tieteenaloille ks. artikkelit antologiassa *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside. A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky* 1995. Ks. myös Camille (1993, 43 viite 2), joka nimeää Panofskyn tuotannosta inspiroituneiksi erityisesti sosiologi Pierre Bourdieun sekä antropologi Clifford Geertzin (joilla vastaavasti on ollut oleellinen merkitys taidehistorian suuntauksille, mitä Camille ei kuitenkaan kommentoi). Sinänsä huomiota kiinnittävää on kuitenkin se, että samanaikaisessa kulttuuri- ja mentaliteetteja tutkivassa ”uuden historian” tutkimuksessa, niin sanotun *Annales*-koulukunnan piirissä ei sen alkuvaiheissa huomioitu Panofskyn työtä (tai ylipäänsä kuvan merkitystä), ks. Schmitt 2003, 24–25; Didi-Huberman 2003, 133–134.
- ¹²⁵ Panofskyn *Studies in Iconology* -teoksen johdannossa esittämää ajatusta oli julkaistu saksaksi *Logos*-nimisessä filosofisessa aikakauslehdessä (nro 21) jo vuonna 1932; esillännänsä kirjoitus julkaistiin hieman muuteltuna vuonna 1939 ja jälleen vuonna 1955 teoksessa *Meaning in the Visual Arts*. Heideggerin epäselvä suhde kansallissosialismiin, ja ylipäänsä Panofskyn inhimilliset syyt vaihtaa näkökulmaa on tuotu esille taustavaikuttimaina painotusten muuttamiselle. David Summers (1995) on valaisvasti analysoinut Panofskyn ajatusten juuria ja niiden muotoutumista *Logos*-lehdessä julkaistun *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst* -nimisen artikkelin lähiluvulla. Ks. lisäksi Holly 1984, 39, 53; Didi-Huberman 1990, 120–127; 2003, 137–138; Stewen 1995, 17–19, erit. viite 11.
- ¹²⁶ Ks. Summers, 1995, 12. Ks. Stewen 1995, 17 viite 8.
- ¹²⁷ Ks. Summers 1995, 11 viite 16.
- ¹²⁸ Panofsky 1955, 168.
- ¹²⁹ Ks. esim. Gombrich 1960, 78, 120; Pächt 1999, 70; Belting 2003, 142–143. Belting (1987, 18, 30) on korostanut muodon

- huomioonottamisen oleellisuutta, ja sitä, ettei muotoa (joka ei sitä paitsi aina ole niin helposti tavoitettavissa kuin olettaisi) tule erottaa teoksen sisällöstä: hänen mukaansa muoto ilmaisee sen, mitä teoksella on sanottavana.
- ¹³⁰ Summers 1987, 10–11.
- ¹³¹ Panofsky 1955, 30. Tästä ks. myös Didi-Huberman 1990, 282–285.
- ¹³² Panofsky 1955, 30–32. Panofsky otti sanan ”ikonologia” käyttöön kolmannen vaiheen nimenä vasta vuoden 1955 tekstiversiossa, sillä vuoden 1939 painoksessa hän puhuu ”ikonografisesta analyysistä syvemmässä merkityksessä.” Tätä on kommentoinut esim. Holly 1984, 40–41 viite 48, 159. Panofskyn haluttomuudesta ”ikonologia” -sanan käyttöön ks. Summers 1995, 10.
- ¹³³ Ks. Didi-Huberman 1990, 145–146.
- ¹³⁴ Ks. Didi-Huberman 1990, 151–152. Erotuksena Panofskyn ikonologiasta tai vastaavasti historioitsijoiden tavasta käyttää kuvia historian todistusaineistona, on 2000-luvun kuvien merkityksiä etsivää tutkimusta kutsuttu myös nimellä ”uusi ikonologia”, ks. Bolvig 2003. Ks. myös Belting 2003, 164.
- ¹³⁵ Ks. myös Altti Kuusamon (1996, 80) muotoilema erottelu. Kuvatyypeillä on omat, historiasidonnaiset muotonsa, ks. tästä esim. Summers 1995, 13–14.
- ¹³⁶ Yhdyn Kuusamon (1996, 58) näkemukseen, jonka mukaan ikonologia on esimerkiksi metodologisesta notkeudesta, ja merkitysteorianä sitä voi käyttää hyvin monen metodologian palveluksessa.
- ¹³⁷ Summers (1995, erit. 15) painottaa, että Panofskyn mukaan kolmannen vaiheen tulkinta nousee *omasta* historian tulkinnastamme, omista uskomuksistamme, mikä implikoi, että ”olennainen merkitys” voi vaihdella.
- ¹³⁸ Camille 1998, 210. Kirjoittaja tuo samassa yhteydessä esille kirjoitusajankohtansa paradigmman mainitsemalla kuinka ”vanhanaikaista” taiteellisesta luovuudesta puhuminen on.
- ¹³⁹ Ks. esim. Pächt 1999, erit. 44, 73.
- ¹⁴⁰ Summers 1995, 16.
- ¹⁴¹ Ks. Camille 1987; 1993. Oraalisuuden käsitteestä keskiajan tutkimuksessa, ks. esim. Hall 2008. Ylipäänsä oraalisuuden käytöstä historian tutkimuksessa ks. Kalela 1999. Tämä lähdemateriaalin laajeneminen koskee luonnollisesti yhtälailla myös historian tutkimusta, mikä on mahdollistanut uusia avauksia pyhimystutkimuksessa (jossa jopa hagiografioidenkin lähdearvoa on aiemmin epäilty), ks. Mulder-Baker 2002, 2–23; Heikkilä 2005, 31–37 viitteineen.
- ¹⁴² Ks. Coleman 1996.
- ¹⁴³ Camille 2002b, 75–77. Ks. myös Duffy (2003, 23), joka on pohtinut kirkon tilien yms. kirjallista vs. oraalista luonnetta, sillä niitä luettiin seurakuntalaisille ääneen.
- ¹⁴⁴ Camille 1993, 43, erit. viite 2.
- ¹⁴⁵ Camille 1993.
- ¹⁴⁶ Melville 1996, 79. Onko Harri Kalhan (2005, 222) ”Panofsky on poikaa” -otsikointi hänen Magnus Enckelliä koskevassa tutkimuksessaan kummunnut tämänkaltaisesta ajatusyhteydestä? Lohkaisu jää arvoitukseksi, sillä tekstissä ei avata Panofskyn roolia ko. keskustelussa.
- ¹⁴⁷ Ks. erityisesti Barbara Newmanin (1995; 2003) mielikuvituksen teologiaa kehittävät tutkimukset.
- ¹⁴⁸ Ks. antologia *The Mind's Eye: Art and Theological Argument in the Middle Ages* 2006 ja erityisesti Jeffrey Hamburgerin (2006a; 2006b) artikkelit samassa kokoelmassa.
- ¹⁴⁹ Summers 1995, 20.
- ¹⁵⁰ Ikonologian kontekstuaalisuudesta ks. esim. Holly 1984, *passim.*, erit. 26–27; Summers 1995; 2003, 18; Schmitt 2003.
- ¹⁵¹ Palin 1998, 119.
- ¹⁵² ”The part or parts of something written or printed, as of Scripture, which precede or follow a text or quoted sentence, or are so intimately associated with it as to throw light upon its meaning.” Ks. digitaalinen aineisto: *Webster's Revised Unabridged Dictionary* 1913, ”Context”.
- ¹⁵³ Ks. Mattick 1996. Kontekstin käsitteen eri muodoista (kirjallisuudentutkimuksen näkökulmasta) ks. myös Kovala 1999, erit. 122–145.
- ¹⁵⁴ Tätä teoksen sisäisen kehityksen merkitystä tekemisen premissien avaimena korosti mm. Alois Riegl, ks. Pächt 1999, 61.
- ¹⁵⁵ Ks. esim. Kovala 1999, 120–121, Bal 2002, 53.
- ¹⁵⁶ Kutominen ja siihen rinnastuvat ilmaisut toimivat usein konteksteista laajimman, itse elämän metaforina, erityisesti naisten käyttämässä kielessä, ks. Utriainen 2006, 22.
- ¹⁵⁷ Käsitteiden liikkuvuudesta ks. Bal 2002, erit. 40.
- ¹⁵⁸ Tähän vaikutti erityisesti Jonathan Cullerin teos *Framing the Sign: Criticism and its Institutions* 1988. Ks. myös Bryson 1992, erit. 21, 39. Kehyksen ja kontekstin suhteesta ks. esim. Kuusamo 1996, erit. 56–58; Palin 1999, erit. 153; von Bonsdorff 2003.
- ¹⁵⁹ Viitaten Michael Baxandallin esittämiin mahdollisuuksiin ks. Bryson 1992, 22: *Once begun, the enumeration of contextual determinants knows no point of finality within its own domain.*
- ¹⁶⁰ Jo 1990-luvun lopulla alettiin korostaa, ettei konteksti saa ”syödä” itse teosta. Esimerkiksi Norman Bryson (1992, 19) on tuonut esille, että teoksen ja sen kontekstin välille luotu ero aktivoi kontekstia itse teoksen kustannuksella. Myös Lena Liepe (2003b, 417) on keskiajan tutkimuksen yhteydessä muistuttanut, että kontekstuaalisoinnin vaara on siinä, että se unohtaa teoksen roolin aktiivisena kulttuurisena tekijänä, ja hän onkin päättänyt käyttämään kontekstin sijasta aspektikäsitettä valaisemaan teoksen itsensä ilmaisemia, sen muodon ja sisällön yhdistäviä osa-alueita.
- ¹⁶¹ Bryson 1992, 40.
- ¹⁶² Esimerkiksi Keith Moxeyn (2003, 48) mukaan: *visual studies are often concerned with the way in which the objects of study reveal the ethical and political commitments of those who study them.* Vrt. Kuitenkin Mitchell 2002.
- ¹⁶³ Kuusamo 1996, 58.
- ¹⁶⁴ Sheingorn 1990, 169. Oma kursivointini.
- ¹⁶⁵ Summers 2003, 17, 27.
- ¹⁶⁶ Meyer Schapiro käytti termiä jo 1930-luvulla, ks. Sears 2002, 3. Suomalaisessa taidehistorian tutkimuksessa luennan ja tulkinnan käsitteistä käydystä keskustelusta ks. Tihinen 2008, 12.
- ¹⁶⁷ Bachelard 2003, 92–95, 133. Ks. myös kirjailija ja mystikko Simone Weil (1909–1943) *la lecture* -käsite, joka viittaa subjektiviseen tulkintaan, jonka ihminen antaa kokemalleen ja näkemälleen – ks. tästä Maija Julkunen Weilin *Painovoima ja armo* -teoksen (1976) esipuheessa.
- ¹⁶⁸ *A reading is an interpretation from a position – a story told from a vantage point – and often the specific object of study has been chosen because it enables the interpreter to broach an issue of broader significance for the study of visual materials.* Sears 2002, 1–3.
- ¹⁶⁹ *Ibid.*
- ¹⁷⁰ Gombrich 1960, 154, 177. *Beholder's share* -käsitteestä kokonaisuudessaan Gombrich 1960, 154–244. David Summersin (2003, 16–17) mukaan tämä kuitenkin antoi kokijakatsojalle vain rajoitetun roolin, sillä silinä taiteilija kykenee saamaan katsojan omalla mielikuvituksellaan täydentämään teoksen. Edelleen Gombrichin antama käsite on hänestä ”naturalizing and universalizing”, ja edustaa hänestä juuri sitä, mihin Hans Belting (1987) myöhemmin viittasi taidehistorian lopulla. Belting (2003, 145) puolestaan on nähnyt Gombrichin metodin vaaran siinä, että kaikki redusoituu havaintoon. Ginzburgin (1992, 57) mukaan Gombrich otti funktio-sanan vain vastahakoisesti käyttöön.
- ¹⁷¹ Antropologinen käänne taidehistoriassa on osittain henkilöitynyt Hans Beltingiin, jonka tuotannossa nämä painotukset olivat näkyvissä jo 1980-luvulla, ks. esim. Belting 1981; 1987, erit. 30. Hänen pääasiallinen ”manifestinsa” on kuitenkin vuonna 2001 ilmestynyt teos *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. Taidehistorian ja antropologian suhteesta ks. *Anthropologies of Art* -konferenssijulkaisu 2005. Ks. myös tähän suuntaukseen sitoutuneen Michael F. Zimmermannin (2003) yhteenvetävä analyysi; kirjoittaja rinnastaa väistämättömänä pitämänsä antropologisen käanteen

- (s. 168) merkityksen laajuuden aiempaan ns. visuaaliseen käänteeseen. Vrt. Jeffrey Hamburgerin (2006b) kriittinen puheenvuoro.
- ¹⁷² Esimerkiksi Norman Brysonin (1992, 31–35) mukaan vastaanotto on yksi kontekstin rakentamisen avainasia. Keskiajan kirkollisen taiteen vastaanottoa on tutkittu paljon ja vaihtelevilla näkökulmilla; ks. Cavinessin (2006) yhteenveto. Erityisesti myöhäiskeskiajan kuvien vastaanotosta ks. lisäksi johdanto ja artikkelit antologiassa *Images of Cult and Devotion. Function and Reception of Christian Images in Medieval and Post-Medieval Europe* 2004.
- ¹⁷³ Summers 1995, 18 viite 48. Vrt. Belting (1987, 19; 2005, 43) jonka mukaan ikonologia redusoitui (Panofskyn vaikutuksesta) eurooppalaisen, ”humanismin” ajan teosten tarkastelun metodiksi.
- ¹⁷⁴ Monet tutkijat ovat tuoneet Warburgin esille yhtenä niin sanotun antropologisen käänteen ”esi-isistä”, ks. Zimmermann 2003, 168. Vrt. kuitenkin David Freedbergin (2005) kriittinen tarkastelu Warburgin ”antropologisista” toimista pueblolintiaanien parissa. Ks. Warburgin viimeaikaisesta ”nosteesta” myös Holly 2005, 82–83.
- ¹⁷⁵ Ks. esim. Ringbom, S. 1965, 18; 1989; Miles 1985, 87.
- ¹⁷⁶ Esim. upplantilaisen Funbon kirkon Anna-ryhmän edessä polvistumisesta ja siihen kohdistetuista hartaudenharjoituksesta arkkipiispa Jacón Ulvsson myönsi 1470-luvulla 40 päivän aneet, ks. Pegelow 2004, 39. Annan kuvista ja aneista ks. myös Nixon 2004, 87–88.
- ¹⁷⁷ Englantilaisen Morebathin kyläkirkon yhteisöllisyydestä ja sen suhteesta kirkon esineistöön, ks. Duffy 2003.
- ¹⁷⁸ Duffy 2003, erit. 93–94.
- ¹⁷⁹ Summers 2003, 42. Summersin käsitteenmuodostuksen taustalla voi ehkä nähdä Martin Heideggerin ajatuksen antiikin kreikkalaisista, jotka ”tiesivät” taiteen, eivätkä kokeneet sitä elämyksellisesti tai vastaavasti teoreettisen tiedon avulla. Heideggerin ajatuksista tähän liittyen ks. Luoto 2002, 44.
- ¹⁸⁰ Belting 1994; 2001. Ks. myös Gombrich (1960, 98, 172–173), joka teki tämän jaottelun sijoittaen kuitenkin taiteen alun jo antiikin Kreikkaan.
- ¹⁸¹ Ks. Hamburger 2006b; Schmitt 2003, 35–37.
- ¹⁸² Hamburger 2006b, erit. 406. Teoksen ”voima” saa Hamburgerilla (2006b, 397) hänen mukaansa siis eri merkityksen kuin David Freedbergillä (jolla myös on ollut oleellinen vaikutus ns. antropologisen käänteen vahvistumiseen) teokseensa *The Power of Images* 1989.
- ¹⁸³ Hamburger 2006b, erit. 406.
- ¹⁸⁴ Baschet 1996. Tämä yhdistyy mielestäni sikäli Summersin fakturaalisuuden käsitteeseen, että molemmilla viitataan teoksen visuaalisten ominaisuuksien yli sen laajempaan materiaalisuuteen ymmärtämiseen.
- ¹⁸⁵ Ks. esim. Schmitt 2003, 37.
- ¹⁸⁶ Ks. tästä keskustelusta esim. Erler & Kowaleski 2003.
- ¹⁸⁷ Keskiajan kuvallisia ja sanallisia naisten representaatioita ja niiden vastaanottoa tutkinut Margaret Miles (1985, 87–90; 1989, 169–170) esitti, että Neitsyt Marian kuvaukset vahvistivat sosiaalista kontrollia ja torjuivat naisten seksuaalisuuden ja biologisen kokemuksen omista ruumiistaan, vaikkakin naiset myös saattoivat myös tulkita misten pelkojen ja fantasioiden kautta syntyneitä kuvia omalla tavallaan.
- ¹⁸⁸ Ks. tästä keskustelusta esim. Baschet 2003, 61–62; Hamburger 2006a, 5–7. Ks. myös Viholainen 2004.
- ¹⁸⁹ Ks. Newman (2003, 305), joka korostaa, että uskonnollinen luovuus sinänsä ei useinkaan johtanut kerettiläisyyssyytteisiin, jotka olivat yleensä seurausta yhteiskunnallisen rauhan rikkomisesta. Sukupuoleen liittyvästä teologisesta monipuolisuudesta ks. myös Blamires 1997.
- ¹⁹⁰ Vrt. Keith Moxeyn (2004, 166, 172), esittämä päinvastainen kanta, jonka mukaan historiallisia valtajärjestelmiä on helpompi paikantaa kuin nykypäivän vallankäyttöä.
- ¹⁹¹ Newman 2003, 271.
- ¹⁹² Caviness 2001, 3.
- ¹⁹³ Ks. esim. Vuola, E. 2002.
- ¹⁹⁴ Kristeva 1993. Artikkelin oli julkaistu nimellä *Hérétique de l'amour* jo vuonna 1977.
- ¹⁹⁵ Kristeva 1993, 137.
- ¹⁹⁶ Ajan keskusteluun Kristeva osallistui erityisesti artikkelissaan *Le temps des femmes* (suom. *Naisten aika*, Kristeva 1993, 163–185). Angloamerikkalainen tutkimus nimesi sittemmin Kristevan essentialistiksi; Ks. Butler 1990, 81–90.
- ¹⁹⁷ Ajallinen jako olisi liikaa sitonut veistoksia muutenkin hyvin spekulatiivisiin ajoituksiin ja sama ongelma olisi koskenut myös maantieteellisen alkuperän, siis valmistuspaikkakunnan, mukaista sarjoittamista. Vaikka jaankin veistokset sommittelunsa puolesta kuuteen eri ryhmään (ks. luku 4.4 *Kuvaustavat ja niiden yksityiskohdat* ja liite 2, taulukko), en kuitenkaan nähnyt syytä esitellä niitä tämän asetteluun puitteissa – varsinkin, koska yli puolet veistoksista kuuluu ryhmään I. Pohdin myös mahdollisuuksia jakaa niitä erilaisten temaattisten, ikonografisten tai niiden käyttöön tai esillepääntöön liittyvien seikkojen pohjalta, mutta kategorioista ei koskaan muodostunut toisiaan poissulkevia, joten veistoksen sijoittaminen tiettyyn ryhmään olisi jäänyt mielivaltaiseksi. Lisäksi halusin esitellä veistoksen siten, että halutessaan perustiedot vain tietystä veistoksesta, tuon tiedon hakeminen onnistuu lukijalta vaivatta.
- ¹⁹⁸ *Diarium Gyllenianum* 1882, 168. Sanan kirjoitusasu vaihtelee (myös esim. *belele* ja *belaete*), ks. esim. FMU 4656: *hwasse beeläthe aller korsk ath spara*. Myös sanat *tafflan* ja *altar tafelen* esiintyvät (ks. FMU 5527; 2960), jotka voivat yhtä hyvin kuin kaksiolotteista maalausta tarkoittaa myös alttarikaappia. Erilaisista taide-esineiden nimityksistä kirjallisuudessa lähteissä, ks. von Bonsdorff 1993, 127, Pirinen, H. 1996, 131.
- ¹⁹⁹ Ks. Nixon (2004, 56, 142), jonka aineisto koostuu saksankielisistä lähteistä.
- ²⁰⁰ Vaikka nimitys osin heijasteleekin taidehistorian saksalaisia juuria ja niitä (nationalistisia) aluenimityksiä, joita siellä käytettiin ennen toista maailmansotaa, olen kuitenkin päättänyt yhä käyttämään samaa ilmausta. Sanalla ”preussilainen” tarkoitetaan siis Pommerista itään, ja Sleesiasta pohjoiseen olevia alueita, eli lähinnä nykyisen Puolan pohjoisalueita. Käytän myös Danzigin kaupungista sen saksalaista nimeä (vrt. Gdansk).
- ²⁰¹ Isot alkukirjaimet kristillisessä terminologiassa lisääntyivät suomen kielessä luterilaisena aikana saksan vaikutuksen myötä. Käytännöt pyhiin sanoihin liittyvistä oikeinkirjoitussäännöistä ovat häilyviä, ks. Kolehmainen 2003.
- ²⁰² Vuotta 1920 edeltävää aikaa osana taidehistorian historiografiaa on Sixten Ringbom käsitellyt lyhyesti, ks. Ringbom, S. 1986, 56–58, 83–87. Veistostutkimuksesta muinaismuistohallinnon yhteydessä ks. Härö 1984, 67–68, 123–126. Poikkeuksena mainittakoon Katri Vuolan (1997) julkaisematon pro gradu -tutkielma, jossa esitellään keskiaikaisten puuveistosten tutkimuksen historiografiaa. Ks. myös Katri Vuolan artikkeli (2000, 101), jossa esitetään huomio aiemman tutkimuksen metodien kriittisen tarkastelun puutteesta. Leena Valkeapää (2000) tuo useassa kohdin esille veistoksiin kohdistunutta tutkimusta keskiajan kirkkojen restaurointia käsittelevässä väitöskirjassaan. Veistostutkimuksen linjoista ks. myös Räsänen 2007b.
- ²⁰³ Suomessa olevia veistoksia ovat käsitelleet mm. Roosval 1927–1928; Lidén 1999; Jacobsson 1995; Tångeberg 2005. Ruotsissa ja muualla Skandinaviassa tehdyn veistostutkimuksen historiografiaa ovat selvittäneet esim. Liepe 1995a, 20–31; 2007b; Jacobsson 1995, 12–14.
- ²⁰⁴ Retkikunnista ks. Meinander, K. K. 1903a; Hirn, M. 1970; Härö 1984; Valkeapää 2000, erit. 135–138. Aikakauden aatteista keskiaikaa kohtaan laajasti ks. Valkeapää 2000, 134–160.
- ²⁰⁵ Aspelin 1885, 90.
- ²⁰⁶ Aspelin 1878. Eliel Aspelinista (myöh. Aspelin-Haapkylä) taidehistorioitsijana ja taiteen kerääjänä ks. Selkokari 2008; erityisesti Aspelinin väitöskirjasta sama, 76–78. Ks. myös

- Ringbom, S. 1986, 56–61; Härö 1984, 36; Valkeapää 2000, 139–142.
- ²⁰⁷ Ringbom, S. 1986, 62.
- ²⁰⁸ Ringbom, S. 1986, 57. Kuten Ringbom mainitsi, Aspelin teki tulkintansa Theofilus-legendaa kuvaavaan aiheeseen sisältyvän kirjan kirjainten perusteella, jotka Aspelin ajatteli kyrillisiksi. Täten Ringbomin ajatus tutkijaa vaivanneista etukäteis-oletuksista (*preconceived notion*) ei ole aivan tarkka ilmaus, sillä itse asiassa Aspelinin tulkinta perustui väärään havaintoon ja tunnistukseen itse teoksesta, vaikka toki havaintoon vaikutti hänen etukäteisajatuksensa bysanttilaisesta taiteesta. Ringbomin kritiikkiä on käsitellyt myös Selkokari 2008, 77–78.
- ²⁰⁹ Aspelin 1878; Härö 1984, 36; Hirn, M. 1970, 90.
- ²¹⁰ Nervander 1887–1888. Emil Nervanderista ks. Ringbom, S. 1986, 31–38; Härö 1984, 31–32; Valkeapää 2000, erit. 138–139; 2007. Leena Valkeapää valmistelee tätä kirjoitettaessa erityistutkimusta Emil Nervanderista ja hänen merkityksestään keskiajantutkimuksessa.
- ²¹¹ Tikkanen 1908, 182.
- ²¹² Meinanderista ks. Ringbom, S. 1986, 83–87; Valkeapää 2000, 142–143.
- ²¹³ Meinander, K. K. 1903a. Ks. myös Hirn, M. 1970, 125–129.
- ²¹⁴ Meinander, K. K. 1903b. Yhdistyksen näyttelyistä ks. Valkeapää 2000, 137–138.
- ²¹⁵ Ks. Ringbom, S. (1986, 61), joka mainitsee Aspelinin opponentin ominaisuudessa esittäneen vakavaa kritiikkiä teosta kohtaan.
- ²¹⁶ Meinander, K. K. 1902.
- ²¹⁷ Ks. esim. Armstead 1997.
- ²¹⁸ J. J. Tikkasesta laajasti ja bibliografoineen, ks. Vakkari 2007; ks. myös Ringbom, S. 1986, 62–78.
- ²¹⁹ Yrjö Hirnistä ks. Rantavaara 1977; Ringbom, S. 1986, 79–83; Haapala 2002. Teos käännettiin englanniksi jo vuonna 1912 nimellä *The Sacred Shrine. A Study of the Poetry and Art of the Catholic Church*, ja siitä otettiin uusi painos 1950-luvulla.
- ²²⁰ Hirnin kiinnostuksesta pyhää Annaa kohtaan kertoo myös, että hän omisti sekä Ernst Schaumkellin (1893) pienimuotoisen Annaa koskevan tutkimuksen sekä kansankielisen Annan legendan *Le Romanz de Saint Fanuel* (1889), joihin molempiin hän on tehnyt merkintöjä (Hirnin nimikirjoituksella varustetut teokset kuuluvat nykyään Kansalliskirjaston kokoelmiin). Jälkimmäisestä julkaisusta lisää luvussa 5.2 *Kansanuskon Anni*.
- ²²¹ Rantavaara 1977, 200.
- ²²² Rantavaara 1977, 201.
- ²²³ Ringbom, S. 1986, 82.
- ²²⁴ ”Föreliggande arbetet har utvecklats sig till en syntetisk behandling af de estetiska dragen i hela den katolska mentalitet.” Hirn, Y. 1909, xiii.
- ²²⁵ Hirn, Y. 1909, x; xvi. Sivulla x: ”de kyrkliga skulpturerna och taflorna i rent konstnärligt afseende skulle ha ägt mer att förtälja, om man sökte se dem så som de betraktas af de troende.”
- ²²⁶ Panofskyn ja Huizingan suhteesta sekä Huizingan vaihdelleesta arvostuksesta ks. Haskell 2003.
- ²²⁷ Haskell 2003, 10–12.
- ²²⁸ C. A. Nordmanin elämäntyöstä ks. C. F. Meinanderin (1991) laatima Nordmanin akateeminen biografia. Ks. myös Räsänen 2007b.
- ²²⁹ Teoksen painovuodeksi on kirjastojen tietokannoissa ja kirjallisuudessa vaihtelevasti merkitty sekä 1964 että 1965, jotka molemmat on merkitty teokseen, mutta 1965 on painovuosi.
- ²³⁰ Sixten Ringbom (1966, 331) kritisoi kirja-arvostelussaan tätä ratkaisua. Hän katsoi että kattavampi luettelo olisi ollut erittäin hyödyllinen lähdemateriaali ulkomaisille tutkijoille ja että kuvia veistoksista olisi pitänyt olla enemmän.
- ²³¹ Ks. *MSF*, esipuhe; Nordmanin arkisto, MVHV.
- ²³² Ringbom, S. 1966, 330.
- ²³³ Ringbom, S. 1966, 331–332.
- ²³⁴ Nordman 1956, 11.
- ²³⁵ Ringbom, S. 1966, 332–334.
- ²³⁶ ”Meinander’s dissertation – is a pioneering work, still indispensable.” Ringbom, S. 1986, 86.
- ²³⁷ Vuonna 1918 Nordman väitteli Tanskan kivilauteen liittyvästä aiheesta (*Studier över gånggriftskulturen i Danmark*), joka oli hänen appensa, Tanskan kansallismuseon johtajan Sophus Müllerin ehdottama. Ks. Meinander, C. F. 1991, 24–30.
- ²³⁸ *He [Nordman] became a representative of the Danish approach to Archaeology influenced by cultural history, in contrast to the Darwinian line of the Swedish school.* Nordman 1968, 58. Ks. myös Meinander, C. F. 1991, 31–35.
- ²³⁹ C. F. Meinanderin (1991, 67–68, 82–85) mukaan Nordmanin tieteenalan vaihdon syyt lienevät olleen sekä paremmissa etenemismahdollisuuksissa että tämän kiinnostuksessa humanistisempaan tutkimukseen.
- ²⁴⁰ Meinander, C. F. 1991, 31–35. Tästä enemmän, ks. Räsänen 2007b.
- ²⁴¹ Meinander, C. F. 1991, 157. Meinanderin mukaan Nordmanilla oli lisäksi dialektinen tarkastelutapa, joka asetti mahdollisuudet vastakkain – kuten Gotlanti vs. Sveanmaa, Müller vs. Montelius.
- ²⁴² *MSF* 340.
- ²⁴³ Ks. esim. Nordman 1947/48; 1949, 38–40; 1956; *MSF* 373–376. Hän käsitteli mm. kauppareittejä, kirkkojen rakentamiselle annettuja ajoituksia ja niitä muutamia kirjallisia lähteitä, jotka kertovat taideteosten hankinnoista kirkkoihin.
- ²⁴⁴ *MSF* 622.
- ²⁴⁵ Meinander, C. F. 1991, 10.
- ²⁴⁶ Tikkasen muistiinpanoista ja luonnoksista tutkimusmenetelmästä, ks. Vakkari 2007, erit. 65–79.
- ²⁴⁷ Olga Alice Nygrenin elämää ja tutkijantietä tunnetaan huonosti, eikä hänen bibliografiaansa ole tietääkseni julkaistu, ks. lähemmin Räsänen 2007b.
- ²⁴⁸ Nygren 1945, 166; *MSF* 611. Aiempi identifikaatio on jäänyt kummittelemaan myöhempään tutkimukseen, jossa veistosta on kutsuttu ”Birgitta-kasvoiseksi Claraksi”, ks. Appelgren 1985, 651–653.
- ²⁴⁹ Nordman 1946; Riska 1975. Riska on käsitellyt myös pyhää Yrjänää (1985b). Mainittakoon lisäksi Edgren 1993a (Neitsyt Marian ihmeteot), 2003b (pyhä Birgitta) ja 2006 (pyhä Henrik). Ruotsissa on tehty useita tiettyyn pyhimykseen tai kuva-aiheeseen liittyviä taidehistoriallisia tutkimuksia, joissa Suomessa säilynyttä aineistoa on paikoitellen huomioitu, ks. esim. Pegelow 1988 (pyhä Martti), Bringéus 1998 (Armonistuin), Lidén 1999 (pyhä Olavi) ja Lindgren 2002 (pyhä Birgitta).
- ²⁵⁰ Pyhimyksiin kohdistuneesta tutkimuksesta ja erityisesti pyhän Henrikin tutkimuksesta ks. Heikkilä 2005, erit. 38–46. Heikkilän esiin tuomien tutkijoiden lisäksi mainittakoon Jyrki Knuutilan useat pyhää Olavia koskevat tutkimukset (esim. 2000; 2003) sekä Parvion (1990) pyhään Laurentiukseen kohdistunut katsaus.
- ²⁵¹ Pyllkkänen 1936/1949; 1952. Pyllkkäsen tuotannosta ks. Torssten Edgrenin (1983) kirjoittama nekrologi.
- ²⁵² Rác & Pyllkkänen 1960.
- ²⁵³ Pyllkkänen 1966. Alttarikaappia koskevasta kirjallisuudesta ks. Lahti & Räsänen 2008.
- ²⁵⁴ Konservattori Mirja-Liisa Waismaa-Pietarilan suullinen tiedonanto 1.11.2007.
- ²⁵⁵ Meinander, C. F. 1991, 98.
- ²⁵⁶ Ks. myös Riska 1978; 1992.
- ²⁵⁷ Ks. esim. Ringbom, S. 1972, 1989. Ringbomin tuotannosta ks. Lindberg 1995.
- ²⁵⁸ Ks. Nikula 1973, 9.
- ²⁵⁹ Knut Drake 1985, 296: ”veistosten kohdalla meidän täytyy todeta, että Nordman liikkuu hataralla pohjalla. Olettamus liitetään olettamukseen, lisätään vähän tunnetta ja rakenne on valmis. Nordman ei kuitenkaan ole ainoa keskiajan taiteen tutkija, joka työskentelee tällä tavoin, vaan koko pohjoismainen tutkimus on viimeisen sadan vuoden aikana toiminut

- yhtä hatarin perustein.” Drake esitti näkemyksensä kirjoittaessaan Hauhon kirkon veistoksista, mutta on nähdäkseni kuitenkin itsekin tulkinnoissaan ja ”olettamuksissaan” täysin Nordmanin varassa.
- ²⁶⁰ Mainittakoon tässä Helena Edgrenin katsoja- ja tilaajalähtöinen näkökulma (esim. 2000; 2005), Hanna Pirisen (esim. 1996; 2000b) kirkkotiloja ja Markus Hiekkasen (2005; 2007b) alttarikaappien keskiajan jälkeisiä kohtaloita painottavat tutkimukset sekä Jan von Bonsdorffin (1993; 1994) tutkimukset veistosten maantieteellisistä ja kaupankäyntiin liittyvistä konteksteista. Kalannin Maria/Barbara -alttarikaappi poikkeuksellisen näyttävänä teoksena saanut ansaitusti huomiota teoreettisissa keskusteluissa: Riikka Stewen (1995) on analysoinut sitä katseen suunnan ja näkemisen sekä maalaus-taiteen konventioiden kontekstissa ja itse olen tarkastellut sitä pyhimyksellisyyteen kuuluvan ruumiillisuuden kautta (Räsänen 2006) sekä visuaalisuuden ja materiaalisuuden käsitteiden kautta (Lahti & Räsänen 2008). Konservointikysymysten näkökulmasta keskiajan veistoksia on tutkinut Mirja-Liisa Waismaa-Pietarila (1983; 1994).
- ²⁶¹ Ks. esim. Kempff 1994; Jacobsson 2002, Liepe 2003; Tångeberg 2005.
- ²⁶² ”Han [Nordman] har säkerligen varit i sin fulla rätt att överlåta den innehållsliga sidan av Finlands medeltidsskulptur till framtida detaljstudier.” Ringbom, S. 1966, 335.
- ²⁶³ Vuola, K. 2000, 106.
- ²⁶⁴ Ringbom, S. 1966, 332.
- ²⁶⁵ ”Hon [Neitsyt Maria] var icke mer himladrottningen i otillgängligt, oförnämligt, högtidligt afmätt majestät. Väckande vördad och tillbedjan, hon hade stigit ned till jorden, åter blifvit människa, igen förvandlats till jungfru-modren, vänligt mild, men tillika oskyldigt kokerterande.” Tikkanen 1908, 167.
- ²⁶⁶ ”Hon [pyhä Margareetta] är femtonde seklets sedesamma familjeflicka, och hennes blyga oskuld är redan det kvinnoideal, som först ett århundrade senare fick träda tillbaka för högrenässanssens emanciperade, om sin makt medvetna kvinna.” Tikkanen 1908, 171. Anekdoottina mainittakoon, että C. F. Meinander (1991, 128) kertoo Vehmaan pyhän Margareetan olleen hänen isänsä, Karl Konrad Meinanderin lempiteoksia, ja veistoksen kuva oli tämän työhuoneen seinällä. Vehmaan pyhä Margareetta -veistoksesta (KM 4328:1), joka kieltämättä on *charmante*, ks. *MSF* 237–240; Riska 1959, 29–30.
- ²⁶⁷ ”Med det förnäma och samtidigt graciösa behag, som endast gotiken kan förläna sina gestalter, skriker hon lugn och oberörd fram över basilisken och drakarna.” Nygren 1945, 120.
- ²⁶⁸ Riska 1959, 30.
- ²⁶⁹ *MSF* 614–615.
- ²⁷⁰ ”men i öfrigt äro bilderna av detta helgon [Anna] bland de sämsta vår konst har att uppvisa.” *MAT* 262. Samalla sivulla hän myös vertaa Anna-ryhmiä pyhän Birgitan kuvauksiin jälkimmäisten eduksi: ”En motsats till de rätt och klumpigt utförda Annabilderna utgöra bilderna av S. Birgitta”.
- ²⁷¹ *MSF* 616.
- ²⁷² *MSF* 616; Nordman 1948, 99. Myös Appelgren (1985, 656) mainitsee Munsalan Anna-ryhmän olemukseltaan muita veistoksia ”primitiivisempänä”.
- ²⁷³ *MSF* 616. Nordman ei Pohjanmaan keskiaikaisia veistoksia käsittelevässä artikkelissaan (1948) mainitse Keminmaan Anna-ryhmää lainkaan. Myöskään Meinander (*MAT*) ei sitä käsittele.
- ²⁷⁴ Ks. esim. *MSF* 524; Okkonen 1945, 132, 150; Drake 1985, 300; Nygren 1945, 211; *MAT* 275; Pyhä Anna / Raisio, esinekortisto, MVHV.
- ²⁷⁵ Ks. Rácz & Pylkkänen 1960, 15.
- ²⁷⁶ Okkonen 1945, 132. Oma kursivointini.
- ²⁷⁷ Okkonen 1945, 148–150.
- ²⁷⁸ *MSF* 524, 533; Nordman 1951, 14. Samanlaisia väheksyvän oloisia ilmaisuja käytettiin kyllä nuoria neitseitäkin esittävistä veistoksista – näin esimerkiksi Nordman (*MSF* 241) Kar-
- jaan pyhästä Katariinasta: ”Det dumma ansiktet får icke ökad charm av dubbelhakan, och halsens formgivning tyder på, att Katarina har struma.”
- ²⁷⁹ Nordman 1950, 52.
- ²⁸⁰ Ks. *MSF* 534; Nygren 1945, 25, 27, 225; Okkonen 1945, 142; Appelgren 1985, 656.
- ²⁸¹ Ks. ”primitiivisyys”-käsitteestä sekä Suomen ja muun Euroopan taiteen vertailuun liittyvästä problematiikasta Valkeapää 2000, 151–156, erit. viite 35.
- ²⁸² *MSF* 534.
- ²⁸³ Nygren 1945, 27.
- ²⁸⁴ Nygren 1945, 7–9.
- ²⁸⁵ Hirn, Y. 1909, esim. 4, 7, *passim*. Ks. myös Rantavaara 1977, 209.
- ²⁸⁶ Nygren 1950. Ks. Räsänen 2007b, 218.
- ²⁸⁷ ”En sådan kompositionstanke [Pyhä Anna itse kolmantena] – som gett upphof till många groteska bildverk, men äfven legat till grund för det under af grace och harmonisk gruppering, som Lionardo skapat i sin S. Anna – bildar en trogen motsvarighet till den teologiska uppfattningen om jungfruns moder.” Hirn, Y. 1909, 236. Oma kursivointini.
- ²⁸⁸ *MSF* 342.
- ²⁸⁹ *MSF* 301.
- ²⁹⁰ *MAT* 226.
- ²⁹¹ Riska 1992, 17.
- ²⁹² Hiekkänen 1999, 53.
- ²⁹³ *MSF* 622; Okkonen 1945, 132. Tätä problematiikkaa on käsitellyt Valkeapää 2000, 134–158.
- ²⁹⁴ Nervander 1910, 680.
- ²⁹⁵ Aspelin 1878; 1891, 22. Ks. Vuola 1997, 14; 2000, 101; Härö 1984, 36; Valkeapää 2000, 141.
- ²⁹⁶ Valkeapää 2000, 141–142, 151–156.
- ²⁹⁷ Rácz & Pylkkänen 1960; *Kansallismuseo. Opas* 1974, 22.
- ²⁹⁸ Ks. Valkeapää 2000, erit. 149–150; *passim.*; ks. myös Vuola 2000, 101.
- ²⁹⁹ Tähän käänteeeseen on tarttunut myös Leena Valkeapää (2000, 151), jonka mukaan modernistinen taidekäsitys ja sen tiedostamatonkin soveltaminen keskiaikaan rajoitti tapoja lähestyä materiaalia. Valkeapää viittaa lähinnä 1900-luvun alkuun, mutta mainitsee yksinkertaistavan suuntauksen kirkkojen restauroinnissa huipentuneen 1960–1970-luvuilla.
- ³⁰⁰ Camille 1989, 225.
- ³⁰¹ *MAT* 344–370; *MSF* 625–641. Näiden pohjalta Cristina Cleve laati 1970-luvun lopulla Museoviraston historian vastuualueella (MVHV) säilytettävän ikonografisen kortiston, jossa veistoksia on luetteloitu aiheen perusteella. Ikonografisessa kortistossa on 45 Anna-veistosta. Siinä on mukana myös Hammarlandin ja Lammin Anna-ryhmät sekä myös Saloisten kaapin ovimaalauksena säilynyt kuva. Hämeenkyrön/Viljakalan veistos puuttuu.
- ³⁰² Uudet löydökset ovat yhä mahdollisia: mainittakoon, että Ulla Leinon laatimassa Uskelan kirkon inventaariossa vuonna 2003 tuli esille keskiaikainen veistos, jota oli koko 1900-luvun säilytetty Uskelan emäkirkon kellotapulissa, ja jota aiempi tutkimus ei lainkaan tunne. Kirkollisten esineiden kokoelmaluettelo, Salo-Uskelan seurakunta. Ko. veistoksesta puuttuvat molemmat kädet ja kasvot, selkä on koverrettu ja päässä on tappi. Punaista väriä on jäljellä vaatteessa. Tämä diakonia kuvaava veistos on nyt Uskelan kirkon saka-ristossa. Äsken löytyneestä Anttolan krusifiksista ks. Hiekkänen 2007a, 536 viite 21.
- ³⁰³ Kirkon ullakolla olleista teoksista on säilynyt fragmentaarisia tietoja, ja joistakin on lisäksi Albert Edelfeltin piirustuksia, mutta Anna-ryhmä ei valitettavasti kuulunut näiden joukkoon. Maarian kirkosta ks. Riska 1964, 56–82; Hiekkänen 2007a, 88–93.
- ³⁰⁴ Maaria, MVHTA.
- ³⁰⁵ *MAT* 348 (luettelo); *MSF* 632 (luettelo). Hausenin tutkimusmatka Itä-Uudellemaalle vuonna 1876 julkaistiin vasta vuonna 1887.
- ³⁰⁶ Hausen 1887, 101; Hyvönen 1994, 138; Hiekkänen 2007a, 484–487.

- ³⁰⁷ MAT 349. Meinanderin luettelossa (MAT 370) tuntemattomasta kirkosta tulleita Anna-veistoksia on neljä kappaletta.
- ³⁰⁸ MAT 262.
- ³⁰⁹ Meinander, K. K. 1912, 56. Vastaavasti vuonna 1908 hän ei listannut Kalannista Birgittaa esittävää veistosta, joten hän oli oletettavasti luullut väitöskirjansa tekovaiheessa Birgittaa Annaksi.
- ³¹⁰ Meinander oletettavasti ounasteli Lapväärtin Maria ja lapsi -aiheista seisovaa figuuria (nykyisin Pohjanmaan museo) Annaksi. Tämä figuuri poikkeaa hieman tyypillisistä, eikä sitä ole kyetty ajoittamaan, ks. Appelgren 1985, 652–654. Mainittakoon vielä, että Halikon kirkosta Meinander mainitsee kaksi figuuria ”ur S. Annas släkt”. Meinander siis arveli, että Halikon kirkossa olevan, Mathias Reimanin vuonna 1669 valmistetun alttarilaitteen veistokset (Maria ja lapsi sekä oletettavasti toinen Marian sisarista, Maria Kleofe tai Maria Salome) ovat osia nyt hävinneestä Pyhä suku -aiheisesta alttari-kaapista (ks. tästä myös Pirinen, H. 1996, 71).
- ³¹¹ MSF 447. Nordmanin muistiinpanoissa mainitaan Anna Nauvosta ”att identifiera” -otsikon alla olevassa listassa, mutta tämä viittanee juuri Birgitta-veistokseen. Nordmanin arkisto, MVHV. Myös Okkonen (1945, 142) mainitsee Nauvon pyhän Annan ”Turun museossa”.
- ³¹² Anna-veistosta ei ole myöskään Nervanderin inventoinnissa vuonna 1871. Nauvo, MVHTA.
- ³¹³ Pääluettelo vuosilta 1897–1932, inventaarinumerot 1–12407. TMMa. Tällainen on esimerkiksi nro 4788, joka vuoden 1922 opaskirjasessa ehdotetaan pyhäksi Katariinaksi, ks. *Vägvisare i Åbo stads historiska museum* 1922, 95. Kyseessä on kuitenkin reformaation jälkeen tehty veistos, jota ei ole kyetty identifioimaan, ks. Riska 1973, 143. Tämän lisäksi on Nauvon kirkosta tulleista, mutta vasta uudella ajalla tehdyistä veistoksista paloi Neuvostoliiton pommittaessa Turun linnaa vuonna 1941. Palaneiden joukossa oli myös Pietarin ruotsalaisesta kirkosta Nauvoon päätyneitä veistoksia (nro 12250). Erikoiskortisto, TMMa. Ks. myös Riska 1973, 143.
- ³¹⁴ *Vägvisare i Åbo stads historiska museum* 1922, 95. Tämä (TMM 4757) veistos jostain syystä puuttuu Riskan yksityiskohtaisesta inventaarista, ks. Riska 1973. Veistos (33 cm) on varastoituna ns. librikammarissa.
- ³¹⁵ Nauvon kirkossa suoritettiin mittava maalaustyö 1600-luvulla ja aiheiden joukossa on allegorisia naishahmoja ja ylipäänsä henkilökuvinä esitettviä hyveitä ja paheita (ks. Riska 1973, 135–139, 170).
- ³¹⁶ Veistos kuului lähetukseen, jonka kansakoulunopettaja J. Lehtinen kokosi Ikaalisten kihlakunnasta ja niihin puuveistoksiin, jotka Viljakkalan kunta lahjoitti Suomen Muinaismuistoyhdistykselle. Pääluettelo, MVHV.
- ³¹⁷ Nordmanin muistiinpanoissa on merkintä, jonka mukaan Viljakkalan kirkosta on 1880-luvulla ”kadonnut” sekä pyhää Annan että Mariaa esittävät veistokset. Nordmanin arkisto, MVHV. Meinander (MAT 365) kävi itse Hämeenkyrössä vuonna 1901, mutta tuolloin veistokset oli siis jo lahjoitettu pois.
- ³¹⁸ Mainittakoon selvennykseksi, että Meinander kirjoittaessaan Salon veistoksista (MAT 147–154, 361) tarkoittaa Saloisten kirkkoa Pohjanmaalla.
- ³¹⁹ Uskelan seurakunta lahjoitti vuonna 1874 yhdeksän veistosta tulevalle Kansallismuseolle, mutta neljä niistä on jäänyt tunnistamattomiksi. Esinekortisto, MVHV. Nordman mainitsee Annan kuitenkin näistä erikseen, eikä sitä olekaan hänen luettelossaan merkitty museon kokoelmiin. Vuonna 2003 Salosta löytynyt diakoni-veistosta Nordman ei missään nimessä olisi luullut Annaksi, ks. edellä viite 302.
- ³²⁰ Inv. nrot KM 1627–1630, Pääluettelo, MVHV. Janakkalan Annojen tapauksesta ks. myös Nordmanin arkisto, MVHV; MSF 637 (luettelo).
- ³²¹ SMY:n IV taidehistoriallinen retki, 1887. Janakkala, MVHTA.
- ³²² Nygren 1945, 23–29.
- ³²³ Ks. Agricolan (2007, 2) Kustaa Vaasan hallinnolle papiston tuloista tekemän selvityksen esipuhe.
- ³²⁴ Pyhän Annan kultista yleisesti ks. Kleinschmidt 1930; Charland 1911–1913; Réau 1955–1959 III:1, 90–96; II:2, 155–169; Ashley & Sheingorn 1990; Ks. myös *New Catholic Encyclopedia*, ”Anne and Joachim, SS.”.
- ³²⁵ Näitä tekstejä suhteessa pyhän Annan kulttiin ovat tarkastelleet Parker 1928; Kleinschmidt 1930, erit. 4–12; Scase 1993, 85; Brandenburg 1995, 39–41; Tilmans 1995; Ashley & Sheingorn 1990, 6–17; Nixon 2004, 11–15.
- ³²⁶ Ks. Cartlidge & Elliot 2001, 21–46.
- ³²⁷ Tunnettuja olivat esimerkiksi Pieter Dorlantin *Historia perpulchra de Anna sanctissima* (1490), Johannes Trithemiuksen *De laudibus sanctissimae matris Annae* (1494) ja Jan van Denemarkenin *Die historie, die ghetiden ende die exemplen vander heylicher vrouwen sint Annen* (1486). Näistä kirjallisista teoksista ja niiden vaikutuksesta Annan kulttiin, ks. erit. Brandenburg 1987, 105–110; 1995, 45–54.
- ³²⁸ Jacobus de Voragine 1993, 149.
- ³²⁹ *Apokryfiset evankeliumit* 1979, 13.
- ³³⁰ Nixon 2004, 11. Annan joutuminen palvelijattarensa halveksunnan jäi pois monista myöhemmistä tekstiversioista, ks. Cartlidge & Elliott 2001, 41.
- ³³¹ Jaakobin Protoevankeliumi. *Apokryfiset evankeliumit* 1979, 14. Ks. myös Vuolasto (2003), joka on identifioinut tätä kohtausta koskevan maalauksen Jacopo Tintoretton tuotannossa.
- ³³² 1. Moos. 20–21. *Apokryfiset evankeliumit* 1979, 14.
- ³³³ Suomenkielisessä Raamatussa naisten nimi on Hanna. Annan väliin sekavista rinnastuksista Vanhan testamentin naisiin, ks. esim. Brandenburg 1995, 40; Hirn 1909, 206 viite 3; Coletti 1999, 39–40; Ashley 1990, 121. Ks. myös Mirk, *Sermon on St. Anne*.
- ³³⁴ 1. Sam. 1:1–20. Pyhän Annan historiaan verrattavalla tavalla Hannaakin pilkataan lapsettomuudesta; tässä tapauksessa ei palvelijan, vaan hänen miehensä Elkanan toisen vaimon Penninnan toimesta. Hanna tulee kuitenkin raskaaksi ja lupaa pojan temppelille ja lausuu vielä pitkän kiitosvirren (1. Sam 2:1–11), johon Protoevankeliumissa olevat Annan sanat vertautuvat.
- ³³⁵ Teksti oli aiemmin nimeltään Tobiaan kirja, isä oli Tobias vanhempi ja poika Tobias nuorempi. Raguelin ja Ednan tytär Saara muodostui esikuvaksi myös pyhän Annan äidille Ementialle, jolle legendan mukaan vasta seitsemäs kosija oli tarpeeksi hyveellinen. Saaran äidin Ednan nimen tilalla on mainittu myös nimi Anna, ks. Brandenburg 1987, 106; 1995, 44–45, 48.
- ³³⁶ Kiista Marian perisynnittömästä sikiämisestä jakoi kaksi suurta mendikanttijärjestöä, sillä dominikaanit vastustivat sitä, fransiskaanit olivat sen puolesta. Erityisesti perisynnittömän sikiämisen oppiin liittyvästä ikonografiasta ks. Levi D’Ancona 1957. Opista liittyen pyhään Annaan ja Annan sikiämiseen ks. Kleinschmidt 1930, 205–216; Nixon 2004, 13–16. Asiaa on selvittävästi käsitelty aikoinaan myös Yrjö Hirn (1909, 204–237).
- ³³⁷ Trithemiuksen sekä hänen piirinsä vaikutuksesta Annan kulttiin ks. esim. Kleinschmidt 1930, 150–158; Brandenburg 1995, 45–47; Nixon 2004, erit. 29–31, 73; Wirth 2003. Erityisesti Frankfurtin killasta ks. Dörfler-Dierken 1992b, 88–93; Brandenburg 1995, 45. Vuonna 1677 Vatikaani joutui vielä julistamaan vääräksi napolilaisen Imperiali-nimisen teologin opetuksen, että Anna olisi neitseensä siinnyt, ks. Hirn, Y. 1909, 219.
- ³³⁸ Matt. 13:55; Mark. 6:3.
- ³³⁹ Kirje galat. 1:19.
- ³⁴⁰ *Commonplace Book* 1980.
- ³⁴¹ Päivämäärä juontui mahdollisesti siitä päivästä, jolloin Annan pyhäinjäännökset tuotiin Pyhäältä maalta Konstantinopoliin vuonna 710 (*translatio Annae*). Ks. esim. Kleinschmidt 1930, 74, 162; Wirth 2003, 79.
- ³⁴² Itäisen kirkon kalenterissa juhlapäivät olivat 25.7., 9.9. ja 9.12. Syyskuun yhdeksäs päivä tunnettiin sekä Annan että Joakimin päivänä ja joulukuun juhla puolestaan ”Annan sikiämisestä”. Pyhän Annan liturgisesta kultista ja sen muotoutumisesta eri maissa ks. Kleinschmidt 1930, 123–135. Juhlapäivällä oli myös paikallista vaihtelua, esimerkiksi Pariisin kaupungissa juhlapäivä oli 28. heinäkuuta, ks. Sautman 1990,

73. Annan varhaisesta kunnioituksesta Jerusalemissa ja By-santissa ks. Kleinschmidt 1930, 13–72. Itäisen kirkon perinnettä on laajasti ja liturgiaa painottaen käsitelty Charland 1911–1913, 77–488.
- ³⁴³ Annan suojelusryhmistä tai -aloista ks. esim. Kleinschmidt 1930, 414–430; Nixon 2004, 18, 76–79, 90; Sautman 1990, 80–81; Maniurka 2001, 31; Brandenburg 1995, 47; Dörfler-Dierken 1992a, 90, 95–97. Annan kunnioituksen kasvun syy-nä on myös mainittu hänen roolinsa ”ruttopyhimyksenä”, ks. Nygren 1951, 66.
- ³⁴⁴ Dörfler-Dierken 1992a, erit. 90–102.
- ³⁴⁵ Sheingorn 1989, 282.
- ³⁴⁶ Ks. esim. Nixon 2004, 76–79. Esimerkkejä pyhän Annan esiintymisistä lasten saantiin liittyvissä toiveissa ja hartaus-käytännöissä, ks. Gibson 1990; Rawcliffe 2003, 96; Bran-denbarg 1995, 55–56.
- ³⁴⁷ Ks. Brandenburg 1995, erit. 39.
- ³⁴⁸ Annasta ja humanisteista ks. Dörfler-Dierken 1992a, 165–203; Tilmans 1995; Brandenburg 1995, 45–47.
- ³⁴⁹ Brandenburg 1995, 39; Nixon (2004, 42, 47–49, 51), joka nivoo fyysisen läheisyyden nimenomaan Annan omaan ky-kyyn auttaa häntä kunnioittava ihminen taivaaseen. Ks. myös Nilsén 1986, 283.
- ³⁵⁰ MAT 181 viite 4. Nervander 1910, 679. Nervander lieenee suomentanut Meinanderin tanskaksi siteeraaman rukouksen.
- ³⁵¹ Tästä on säilynyt aikalaiskuvaus, ks. Nixon 2004, 31–36. Dörenissä toimi kaksi pyhän Annan kiltää, ks. Dörfler-Dierken 1992b, 79–82.
- ³⁵² Pyhän Annan reliikeistä ks. Kleinschmidt 1930, erit. 393–404, Réau 1958, 91; Nixon 2004, 31–39; Buchholz 2005, 67–68. Kleinschmidt (1930, 73–74) mainitsee Roomassa kunnioitetun Annan reliikkiä jo 700-luvulla.
- ³⁵³ Ks. Nixon 2004, 52. Kysymyksestä jäikö Jeesuksesta maan päälle verta, ks. Bynum 2007, erit. 85–111. Tavistockista Englannista tunnetaan Neitsyt Marian hiusreliikki 1400-lu-vulta, ks. Duffy 1992, 164.
- ³⁵⁴ Kleinschmidt 1930, 129–131; Scase 1993, 82; Morgan 1993, 44.
- ³⁵⁵ On arveltu, että laajeneva kunnioitus liittyisi osittain haluun vahvistaa Rikhard II:n vaimon, Anna Baijerilaisen, asemaa, ks. esim. Parker, 1928, i–ix; Scase 1993, 83, erit. viite 12.
- ³⁵⁶ Suffolkissa sijaitsevan Bury St. Edmundsin apotti Anselm on tuotu esille Annan kunnioittajana jo 1100-luvulla. Ks. esim. Gibson 1990, 98; Coletti 1999, 28.
- ³⁵⁷ Duffy 1992, 48, 181; Gibson 1989, 82–83; Coletti 1999, 45.
- ³⁵⁸ Duffy 1992, 48, 396; Gibson 1989, 82.
- ³⁵⁹ (Bodleian Library Digby MS 133) Tämä käsikirjoitus on ol-lut ahkeran tutkimuksen kohteena; mysteerinäytelmistä py-hän Annan kunnioitukseen liittyen ks. esim. Parker 1928, xxxv; King 2006, 124; Ashley 1990, 121–125; Coletti 1999; Gibson 1989; 1990, 98. Herodeksen lastenmurha nivoutuu Annan genealogiaan niin ikään paljon tutkitussa seurakunta-pappi John Mirkin saarnakokoelmaan (*John Mirks's Festial*) kuuluvassa pyhän Annan saarnassa (n. 1450), ks. Mirk, *Ser-mon on St. Anne*.
- ³⁶⁰ Ks. Nixon 2004, 120. Annan kolmen avioliiton vastustukses-ta Ranskan hovin piirissä ks. Orth 1990. Annan kultin hiipu-misesta ja aktiivisesta torjunnasta laajemmin ks. Nixon 2004, 119–129.
- ³⁶¹ Charland (1911–1913, 6–10) tuo esille, kuinka Gregorius XIII:n antaman kanonisatiota koskevan bullan yhteydessä korostettiin, että pyhän Annan kunnioitus on kirkon piirissä hyvin vanhaa, ja on yhä, kuten kirkko itsekin, universaali. Ks. myös *New Catholic Encyclopedia*, ”Anne and Joachim, SS.”
- ³⁶² Annan kultista erityisesti Bretagnessa, ks. Brassié 2002.
- ³⁶³ Tämä oli Lutherin itsensä myöhemmin kertoma tapahtuma, kuten myös tieto, että Annan kultin käyttäminen hänen kotikau-pungissaan Eislebenissä hänen ollessaan noin viidentoista ikäinen. Lutherin sanojen taustasta ks. Atkinson 191, viite 39; Ashley & Sheingorn 1990, 47. Lutherin kannanottoja lai-nataan Anna-tutkimuksissa säännönmukaisesti, ks. esim. Wirth 2003, 80; Nixon 2004, 38. Ks. myös Réau 1955–1959 III:1, 92.
- ³⁶⁴ Seurakuntalehti *Vantaan Laurissa* tosin todettiin 8.12.2004, että pyhä Anna oli kuvissa Jeesuksen ja Marian ”kolmantena pyöränä”. Ks. *Vantaan Lauri* -verkkoarkisto. Mainittakoon myös, että arkkipiispa Jukka Paarma, arkkipiispa Johannes ja Isä Wieslaw Swiech vihkivät Turun Aboa vetus -museon eku-meenisen kappelin vuonna 2001 pyhälle Annalle. Ks. Aboa Vetus -museon verkkosivut. Sen lisäksi, että pyhä Anna on sovelias yhteispyhimys kaikille kirkkoille, voi tämän vihki-myksen taustalla olla myös oletus paikalla aiemmin sijain-neesta Pyhän Annan dominikaaniluostarista.
- ³⁶⁵ Varhaisia kuvauksia on säilynyt erityisesti mosaiikeissa. Py-hän Annan kuvauksen alkuvaiheista ks. esim. Kleinschmidt 1930, 28–102; Charland 1911–1913, 488–504, 580–610. Kleinschmidt (1930, 28) mainitsee vanhimman Annan kuva-uksen olevan Santa Maria Maggiorin kirkon mosaiikkeissa (n. 440), jossa Anna on kuvattu samassa kuvassa Itämaan tie-täjien kanssa. Marian elämän varhaisvaiheita esittävää kuva-sykliä sekä lännen että idän kirkkoissa selventävät esim. Car-ligde & Elliott (2001, erit. 29–32) tutkimuksessaan apokry-fisten evankeliumien vaikutuksesta taiteeseen.
- ³⁶⁶ Gadebuschin alttarikaapin Joakim erämaassa -aiheessa lam-paat/karitsat ovat laumana hänen ympärillään, ja korpuksen maalauksessa – joka on epätavallinen – Joakimin pitelee yhtä karitsaa sylissään. Joakim ja Anna (joka ohentaa Jeesus-lap-selle omenaa) seisovat Neitsyt Marian ja lapsen molemmin puolin. Hermen Rodelle attribuoitu alttarikaappi on peräisin Nikolaukselle ja Dionysiukselle omistetusta kirkosta, ks. *Mittelalterliche Kunst* I 1979, 26, 47, 74.
- ³⁶⁷ Esimerkiksi 1300-luvun toiselta neljännekseltä olevassa Od-dan alttarifrontalessa (Bergenin museo) on ko. kohtauksessa Anna ja Joakim esitetty yhdessä ja vieläpä hyvin samalla ta-voin esillä olevina ja elehtivinä, ks. Liepe 2003a, 105–117, erit. 114.
- ³⁶⁸ *Apokryfiset evankeliumit* 1979, 15, 28. Ks. Hirn, Y. 1909, 218–219, 224–226; Måle 1902, 278–282. Pseudo-Matteuksen evan-geliumissa enkeli oikeastaan ilmoittaa Joakimille, että Anna on tullut raskaaksi hänen erämaassa oleskelunsa aikana.
- ³⁶⁹ Kuva-aiheen kiinnittyminen ajatukseen siitä, että Anna ei tul-lut raskaaksi vain ihmeestä vaan suudelmasta tulee ilmi esi-merkiksi dokumenttitiedosta, jonka mukaan kuvaa soimattiin vääräoppiseksi vuonna 1502, ks. Caviness 2006, 69. Myö-hemmin katolisen reformaation myötä Marian perisynnittö-män sikiämisen kuvaksi vakiintuivat kuunsirpillä seisova Il-mestyskirjan nainen, jolla on tähdet päänsä ympärillä sekä käärmettä polkeva Maria.
- ³⁷⁰ Ks. tästä kuvaustavasta antavat esimerkkejä esim. Klein-schmidt 1930, 207–210; Levi D’Ancona 1957, 18; Driver 1997, 86.
- ³⁷¹ Synnytyksen käytännöistä ks. esim. Gibson 1999.
- ³⁷² Ks. reproduktio esim. Kleinschmidt 1930, 86–88; Charland 1911–1913, 580–591, Buchholz 2005, 34.
- ³⁷³ Chartres’n lasimaalauksessa Annalla on kädessään valtikka ja Neitsyt Marialla kirja. Ks. esim. Kleinschmidt 1930, 99–100. Ks. myös Måle 1902, 361, joka esittelee myös muita varhaisia Annan kuvauksia ranskalaisten katedraalien kivi-veistoksissa ja lasimaalauksissa.
- ³⁷⁴ Neitsyen opetusta esittävästä kuvasta ks. esim. Scase 1993; Sheingorn 1993.
- ³⁷⁵ Ks. näistä esim. Nixon 2004, 61–63, 133; Buchholz 2005, 43–52. Stralsundin veistoksen (jonka istuimen takaosa on puuta) konservoinnista ks. erit. Dittmer 2003.
- ³⁷⁶ Tästä kuva-aiheesta ks. Lindgren-Fridell 1939; Esser 1986, 111–114.
- ³⁷⁷ Näin on Meister mit dem Dächleinille attribuidussa kupari-kaiverruksessa (n. 1450–1475), joka on kuvattuna esim. seu-raavissa teoksissa: Lindgren-Fridell 1939, 296; Lindgren 1990, 57; 2002, 31.
- ³⁷⁸ Brandenburg 1995, 41.
- ³⁷⁹ Sheingorn 1989, 283. Tämä aihe, joka liittyy karmeliittojen suosimaan Emerentiaa korostavaan hartauteen, on kuvattuna

- Tallinnan Nigulisten kirkossa olevan brysseliläisen alttari-kaapin ovelsa, ks. Koppel 2006, 44–45.
- ³⁸⁰ Kaapin aiheisiin lukeutuu muun muassa Annan ja Joakimin kihlaus, mikä noudattaa täysin Marian ja Joosefin kihlauksen kuvausta, paitsi että sulhanen on nuori mies. Frankfurtn alttarikaappia ovat tarkastelleet esim. Brandenbarg 1987, 114–120; Ashley & Sheingorn 1990, 27–46.
- ³⁸¹ Ks. Nixon 2004, 55 viite 2.
- ³⁸² Kaappi ostettiin Skånelan kirkosta Uppsalan tuomiokirkkoon vuonna 1912. Ks. esim. Andersson 1980, 212–213; Karlsson 2009, 85–86. Erityisesti kaapin teknisestä veistotyöstä ja ta-kaosasta Tångeberg 1986, 197.
- ³⁸³ Aiheessa enkeli kuljettaa Joakimin alastonta sielua taivaaseen Annan rukoillessa vuoteen vierellä. Reprodunktio tästä aiheesta, ks. Karlsson 2009, 339.
- ³⁸⁴ Pyhä suku tunnetaan nimillä *Heliga släkt* (ruots.); *Heilige Sippe* (saks.); *Holy kinship* (eng.); *Parenté de Sainte Anne* (ransk.); *Heilige Maagschap* (holl.). Kuva-aiheesta ks. Kleinschmidt 1930, 252–282; Esser 1986; Sheingorn 1998; 1990, 170–173.

II Tehty esine

- ¹ Ks. Pirinen, H. 1996, 11.
- ² Näistä Suomen kansallismuseon kokoelmiin kuuluvista veistoksista ks. *MSF* 462–465; Paatz 1939, 133, 322.
- ³ Ks. Duffy (2003, 25, 40, 73–76), joka kertoo englantilaisen Morebathin seurakunnan papin aktiivisesti edesauttaneen paikallisen pyhimysneitsyen, pyhän Sidwellin kunnioittamis-ta.
- ⁴ ”Dessutom finnas några urgamla helgonbilder under västra läktaren”. Inventaarikirja 1867–1931, Lokalahden kirkon arkisto.
- ⁵ Kalustokirja 1932–1954, Lokalahden kirkon arkisto. Vaikka kirjat ulottuvat pitkälle aikavälille, ko. tiedot on kirjattu aloitusvuonna.
- ⁶ *MAT* 354 (luettelo).
- ⁷ Kellotapulissa ne olivat yhä 1800-luvun lopussa, jolloin ne valokuvattiin, ks. Varsinaissuomalaisen osakunnan kuvakoelmaan kuuluvan kuvan reproduktio teoksessa Väärä 1998, 418.
- ⁸ Aspelin 1885, 80, 90, 93. Ks. Aspelinin kuvaus vuodelta 1882 Hauhon kirkosta luvussa 2.1 *Varhaiset taidehistorioi-sijat*. Ks. myös P[almroth] 1929, 55.
- ⁹ Virtanen 1920, 211 viite 3.
- ¹⁰ *MSF* 407; Nikula 1973, 46–47, 74. Riska (1987, 187) tuntuu pitävän Anna-ryhmän kuulumista Korppooseen selvytyenä (kuten myös Nordman, *MSF* 407), sillä hän mainitsee Annan Korppoon veistosten joukossa ilman selityksiä.
- ¹¹ *kyrkian ähr väl beprydd medh beläter och andre gamble Monu-menter, altaret står in til väggen, på nörre sijdan ähr först Sanctæ Annae beläte, Jungfru Mariæ Modherss medh tvenne barn i sitt Sköte, nemligen jungfru Mariam sin dotter, och sin dotterson Christum, men Maria räcker en vjndruffva äth sin Son. Diarium Gyllenianum* 1882, 168–169. Ks. myös Fagerlund 1878, 244–246; Nikula 1973, 46–47, 74.
- ¹² Fagerlund 1878, 254. Korppoosta vietiin veistoksia muihin-kin kappeleihin, sillä Houts-kariin päätyi pyhä Margareetta ja niin sanottuun Korppoon madonnaan (nyt KM) mahdollisesti kuulunut Jeesus-lapsi, ks. Nikula 1973, 47, 101; Riska 1987, 185.
- ¹³ Rauman kaupunginkirkosta ks. Knapas 1990, 8–9; Hiekkanen 2007, 246, 255.
- ¹⁴ Ks. *MAT* 246; Åkerblom 1962, 139.
- ¹⁵ Konservointikertomus, KLA. Teos on ollut myös näytteillä Kansallismuseossa ainakin 1950-luvun alussa, sillä Nordman esittelee sen vuonna 1951 julkaistussa opaskirjassa *Medel-tida skulptur i Nationalmuseum*.
- ¹⁶ Pääluettelossa ja ylipäänsä asiakirjoissa puhutaan yleisesti keskiaikaisten puuveistosten lahjoittamisesta ”historialliselle museolle”, joka viittaa historiallis-kansatieteellisen museon historialliseen osastoon. Museoiden vaiheista ja nimityksistä ks. Härö 1984, 152–163.
- ¹⁷ Pääluettelo, MVHV. Perniön veistoksista *MSF* 626 (luettelo); Riska 1968, 41–49; Pirinen, H. 1996, 62–65; Hiekkanen 2007a, 134–135. Ennen siirtoa museoon veistokset olivat kellotapulissa, jonne ne viimeistään kirkon korjaustöiden yhteydessä 1860-luvulla oli siirretty. Vuoden 1826 inventaarios-sa kirkossa oli 13 veistosta sekä yhdeksän, jotka oli kiinnitet-ty penkkeihin. Perniön kirkon vaiheista reformaation jälkeen ks. Pirinen, H. 1996, 59–68.
- ¹⁸ Pääluettelo, MVHV.
- ¹⁹ Pääluettelo, MVHV.
- ²⁰ Turun maakuntamuseon kokoelmiin (ent. Turun kaupungin historiallinen museo, nyk. Turun museokeskus) kuuluu 51 keskiaikaista veistosta yhdeksästä Varsinais-Suomen, ja kah-desta Ahvenanmaan kirkosta, ks. Drake 1995, 54.
- ²¹ Tila oli alun perin ristiholvattu yksiläiväinen kapelli, jonka on ajateltu rakennetun Sten Sturen läänityskaudella 1473–1499, ks. Riska 1987, 113.
- ²² Inv. nrot 4813–4828. Pääluettelot, TMMA. Alkuperäisessä pääluettelossa mainitaan hinta, siitä tehdyssä kopiassa ai-noastaan ”Bilder från Lundo kyrka”.
- ²³ Inv. numerot 4758–4766. Alkuperäinen pääluettelo; pääluet-telo 1897–1932, TMMA. Päätös seurakunnassa oli tehty jo vuonna 1891. Verifikaatit, TMMA. Luultavammin veistokset olivatkin pian tämän jälkeen tulleet museoon, mutta pääluet-teloon ne oli merkitty vasta kun sen pitäminen oli aloitettu.
- ²⁴ Pääluettelo, MVHV; Riska 1959, 84. Taivassalon lahjoitus annettiin samoihin aikoihin kun kirkossa alkoivat mittavat uudistustyöt, ks. Valkeapää 2000, 61–70, 99–102, *passim*.
- ²⁵ Pääluettelo, MVHV. *MSF* 629 (luettelo), joka ei kuitenkaan mainitse Jumala-figuuria; Nikula 1975, 48–51. Petrus Gyl-lenius (*Diarium Gyllenianum* 1882, 203) kertoo päiväkirjas-aan vuonna 1653 Paraisten kirkon useiden veistosten olleen kasattuna nurkkaan: *Månge Beläten voro kastade tilhoopa i en vrå åther i kyrckian*. Ks. myös Hiekkanen 2007a, 131.
- ²⁶ Valkeapää 2000, 150. Aspelin 1942 [1890], 270. Seurakun-tien väliin komplisoitua suhtautumista keskiajan katolisiin kuviin heijastelee myös Hollolan kirkkoherran Rafael Saarti-on vuonna 1952 Hollolan kirkkoa esittelevän teoksensa esi-puheessa välittämä huoli omasta maineestaan: ”Jotta lukuisten pyhimyksiä koskevien selostusten johdosta kukaan ei saisi väärää käsitystä teoksen toimittajan [Saartio] kannasta, esitettäköön tässä lyhyt ote kirkkomme Augsburgin tunnus-tuksen 21. kohdasta”, jonka jälkeen Saartio lainaa Lutherin sanoja siitä, että Raamattu ei opeta pyhiä avuksi huutamaan vaan ainoastaan Kristusta.
- ²⁷ Pääluettelo; esinekortisto, MVHV.
- ²⁸ Wirth 2004, 19. Wirth käsittelee laajasti keskiaikaisten veis-tosten ajoittamisen problematiikkaa pääasiallisena materiaa-linaan kivet portaaliveistokset, mutta myös puuveistosten erityispiirteet ovat esillä. Vrt. Pächet (1999, 62) joka on kir-joittanut teosten ajoittamisen suhteellisesta helpoudesta; kyse on hänen mukaansa vain oikeasta katsomisen tavasta.
- ²⁹ Puulustoajoituksen, eli dendrokronologisen menetelmän avulla on ajoitettu muutamia, etenkin vanhempia veistoksia. Tällä menetelmällä on ajoitettu myös useita Ahvenanmaan kirkkojen veistoksia (mm. Lemlandin kirkon Maria ja lapsi, Sundin apostolit ja Finströmin kirkon pyhä Mikael), ks. Tån-geberg 2005, 251–253; näyttelytekstit Suomen Kansallismu-seossa olleessa *Åland—Ahvenanmaa!* -näyttelyssä (25.5.–21.10.2007). Puulustoajoituksen hyödyllisyyttä rajoit-taa se, että veistoksia tietyvästi valmistettiin niin vastakaade-tusta kuin varastoidustakin puusta, ks. Tångeberg 1997, 218. Puulustomenetelmästä ja sen ongelmista veistosten kohdalla ks. myös Wirth 2004, 41–44.
- ³⁰ Vanaja oli niin sanottu regaaliseurakunta; patronaattioikeus eli oikeus valita kirkkoherra oli kuninkaalla, ks. esim. Sinisa-lo 1985, 93; Hockman 2005, 202.

- ³¹ Suomessa veistosten ajoitusta vaatemuodin perusteella on tehnyt erityisesti pukuhistoriaan erikoistunut Riitta Pytkäinen (esim. 1954, 76–77).
- ³² Ks. *MSF* 232–234. Tätä käsitystä ovat myöhemmät tutkijat seuranneet, ks. esim. Hiekkänen 2003a, 104.
- ³³ Uudempien puuveistosten väheksymisestä ks. Riska 1987, 221.
- ³⁴ Ruotsissa säilyneessä materiaalissa istuva pyhä Anna lapset sylissään on keskusaiheena esimerkiksi Bergin ja Kungs-Barkarön (molemmat Västmanland) alttarikaapeissa. Erityisen näytävästi näin on myös upplantilaisessa, vuonna 1491 käyttöön saatu Lenan kirkon alttarikaapissa. Tämän kaapin yläreunaan on kirjoitettu tieto ajoituksesta ja valmistajasta, sekä se, että kaappi on valmistettu Jumalan, pyhän Annan ja Johannes Kastajan kunniaksi, ks. Andersson, A. 1980, 153–154.
- ³⁵ Ks. Bachelard 2003, 69–71, joka puhuu kodeista, tiloista ja pöytälaatikoista näillä termein.
- ³⁶ Ruotsissa reformaattoreiden kiellot vahvistavat tietoja veistosten käytöstä muualla; ks. näistä. Pirinen, H. 1996, 26–35, Hiekkänen 2003a, 170. Myös muualla on myöhempien kielten avulla saatu tietoa veistosten käytöstä, ks. Miles 1989, 98–99; Duffy 2003, *passim*.
- ³⁷ Hiekkänen 2008, 83. Ks. myös Hiekkänen 2003a, 179.
- ³⁸ Jan Svanberg (1985) on osoittanut useita esimerkkejä veistosten käytöstä erityisesti sadon turvaajina aina 1800-luvulle saakka. Samassa merkityksessä hyödynnettiin myös pyhän Martin kuvaa Oravaisissa, ks. Stigell 1974, 84. Esimerkkejä Norjasta ks. Blindheim 2004.
- ³⁹ Lisäksi takana ollut kultaus olisi jäänyt veistoksen taakse. Mattila & Merikanto 1981, 67, 85.
- ⁴⁰ Hiekkänen (2003a, 101) on tuonut esille, että keskiajan kuudessa veistoksen suhteellinen korkeus kasvaa sitä ympäröivään pyhimyskaappiin nähden eli kaapit muuttuvat leveämmiksi ja matalammiksi.
- ⁴¹ Vittskövlén Anna-ryhmä on Lundin historiallisessa museossa, ks. esim. Liepe 1995a, 143; 1995b, 364.
- ⁴² Ringbom, Å. 1993, 111–118; Ringbom & Remmer 1995, 116–129.
- ⁴³ *MSF* 322.
- ⁴⁴ Nordman (*MSF* 322) ei ottanut naispyhimystä esittävän veistoksen huonon kunnon vuoksi siihen kantaa lainkaan.
- ⁴⁵ Helle-Włodarczykin konservointiraportti 2005.
- ⁴⁶ *MSF* 615; Nordman 1948, 99–101. Vrt. Meinander (*MAT* 1908, 280, 349), joka erheellisesti laski samaan alttarikaappiin myös pyhät Jaakobin ja Pietarin samasta kirkosta. Nordman ei siis ollut tästä samaa mieltä, mutta kuitenkin erehdyksessä luetteloi neljä veistosta saman otsakkeen alle, ks. *MSF* 639 (luettelo).
- ⁴⁷ Pyhän Olavin kadonneen kaapin maalauksista on kirjallista tietoa, ks. Lidén 1999, 103–104, 306, 360; Nordman 1938, 237–238; 1946, 534; Lehtinen 1967, 34.
- ⁴⁸ Veistosten yhteenkuuluvuutta esitti jo Okkonen (1945, 146), mutta Nordman ei nähtävästi ottanut tätä näkemystä huomioon, mikä saattaa johtua myös Okoksen teoksessa esiintyvistä lukuisista väärinartvoinneista. Meinander (*MAT* 143, 262, 366) ajoitti Olavin n. 1430-luvulle ja Annan 1400-luvun lopulle. Myös Nordman (1938; 245; 1946, 533) ajoitti Olavin 1430-luvulle. Ks. myös *MSF* 349–367; Riska 1987, 211.
- ⁴⁹ Nordmanin (*MSF* 349; Nordman 1938; 1950, 59–61) mukaan Ulvilan mestarin tuotantoon kuului Ulvilan teosten lisäksi myös Euran, Karjalohjan ja Vesilahden krusifiksit sekä vuonna 1918 palaneen Noormarkun Tuskien miehen, joka sekin olisi alun perin Ulvilasta. Nordmanin mielestä veistokset olivat korkeatasoisia, mutta koska niistä kaksi on valmistettu koivusta (Eura ja Vesilahti) hän oletti tekijäksi mahdollisesti rostkolaista tai ylipäänsä mecklenburgilaista mestaria, joka toimi Ulvilassa.
- ⁵⁰ Riska 1975, 43–44; Knuutila 2000, 146. Mittavassa pyhän Olavi -tutkimuksessaan Anne Lidén (1999) tukeutuu Ulvilan kohdalla Nordmaniin ja käyttää veistoksen tekijästä nimeä Ulvilan mestari.
- ⁵¹ *MSF* 406; Edgren, H. 1997a, 26.
- ⁵² Rauman alttarikaappi on ehkä saapunut Suomeen vasta uudella ajalla, jolloin se joka tapauksessa kunnostettiin, ks. *MAT* 118–125; Hyvönen 1990, 69–70. Rauman kaappi on Hattulan Anna ja Johannes -veistosten lailla myös paikannettu itäiseen Saksaan. Molemmat Johannes-figuurit on kuvattu tyypilliseen tapaan niin, että vasemmassa kädessä heillä on malja-attribuuttinsa, jota he toisella kädellään osoittavat. Hattulassa maljasta tosin on enää jalka jäljellä.
- ⁵³ Nordman (*MSF* 523) esittelee Laurentiuksen ns. Kaarinan mestarin teosten yhteydessä, mutta mainitsee sen kuitenkin olevan toista tuotantoa.
- ⁵⁴ Lokalahden Mariasta ks. Riska 1992, 18–19. Nordman (*MSF* 579–580) ei liittänyt tätä yhteen Pyhä Anna itse kolmantena -veistoksen kanssa, vaan mainitsee edellisen yhteydessä toisen, tuntemattomasta kirkosta olevan Marian (KM 28092:10).
- ⁵⁵ KM 28092:10 ja TMM 4763. *MSF* 577–578.
- ⁵⁶ Nordman (*MSF* 453) ajoitti Hollolan Maria Magdalenan/Magdalan Marian 1450–1460-luvuille, mikä kuitenkin vaikuttaa liian varhaiselta, ja Tove Riska siirsikin ajoitusta (1985a, 145) 1470–1480-luvuille. Ks. myös Saartio 1952, 39, 127.
- ⁵⁷ Konservointikertomus, Turun tuomiokirkon veistosten konservointi 1980–1981. KLA. Vrt. Strandberg (1396, 41), joka epäili teoksen olleen ilman kaappia.
- ⁵⁸ Ks. Nixon 2004, 28. Annaa kuvaavia maalauksia tunnetaan myös Neitsyelle ja pyhälle kolminaisuudelle omistetulta alttarilta Norwichissa, Englannissa, ks. Rawcliffe 2003, 104–105.
- ⁵⁹ Ks. esim. Camille 2003, 271; Duffy 2003, 94.
- ⁶⁰ Finströmin toisesta (johon ei Anna-ryhmää kuulu) alttarikaapistista ks. *MSF* 428–429; *MAT* 223–225.
- ⁶¹ Ks. Nixon 2004, 144.
- ⁶² Ks. *Gothic. Art for England 1400–1547* -näyttelyluettelo 2003, 342.
- ⁶³ Riska 1961, 152; Hiekkänen 2007a, 101.
- ⁶⁴ Tämän veistoksen Nordman (*MSF* 99) ajoitti peräti 1200-luvulle.
- ⁶⁵ Tämä käy ilmi Anna Torkilsdotterin lahjoituskirjasta vuonna 1447 (*FMU* 2727). Kirkon arvellaan olleen vihitty pyhän Ursulan päivänä. Ks. Riska 1961, 143; Oja 1966, 135–137; Wallin 1896, 64.
- ⁶⁶ Nilsén (1986, 428–431) yhdistää tämän siihen, että molempien puoleen käännettiin lapsen saamisen toivossa.
- ⁶⁷ Ks. Hyvönen 1990, 74.
- ⁶⁸ Riska 1992, 17.
- ⁶⁹ Peter Maniurka (2001) on tehnyt hieman vastaavan luokittelun Sleesiassa säilyneistä veistoksista, ja tulokset ovat aivan erilaisia: suurimman ryhmän muodostavat ryhmän III veistokset, ja seuraavaksi eniten (27) on ryhmän II veistoksia. Ryhmään I kuuluvia veistoksia Maniurkan aineistossa vain kuusi hänen 81 tutkimastaan veistoksesta.
- ⁷⁰ Maria ja seisova Jeesus-lapsi -kuva-aiheesta ks. Trotzig 2004.
- ⁷¹ Ruotsissa säilyneitä esimerkkejä kuvaustavasta, jossa Anna ja Maria istuvat penkillä Jeesus-lapsi välissään ovat mm. Bollnäsän (Hälsingland), Lekerydin (Småland), Strängnäsän (Södermanland) ja kahden Hågerstadin (Itä-Götanmaa, molemmat nyt SHM) alttarikaappien keskusaiheet. Suomen lähipiiristä mainittakoon tämä kuvaustapa myös Tallinnan Niigulisten kirkon Hermen Rodelle attribuoidussa alttarikaapissa sekä samassa paikassa olevassa brysseliläisessä alttarikaapissa, jota on viimeaikoina perusteellisesti tutkinut, ks. Koppel 2006.
- ⁷² Ruotsissa Hubbon kirkossa (Västmanland) on säilynyt ryhmä veistoksia 1300-luvulta olevasta alttarikaapistista, jossa Jeesus-lapsi seisoo pylvään päällä istuvien Annan ja Marian välissä, ks. Jacobsson 2002, 335; Tångeberg 2005, 198–203.
- ⁷³ Wolska-Wierusz 1993a, 12.
- ⁷⁴ *Andachtsbild*-termin tutkimushistoriaan on tässä yhteydessä mahdoton paneutua. Se on yhdistetty lähinnä tiettyihin iko-

- nografisiin kuva-aiheisiin, narratiivista irrallisuuteen, henkilökohtaiseen hartauteen (vs. yhteinen hartauselämä) ja sen funktio on nähty mietiskelevän hartaudenharjoittamisen edesauttamisessa. Uudemmissa tutkimuksissa näiden määrittelyjen rajoja on luennettu. Ks. esim. Ringbom 1965, erit. 52–58; Belting 1981. Hartauskuvaan kohdistuneesta keskustelusta ks. Lindberg 1995, 15–16. Pyhä Anna itse kolmantena -aiheen suhdetta *Andachtsbild*-termiin on sivunnut Nixon 2004, 102–103.
- ⁷⁵ Ks. Stolt 1996; Edgren, H. 1992.
- ⁷⁶ Ks. Tängeberg 2006, 70.
- ⁷⁷ Nixon 2004, 57–61.
- ⁷⁸ *Ibid.*
- ⁷⁹ Nixon 2004, 61: *the two faces [Anna ja Maria] creating an intensely reassuring atmosphere of sweetness and security.*
- ⁸⁰ Nixon 2004, 1–2, 61. Riemenschneiderin teoksen säilytyspaikka on Mainfränkisches Museum, Würzburg.
- ⁸¹ Syventyneen katseen kuvaamisesta ja tämän merkityksestä todellisuusvaikutelman tuottamiseen (erityisesti 1800-luvun lopulla), ks. Lukkariinen 2007, 18–23.
- ⁸² Nikula 1973, 74.
- ⁸³ Pyhimystä kuvaava relikvaario saattoi olla valmistettu myös puusta, jolloin sen suhde esittävänä ”veistoksena” toimimiseen on ambivalentti; tällaisia ovat erityisesti rintakuvan koikeiset pystirelikvaariot. Ks. laajasti relikvaarioista van Os 2000; Angenendt 2002. Ks. myös Lahti 2007, 70–73; Hiekkänen 2003a, 133.
- ⁸⁴ Dittmer 2003, 31.
- ⁸⁵ Puupiirros kuuluu teokseen *Wittenberger Heiligtumsbuch*, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin. Ks. reproduktio tästä esim. Ashley & Sheingorn 1990, 22; Nixon 2004, 110–111.
- ⁸⁶ Veistosten nenien leikkaamisesta Ruotsin reformaation tapahtumissa kertovat myös muutamat historialliset lähteet, ks. Thordeman 1964, 7–8; Svanberg 1985, 260.
- ⁸⁷ Lintula 1997, 81.
- ⁸⁸ Ks. Leinberg 1890, 137–138; Hiekkänen 2007a, 246.
- ⁸⁹ Viittaa on joissain aiemmissa tutkimuksissa kutsuttu myös röijyksi tai vaipaksi. Vaippa olisi sikäli hyvä ilmaisu vieläkin, että puhutaan myös suojelusvaippa-Mariaista (*Maria misericordia*), tai Marian ihmeitätekevästä vaipasta, mutta vaippasanana nykyisten tavallisempien merkitysten vuoksi olen päättänyt käyttämään sanaa viitta.
- ⁹⁰ Kirjallisissa lähteissä vaatekappaleesta käytettiin nimeä *strik* tai *vitta*, ks. Andersson, E. 2006, 102–104.
- ⁹¹ Keskiajan vaatetuksesta Pohjois-Euroopassa ja sen kuvaamisesta erityisesti myöhäiskeskiajalla, ks. Andersson, E. 2006; Liepe 2003a; 2007b; Melin 2006, 145–194. Vaatteiden ja eri vaatekerrosten nimityksistä kirjallisissa lähteissä ks. erityisesti Andersson, E. 2006, 47–141.
- ⁹² Väistä, niiden koristuksista ja soljista ks. Tegnér 1996, 475–478; Andersson, E. 2006, 128–129; Melin 2006, 160–166.
- ⁹³ Vaatteiden soljista esimerkkejä ks. Tegnér 1996, 465–470.
- ⁹⁴ Haaken Gullelesonin Pohjois-Ruotsissa säilyneissä Anna-ryhmissä tämä päähine on yleinen, ks. Andersson, A. 1980, 251–263; Danielsson 1988. Annan päähineen kiinnitys on hyvin vaihteleva: esimerkiksi Amsterdamin Riksmuseumissa olevissa alttarikaapin puuveistoksissa päähine on kiinnitetty aivan leuan alta, ks. Tilghman 2005, 164–165.
- ⁹⁵ Samankaltainen kapea leuan alla oleva liina Annalla on myös esimerkiksi 1300-luvun alkuvuosikymmeniltä olevassa Königsfeldenin fransiskaani luostarin lasimaalauksessa sekä norjalaisessa Oddan alttarifrontaaleissa, ks. Buchholz 2005, kuva 49; Liepe 2003a, 105–117; erityisesti Oddan maalauksessa olevasta Annan päähineestä ks. Andersson, E. 2006, 102–103.
- ⁹⁶ Tästä poikkeuksena on Hagebyhögan (Östergötland, nyk. SHM) Anna-ryhmä, jossa Anna-figuurilla on paljas pää. Veistosta onkin Annan poikkeuksellisuuden vuoksi epäily aiemmaksi Marian kuvaukseksi (ks. Kempff 1994, 96–99), mikä kuitenkin veistoksen rakenteen puolesta tuntuu suorastaan mahdottomalta.
- ⁹⁷ Ks. esim. ns. Frankfurtin mestarin maalaus *Pyhä Anna, Neitsyt ja Kristus-lapsi* (n. 1510–1515), National Gallery of Art, Washington. Reproduktio ks. Hand 1982, 44.
- ⁹⁸ *FMU* 2886. Turkiskoristuksista keskiajan vaatetuksessa ks. Andersson, E. 2006, 132–133; 205–206.
- ⁹⁹ Toisaalta kaksikulotteisissa kuvissa saatettiin myös mukailla veistoksen ulkomuotoa, kuten esimerkiksi Sundin kirkon seinämaalauksissa; esimerkiksi pyhän Margaretan kuva on maalattu ikään kuin kyseessä olisi nississä oleva veistos, ks. tästä esimerkiksi Wennervirta 1930, 40. Oma lukunsa ovat grisaille-tekniikalla tehtyt maalaukset, jotka tarkoituksella jäljittelivät kolmiulotteisia veistoksia.
- ¹⁰⁰ Ks. Duffy (1992, 385) joka kertoo englantilaisen Buxtonin kylän pyhän Annan alttarin ”riisumisesta” 1530-luvulla: kuvan lisäksi alttarilta vietiin ristiriipukset, mekot, kankaat ja (votiivi)vahakuvat (*cruchys, schertes, and schetes, with wax offered*).
- ¹⁰¹ Källström 1939, 321: ”Besättningsstycken, ’spänger’ och ’knoppar’ 76 st., förgyllda, till ’Vår frus kåpa’. - Besättningsstycken, ’spänger’, 10 st., förgyllda, till ’St Anna kåpa’. Martinolli (1982, 67) on laskenut Annan ja Marian vaatetuksenkin konfiskoituja ”votiivikaloja” vastaaviksi ”uhrilahjoiksi”, mikä on tietenkin sinällään mahdollista, mutta niihin verrattavaa selvää tehtävää vaatteilla ei ollut, vaan ne saattoivat olla myös tavallisen testamenttilahjoituksen tulos.
- ¹⁰² Martinolli 1982, 55; Hiekkänen 2007a, 66.
- ¹⁰³ Rawcliffe 2003, 107.
- ¹⁰⁴ Ks. Gibson (1989, 71), joka kertoo yorkilaisen lesken Jane Chamberleyn lahjoittaneen vuonna 1501 vihkisormuksensa, rukousnauhansa ja muut korunsa Annan ”kuvalle” (*ymage*) jotta tämä niihin puettaisiin. Gibson analysoi tätä draamallisenä, enemmän estetiikasta kuin hartaudesta ammentavana näytelmänä.
- ¹⁰⁵ Pylkkänen 1953, 34–35; Tegnér 1996, 473.
- ¹⁰⁶ Ks. Tegnér 1996, 473–474.
- ¹⁰⁷ Nixon 2004, 143; Wolska-Wierusz 1993a, 16). Nixonin (2004, 143) mukaan Marian kruunu Anna-ryhmissä on yleinen Lyypekin alueella, Baijerissa ja Alankomaissa ja epätavallinen puolestaan esimerkiksi Svaabiassa ja Reininmaalla.
- ¹⁰⁸ Ks. esim. Andersson, E. 2006, erit. 253–259.
- ¹⁰⁹ Wirth 2004, 76–81; Liepe 2007b, 200. Eva Andersson (2006, 31) on todennut, että erityisesti veistoksissa käytetään myöhäiskeskiajalla vaatetuksessa ”antikisoivaa” kuvaustapaa.
- ¹¹⁰ Melin 2006, 155–160.
- ¹¹¹ Suomessa säilyneiden veistosten kokovaihtelusta tiivistetysti, ks. Hiekkänen 2003a, 101; 2007a, 45–46.
- ¹¹² Burakowski *et al.* 2005–2006, 6; Kantola 1997, 26.
- ¹¹³ Näistä ks. Michael Baxandallin urauurtava teos *Limewood Sculptors of Renaissance Germany* (1980).
- ¹¹⁴ Vrt. Hiekkänen (1999, 36; 2003a, 99) joka lähtee siitä, että tammi oli tuontipuuta.
- ¹¹⁵ Ks. laajemmin Tängeberg 1986, 175–179.
- ¹¹⁶ Ks. Kantola 1997, 26, 53.
- ¹¹⁷ Tämän veistoksen keskeneräisyyden varmistavan ja toisaalta sen teknisestä toteutuksesta kertovaa yksityiskohtaa ei aiemmassa tutkimuksessa ole huomioitu. Muutoin tästä veistoksesta ks. *MSF* 611–612; Nordman 1948, 99.
- ¹¹⁸ Peter Tängeberg (1986, 206–239, 246–252) on kirjoittanut laajasti tästä monimuotoisesta veistoksen pinnassa olevasta koristelusta.
- ¹¹⁹ Mattila & Merikannon (1981, 102) mukaan reunuksessa on ollut ”nappirivi”, josta on liimajäljet.
- ¹²⁰ *MSF* 458–459; Riska 1964, 261.
- ¹²¹ Tarkastellessani veistosta konservattori Matti Aaltosen kanssa 15.5.2008 totesimme määrittelyn vaikeuden silmä-määräisellä tarkastelulla.
- ¹²² Brokadikangaskuvioinnista ks. Tängeberg 1986, 206–222, 273–288; Plathe 1997.
- ¹²³ Krohn 1914, 177; Vilks 1976, 330; Edgren & Mäkelä-Ali-talo 1998, ”Anna”, *KB*. Pyhän Annan kytköksistä kansanperinteeseen ks. luku 5.2 *Kansanuskon Anni*.
- ¹²⁴ Krohn 1914, 177.

- ¹²⁵ Nixon 2004, 146.
- ¹²⁶ Riska 1992, 17.
- ¹²⁷ Tångeberg 2006, 71. Tämän voi nähdä eräänlaisena nationalististen tulkintojen käänteismuotona. Nationalistisista piirteistä keskiaikaisten veistosten tutkimuksessa ja käytössä, ks. Wirth 2004, 23–26; Thordeman 1964.
- ¹²⁸ Jalavan laatima luettelo on Museoviraston historian vastuualueen esinekortiston yhteydessä, mutta siinä ei ole mitään viitteitä mikroskooppitutkimuksista tai vastaavista.
- ¹²⁹ Kolme muutettua Anna-ryhmää on tässä suuntaa-antavassa laskelmassa otettu huomioon niiden uuden ”Anna-muodon” mukaisesti paikannettuna.
- ¹³⁰ Ks. esim. Tångeberg 1971; von Bonsdorff 1987; Kempff 1994; Vuola 1997.
- ¹³¹ Ks. *MSF* 585; Riska 1987, 224. Mestari-nimitysten muotoutumisesta ks. Vuola 1997, 24–25; 2000, 103; niihin liittyvistä kansallisuuskytkennoista ks. Valkeapää 2000, 150.
- ¹³² Tästä problematiikasta ks. esim. Camille 1998, 210; Palin 1998, erit. 152.
- ¹³³ von Bonsdorff 1996, 445.
- ¹³⁴ Käsiyöläisten toiminnasta ks. von Bonsdorff 1993; 1996. Hiekkänen (1999, 36; 2003a 102) on korostanut käsiyöläisten toimineen vain kaupungeissa, jotka varmasti olivatkin keskeisiä valmistuspaikkoja. Kallioinen (2000, 225–227) on tuonut esille maaseudulla toimineen paljon käsiyöläisiä kuten seppiä, nahkureita ja räätäleitä, mutta kirkollinen veistos oli tietysti vaatimustasoltaan omaa luokkaansa, eikä siten verrattavissa tavalliseen käsiyöläisyyteen. Ks. myös Duffy (2001, 76–79), joka kertoo Morebathiin kyläkirkon esineiden parissa 1500-luvun alussa työskennelleistä käsiyöläisistä.
- ¹³⁵ Nordman 1932; *MSF* 153–176. Katri Vuola (1997, 78) osoittanut, että Liedon mestarille attribuoitua ryhmää ei voida pitää täysin yhtenäisenä tyylillisesti tai valmistusteknisesti.
- ¹³⁶ Nordman 1948.
- ¹³⁷ Notkella oli todennäköisesti sukusiteitä Liivinmaalle, ja Tukholmassa hän toimi vuosien 1491–1493 välillä rahapajan esimiehenä; varmaa tietoa ei kuitenkaan ole siitä, pitikö hän Tukholmassa pysyvää työhuonetta. Bernt Notke on Itämeren alueen tutkituin taiteilija; ks. esim. Paatz 1939; Petermann 2000; Eimer 1985; Moltke 1970. Ks. myös Svanberg 1993; Andersson 1980, 122–149; Gertsman 2003; Karling 1984. Notken alankomaalaisista vaikutteista ks. Roosval 1941. Tångeberg (2004) on summannut aiempaa tutkimusta ja kaikki edellä mainitut tarjoavat lukuisia lisäviitteitä.
- ¹³⁸ Ks. Petermann 2000, 138–153; Tångeberg 2004. Paatz (1939) käsitteli aikanaan Notkea sekä maalarina, veistäjänä että graafikkona, kun taas Moltke (1970) esitti, että Notke olisi lähinnä kaupallinen yrittäjä.
- ¹³⁹ Strandberg 1936, 38–43.
- ¹⁴⁰ Strandberg 1936, 41.
- ¹⁴¹ *MSF* 457.
- ¹⁴² Paatz 1939, 310. Tästä attribuoinnista esitti puolestaan Johnny Roosval (1941, 11) epäilyksensä.
- ¹⁴³ *MSF* 456–458.
- ¹⁴⁴ Ks. esim. Lindberg 1998, 56–57; Gardberg 2000, 117. Vrt. kuitenkin Riska 1987, 216; Rácz & Pylkkänen 1960, 241.
- ¹⁴⁵ Ks. kuitenkin lyhyesti Räsänen 2007a, 251–253.
- ¹⁴⁶ Århusin alttarikaapin korpuksessa oleva Anna-ryhmä on keskeinen osa näytävää moniosaista kokonaisuutta, ks. Petermann 2000, 70–91; Moltke 1970. Aegidien-konventin Anna-ryhmä on pyhimyskaapissa oleva veistos, jonka ovien sisäpintojen maalaukset kuvaavat pyhän suvun jäseniä. Pyhä Anna itse kolmantena -aihe on maalattu ovien ulkopuolelle, joten se näkyy kaapin ollessa suljettuna, ks. *Corpus der mittelalterlichen Holzsulptur* 2005, 234–237.
- ¹⁴⁷ Paatz 1939, 121–128. Notken apulaista ks. Petermann 2000, 132–170; Paatz 1939, 121–146; Roosval 1941, 9–10.
- ¹⁴⁸ *Corpus der mittelalterlichen Holzsulptur* 2005, 234–237; Heise & Vogeler 1993, 82–84.
- ¹⁴⁹ *MSF* 457.
- ¹⁵⁰ *Ibid.*
- ¹⁵¹ Pääliinan laskostus ei tosin sinänsä kerro paljon, sillä sama tekijä saattoi hyvinkin vaihdella tätä yksityiskohtaa; ks. Johannes Stenratin työskentelyyn viitaten Kempff 1994, 123.
- ¹⁵² Tästä veistoksesta ks. *Corpus der mittelalterlichen Holzsulptur* 2005, 348–349; Hasse 1964, 125; ks. myös s. xx.
- ¹⁵³ Karlingin mukaan (1946, 173–174) Århusin ja Pyhän hengen kirkon Annan-ryhmien asennot ja eleet vastaavat lähes täydellisesti toisiaan, vaikkakin tekijä oli toinen.
- ¹⁵⁴ Petermann 2000, 14, 108–111, 138. Sten Karling (1946) yhdisti aikanaan Pühavaimun kaapin Aegidien-konventin Anna-ryhmään, ja hänen mukaansa molempien kaappien tekijä olisi Notken apulainen Hinrik Wylsynck. Aiempi tutkimus on yhdistänyt Bernt Notkelle muutamia muitakin yksittäisiä veistoksia, mukaan lukien kaksi Anna-ryhmää, Köpingin (Öland) ja Frötunan (Upplanti) Anna-ryhmät, jotka sittemmin on luokiteltu yleisemmin lyypekkiläiseen, alankomaalaisvaikutteiseen ja/tai Notke-vaikutteiseen tuotantoon, ks. Andersson, A. 1980, 131–132. Strandberg (1936, 42) näki yhtäläisyyksiä Turun ja Köpingin Anna-ryhmien välillä. Mielestäni Turun Anna-ryhmä ei oleellisesti muistuta näitä veistoksia.
- ¹⁵⁵ *MSF* 458.
- ¹⁵⁶ Konservointikertomus, Turun tuomiokirkon veistosten konservointi 1980–1981. KLA.
- ¹⁵⁷ Koristus on säilynyt viitan laskoksen suojassa. Konservointikertomus, Turun tuomiokirkon veistosten konservointi 1980–1981. MVKL.
- ¹⁵⁸ Strandberg 1936, 42.
- ¹⁵⁹ *MSF* 457–458.
- ¹⁶⁰ Petermann 2000, 42–53.
- ¹⁶¹ Rinne 1941–1952 II, 187–188.
- ¹⁶² Konservointikertomus, Turun tuomiokirkon veistosten konservointi 1980–1981. KLA.
- ¹⁶³ Veistoksen huono kunto ennen päällemaalausta käy esille esim. vuonna 1903 otetusta valokuvasta. Konservointikertomus, Turun tuomiokirkon veistosten konservointi 1980–1981. KLA.
- ¹⁶⁴ *MSF* 458.
- ¹⁶⁵ *MSF* 459–460.
- ¹⁶⁶ Paatz 1939, 134.
- ¹⁶⁷ Andersson, A. 1980, 130.
- ¹⁶⁸ Tångeberg 2004, 211; Vuola 2000, 106. Henning von der Heidelle attribuoituista teoksista ei ole yksimielisyyttä, dokumentaarisesti todennettuja ovat vain Lyypekin St. Annen Museumissa olevat pyhä Yrjänä ja alun perin Pyhän Ruumiin killan alttarikaapin Gregoriuksen messua esittävä korpus, ks. *Corpus der mittelalterlichen Holzsulptur* 2005, 272–282; 514–519; Heise & Vogeler 1993, 67–73; Andersson, A. 1980, 130–147.
- ¹⁶⁹ Nordman (*MSF* 533) otti esille Rymättylän ja Oripään samankaltaisuuden, mutta ei maininnut Luvia tässä yhteydessä. Veistokset rinnastuvat esim. Aspön (Södermanland) tai Väten (Gotlanti, nyk SHM) Anna-ryhmiin.
- ¹⁷⁰ *MSF* 424–429. Ks. myös *MAT* 227–229; Rácz & Pylkkänen 1960, 252–253; Riska 1985, 144–145; Saartio 1952, 128–129. Hollolan veistokset ovat Hammarlandin figuurien tavoin irrallisia ja kaappi on kadonnut. Nordmanin mukaan (*MSF* 429) Hammarlandin ja Hollolan alttarikaapit ovat (kaukaisempaa) tyylillistä sukua myös Finströmin kirkon pietä-alttarikaapin kanssa.
- ¹⁷¹ *MSF* 424–429. Alttarikaappi tuli museoon upplantilaisesta Österåkerin kirkosta, jonne se oli ennen vuotta 1649 myyty Tukholmasta, ks. Rydbeck 1975, 204–207. Myös siihen kuuluu Anna-ryhmä, jossa seisova Anna pitelee Neitsyt Mariaa, jolla puolestaan on sylissään hyvin pieni, kirjaa pitelevä Jeesus-lapsi.
- ¹⁷² *MSF* 428 viite 9. Hamrängen Birgitasta ks. Lindgren 1991, 179.
- ¹⁷³ Ks. Birgitta-veistoksen vaiheista Ringbom, Å. 1993, 113–115; Ringbom & Remmer 1995, 126.
- ¹⁷⁴ Vaikka Nordman (*MSF* 450–451) ei yhdistänyt Lemlandin Birgittaa edellä mainittuihin alttarikaappeihin, hän huomioi

- välillisesti näiden samankaltaisuuden mainitsemalla Birgitan kasvojen olevan sukua Nikolauksen kirkon alttarikaapin nais-
hahmoille. Nikolauksen kirkon alttarikaapissa (ja toisissa sen
kaltaisissa, esim. Övergranin (Upplanti) ja Möjan (Upplanti,
nyk. SHM) alttarikaappifiguurien silmät tosin ovat enem-
minkin sivuun kapenevat, eivät niinkään suuret ja alaspäin
taipuvat.
- ¹⁷⁵ MSF 253.
- ¹⁷⁶ MSF 424–429; Ringbom & Remmer 1995, 127: 1400-luvun
puoliväli.
- ¹⁷⁷ MSF 424–429. Vrt. Meinander (MAT 226), joka arvioi ne
Ahvenanmaalla tehdyiksi.
- ¹⁷⁸ Ringbom & Remmer 1995, 118; MSF 425, 428–429.
- ¹⁷⁹ Ringbom 1993; Ringbom & Remmer 1995, 128. Tämä käsi-
tys alkuperästä on muodostettu lähinnä Hillen (Gästrikland)
ja Gamla Uppsalan kaappeihin tehdyn vertailun pohjalta, joi-
den alkuperästä puolestaan on esitetty eri näkemyksiä. Ks.
Rydbeck 1975, 140–143; Tångeberg 1986, 296.
- ¹⁸⁰ Ärentunan veistoksesta lyhyesti ks. Karlsson 2009, 77.
- ¹⁸¹ MSF 386–388; Riska 1987, 214–215; Lilius *et al.* 1972, 53–
54.; Hiekkänen 2007a, 113–115. Lilius *et al.* (1972, 53) mai-
nitsee erheellisesti, että molemmilla naisilla olisi birgittalais-
asu, Hiekkänen (2007a, 44) puolestaan nimeää Katariinan
Helenaksi.
- ¹⁸² Upplantilaista työhuonetta on selvittänyt Ruth Mogård
(1979) julkaisemattomassa seminaarityössään. Ks. myös
Rydbeck 1975, 289; Riska 1987, 214; Andersson, A. 1980,
170.
- ¹⁸³ Mogård 1979, 58–62.
- ¹⁸⁴ MAT 275; MSF 513–518, 527–528. Nordman (MSF 387) oli
huomioinut Naantalin alttarikaapin yhteneväisyyden niin Ha-
gan kirkon alttarikaapin, Solnan Neitsyt Marian ja Torshällan
kirkon (Södermanland) Marian kanssa, jota jälkimmäistä
Mogård tosin ei puolestaan ole enää laskenut mukaan.
- ¹⁸⁵ Riska 1987, 223.
- ¹⁸⁶ Vrt. Mogård (1979, 62), jonka mukaan Finströmin lapsihah-
mot ovat tyypillisiä työhuoneen tuotannolle.
- ¹⁸⁷ Mogård 1979, 62.
- ¹⁸⁸ Finströmin alttarikaapista ks. MSF 428–429; MAT 223–225.
- ¹⁸⁹ Tuuloksen kirkon Birgitta on aiemmissa tutkimuksissa todet-
tu saman tekijän työksi kuin tuon kirkon Mariakin, mutta jos-
tain syystä Mogård huomioi vain Birgitan. Knut Drake (1985,
358–361) on maininnut, että veistokset voisivat olla Ruotsis-
ta viittaamatta kuitenkin Mogårdin tai muiden ruotsalaisten
tutkimuksiin. Drake toi esille, että nämä kaksi veistosta olisi-
vat ainoat Nordmanin ”Tuuloksen mestarille” laskemat työt,
mikä sinänsä on kirjaimellisesti totta, mutta tosiasiaa Nord-
man kyllä hahmotti samankaltaisuutta useisiin veistoksiin,
vaikkakin hän yhdisti ne Naantalin alttarikaapista vaikutuk-
sia saaneisiin töihin.
- ¹⁹⁰ MSF 525.
- ¹⁹¹ Sääksmäen Birgitta vertautui Nordmanin mukaan laskosten-
sa perusteella Trosan (Södermanland) Pyhä Anna itse kol-
mantena -ryhmään, mutta myös kontrastinsa vuoksi, sillä
toinen edusti taidekeskuksen korkealaatuista tuotantoa ”sie-
lukkaine hymyineen” toinen taas provinsiaalista periferiaa,
ks. Nordman 1949, 46. Lindgrenin (2002, 57–58) mukaan
Birgitta on uudelleenmaalattu, ja hän ehdottaa sen alkuperää
Södermanlandiin, mahdollisesti samaan työhuoneeseen kuin
Toresundin Birgitta, eikä siis perusta ajatukselle Sääksmäen
mestarista. Lindgren erehtyy väittämään Nordmanin ajoitta-
neen veistoksen 1400-luvun loppuun.
- ¹⁹² Nordman 1949. Sääksmäen mestarista ks. myös Riska 1987,
212; Reinikainen 2002, 253–257.
- ¹⁹³ Nordman 1949, 43; Reinikainen 2002, 254.
- ¹⁹⁴ Nordman 1949, 51.
- ¹⁹⁵ Nordman 1949; 1951, 14; Riska 1987, 212.
- ¹⁹⁶ Nordman 1949, 49. Ks. myös MAT 275.
- ¹⁹⁷ Nordman 1949, 50; MSF 513.
- ¹⁹⁸ Nordman, 1949, 47–49; 1951, 14; MSF 512–513; Riska,
1987, 212.
- ¹⁹⁹ MAT 268–272.
- ²⁰⁰ MSF 516; Nordman 1951, 18–19; Riska 1987, 223–224.
Myös Sääksmäen kirkosta tunnetaan kaksi ryhmään kuulu-
vaa veistosta, mutta oletettavasti Nordman ei voinut käyttää
Sääksmäen mestari -nimeä, koska sillä viitattiin toisiin teok-
siin. On huomioitava kuitenkin, että Nervander (1910, 686–
687) käytti aiemmin nimeä ”Sääksmäen ryhmä” juuri lähinnä
Kaarinan mestariin myöhemmin liitettyistä teoksista.
- ²⁰¹ Avainteoksina on mainittu mm. Kaarinan kirkon istuva Maria
ja lapsi sekä Sääksmäen kirkon seisova Maria ja lapsi ja sa-
man kirkon pyhä Stefanus. MAT 268–271; MSF 516–527;
Nordman 1951, 18–19.
- ²⁰² MAT 268–270; MSF 516–517; Riska 1987, 223–224.
- ²⁰³ MAT 272.
- ²⁰⁴ ”Det är som om visade sig nu för första gången en nationell
människotyp bland skulpturerna: vi möta hedervärda bond-
värdinnor, stora kraftiga drängar och grubblande åldringar.”
Nordman 1951, 19. Samasta aiheesta ks. myös Nordman
1956, 14.
- ²⁰⁵ Edgren, H. 2002, 139.
- ²⁰⁶ Onni Okkosen (1945, 125) myöhäiskeskiaikaisten veistosten
piirteitä koskevan kannanoton mukaan ”kansanomaisilla
mestareilla menee primitivistinen ja arkaisoituminen
usein varsin pitkälle. Mutta korkeamman kulttuurityylin si-
jaan tulee myös jotakin positiivisesti uutta: ytimekästä alku-
peräisyyttä, talonpoikaista luontevuutta ja joskus yllättävää
sielukuuttakin.”
- ²⁰⁷ Ks. Riska 1987, 224.
- ²⁰⁸ MAT 269; MSF 525.
- ²⁰⁹ Ks. Riska 1987, 223–224.
- ²¹⁰ MSF 518–519.
- ²¹¹ Someron Armonistuin (KM) on laskettu Kaarinan mestarin
tuotantoon, ks. MSF 524.
- ²¹² Vrt. Nordman (MSF 517), jonka mukaan Sysmän Neitsyt
Maria ei ole Kaarinan mestarin tekemä mm. siksi että Marian
ruumiillisuutta on korostettu esiin tulevien rintojen avulla;
hänen mukaansa veistos on laadullisesti erittäin huono ja pai-
kallisen tekijän veistämä.
- ²¹³ MSF 525.
- ²¹⁴ Ks. MSF 118–119, 126–128; *Ristin ja Olavin kansaa* -näytte-
lyluettelo 2000, 232.
- ²¹⁵ Esimerkiksi konservaattori Sari Lintula (1997) on todennut
1300-luvulta olevan ns. Nousiaisten madonnan (KM) saaneet
uuden maalikerroksen 1400-luvulla, mitä seikkaa on silmä-
määräisesti oikeastaan mahdoton todentaa.
- ²¹⁶ Mariasta Annaksi muutettuina veistoksina on Ruotsissa mai-
nittu ainakin seuraavat: Hogstad (Itä-Götanmaa), Kinne-
Kleva (Länsi-Götanmaa), Länna ja Frötuna (molemmat
Upplanti). Näistä ks. esim. Tångeberg 1986, 305–306; 2006,
67; Lindgren 1990, 63; Karlsson 2009, 338. Neitsyt Maria
saatettiin muuttaa myös pyhäksi Birgitaksi, Ks. Boström
1984.
- ²¹⁷ Göteborgs stadsmuseum, inv. nro 1417. Tutkin veistosta mu-
seon varastossa joulukuussa 2009.
- ²¹⁸ Ks. esim. MAT 60, 147; Nordman 1948, 90, MSF 249–253;
Karlsson 2009, 24, 35; Hiekkänen 2003a, 107.
- ²¹⁹ Hiekkänen 1999, 36.
- ²²⁰ Ks. Tångeberg 2006, 66–69.
- ²²¹ Pylkkänen 1954, 76–77.
- ²²² MAT 60; MSF 249–250; Nordman 1948, 90–91. Myös Hiek-
kanen (2003a, 107; 2007a, 503) on pitänyt sitä 1400-luvun
veistoksena.
- ²²³ Pääluettelo, MVHV.
- ²²⁴ Nordman 1949. Ks. myös *Margareeta. Pohjolan Rouva ja*
Valtias -näyttelyluettelossa (1997, 394–395) Helena Edgrenin
kuvaus veistoksesta ja sen muutoksista.
- ²²⁵ Aspelin 1891, 23; MAT 7–22.
- ²²⁶ MAT 7 viite 1. Meinander oli kuitenkin huomannut pään ole-
van eri puolajia (s. 7).
- ²²⁷ MAT 8 viite 1.
- ²²⁸ Reinikainen 2002. Artikkelin nimi *Urjalan Maria, hänen äi-
tinsä ja sisarensa* on sikäli hämmästyttävä, että Marian sisaria,
Maria Kleofea ja Maria Salomea, ei käsitellä lainkaan. Reini-

- kainen viitanneekin sanalla ”sisar” muihin Mariaa kuvaaviin veistoksiin.
- ²²⁹ Pääluettelo, MVHV.
- ²³⁰ Kirkollinen esineistö, MVHKA. Kuvakortissa on tiedon jälkeen merkitty suluissa R. Pylkkänen. Nordman (*MSF* 303–304) ei siis vuonna 1965 julkaistussa monografiassaan vielä ollut muutoksesta tietoinen, vaan arveli teosta 1430–1440-luvuilla valmistetuksi kotimaiseksi työksi, jonka esikuva saattaisi olla yksi Vadstenan Anna-ryhmistä. Helena Edgren mainitsee Padasjoen muutetun veistoksen *Margareeta. Pohjolan Rouva ja Valtias* -näyttelyluettelossa 1997, 395.
- ²³¹ Lemlandin veistos on ajoitettu 1330-luvulle, ja Peter Tångeberg (2005, 251–253) pitää sitä Westfalenista tuotuna. Tångebergin julkaisema dendrokronologinen ajoitus on käytännössä sama kuin Nordmanin veistokselle antama ajoitus 1300-luvun ensi vuosikymmenille, ks. *MSF* 114–117. Ks. myös Jacobsson 1995, 56–63, 84–86, 90–96; Karlsson 1996, 212–217; Nygren 1951, 24–29.
- ²³² Åsa Ringbomin sähköpostiviesti tekijälle 3.4.2008 ja suullinen tiedonanto 23.6.2008. Tekijän arkisto. *Ålands kyrkor* -verkkosivut.
- ²³³ *MSF* 119–122.
- ²³⁴ Padasjoen veistokset ovat Anna-ryhmän lisäksi kuningas/pyhä Olavi, pyhä Birgitta, apostoli ja krusifiksiin kuulunut Kristus. Ks. *MSF* 637 (luettelo), 134, 261, 606, 439.
- ²³⁵ Nyk. Hämeen museo, *MSF* 126–128; *Ristin ja Olavin kansaa* -näyttelyluettelo 2000, 232. Tämä pyhimyskaappi on myös sikäli kiintoisa, että – kuten Meinander pani merkille (*MAT* 59) – jos sen uusi kaappi on todella tehty Suomessa, ovat sen ovissa olevat Marian ilmestystä kuvaavat maalaukset vanhimpia Suomessa tehtyjä historiallisen ajan maalauksia, jotka eivät ole seinäpinnassa.
- ²³⁶ Nyk. Hämeenlinnan kaupungin historiallinen museo. Ks. *MAT* 58; *MSF* 95–97.
- K. & K. 1998. Näistä aiheista kalkkimaalauksissa ks. Nilsén 1986, 310–314.
- ⁸ Hattulan kirkon maalauksista on julkaistu paljon kirjallisuutta, ks. esim. Wennervirta 1937, 141–149; Pettersson 1982; Nilsén 1986, 192–197, 236–338, *passim.*; Edgren, H. 1997a, 40–96; Ks. myös Riska 1987, 168–175; Hiekkänen 2007a, 285–289 ja Tuula Hockmanin (1988) perusteellinen julkaisematon pro gradu -tutkielma. Erityisesti maalausten restauroinnista ks. Knapas 1997, 126–130. Lohjan kirkon maalauksista, ks. esim. Wennervirta 1937, 141–149; Nilsén 1986, 203–210, 238, *passim.*; Pylkkänen 1959; Knapas 1990b; Riska 1987, 168–175; 1990; Edgren, H. 1993a, 66–155, 175–196; Hiekkänen 2007a, 444–449.
- ⁹ Nauhassa ollut teksti on nyt täysin hävinnyt, mutta se on aiemmin tulkittu ruotsinkieliseksi kehotukseksi ”lakata muurehtimasta”, ks. Nervander 1923, 66; Wennervirta 1937, 149. Risingen (Itä-Götanmaa) kirkon vastaavaa aihetta kuvaavassa seinämaalauksessa enkelin tekstinauhassa lukee *Anna oracio tua exaudita est*, sinun rukouksesi on kuultu, ks. Karlsson 2009, 86. Tämä on saattanut olla viesti Lohjallakin.
- ¹⁰ Ks. Andersson, E. 2006, 251–252.
- ¹¹ Pylkkänen 1959, 33.
- ¹² Pylkkänen 1959, 39.
- ¹³ Gibson 1999, 11–13.
- ¹⁴ Ks. Nygren (1951, 68) jonka mukaan Maria on Hattulassakin täysikasvuinen.
- ¹⁵ *Meditationes* 1961, 14. Aihe on kuvattuna edition pohjana olleessa käsikirjoituksessa (MS ital. 115, Bibliothèque nationale, Pariisi). Nilsén 1986, 194. Marian temppelissäolon aikaa kuvaavista aiheista ks. Liepe 1992.
- ¹⁶ *Meditationes* 1961, 10.
- ¹⁷ Tott-suvusta ks. Hockman 2006.
- ¹⁸ Pettersson 1982, 207.
- ¹⁹ Vrt. kuitenkin Hockman (1988, 36–45), joka on todennut vaakunoiden yhtä lailla, ellei todennäköisemmin, voineen viitata ko. sukuihin yleisesti.
- ²⁰ Pettersson (1982, *passim.*) tulkitsti ongelmallisen Ulv-vaakunan oikeanpuoleisuuden (eli ”miehen puoleisuuden”), niin, että Märtaan suku olisi ollut ylhäisempi ja Åke olisi täten osoittanut herrasmiesmäisyyttä antamalla puolisolleen ikään kuin arvokkaamman puolen: ”Skulle det i så fall varit att Åke Jöransson själv som bestämt platsen för fru Märtaan vapen i Hattula” hän kysyi (s. 209). Ks. vaakunoiden asettelun problematiikasta Ahlström-Taavitsainen 1984, 59–66.
- ²¹ Pettersson (1982, 209–213) käyttää Lillkyrkan maalauksia lähinnä osoittaakseen, että Tott-vaakuna on päähenkilön vasemmalla puolella, jonka hän siis mielestäni liian kauaskantoisesti yhdistää Hattulan vaakunoiden asetteluun toisiinsa nähden. Hautalaa’assa esitetään ja mainitaan myös Märtaan (Mereten) kaikki seitsemän lasta, joista vanhin poika oli ensimmäisen miehen. Pettersson tosin erehtyy olettamaan (1982, 211), että kaikki hautalaa’assa kuvatut ja mainitut henkilöt makaisivat tuossa samassa haudassa.
- ²² Pettersson 1982, 214–215. Votiivilopaus-tulkinta on myös saavuttanut yleisen hyväksynnän, ks. esim. Edgren, H. (1993a, 176–178; 1997, 42, 49) joka on liittänyt tämän osaksi omaa tulkintaansa Marian ihmetekojä esittäivistä maalauksista.
- ²³ Ks. Pylkkänen 1959, 20; Pettersson 1982, 215–217.
- ²⁴ Riska 1990, 195; Pylkkänen 1959, 30.
- ²⁵ Riska 1990, 195. Ks. myös Pylkkänen 1959, 30.
- ²⁶ Kirkko on rakennettu 1430–1450-luvuilla, ks. Hiekkänen 2007a, 58–63. Maalauskoristelun toteutti Upplannista tullut työryhmä, johon kuului Petrus Henriksson -niminen maalari, jonka nimi vuosilukutietoineen on löydetty kuorin eteläseinän ikkunakomeron pyhimysmaalausten alapuolelta. Erityisesti maalauksista ja ns. Taivassalon ryhmästä / ”Kalannin koulukunnasta” ja Petrus Henrikssonista ks. esim. Riska 1959, 174–178; Wennervirta 1930, 96–111; 1937, 93–112; Ahlström-Taavitsainen 1984; Nilsén 1986, 11, 210–213, 238, *passim.*; Aaltonen 1999; Tuhkanen 2005, 61–75.
- ²⁷ Ks. Riska 1959, 177.

III Merkitys ja konteksti

- ¹ Droit 2005, 15; 2003, 20. *Pour commencer, se dire que les choses sont des discours pliés. Ou les plis d’anciens propos évanouis. Ou les résidus solides de chaînes de mots effacées. Je ne sais pas exactement, mais de ce côté-là, oui, dans cette direction. J’imagine de rattraper les idées enveloppées dans certaines des choses tissées dans nos vies, heure par heure, geste par geste.*
- ² Kristeva 1993, 23. Myös Kristeva (1998a; 1998b, 123–157) itse on soveltanut intertekstuaalisuutta erityisesti uskonnollisten kuvien tulkintaan, vaikka yleisesti hän viittaakin tekstin intertekstuaalisuuteen.
- ³ Nixon 2004.
- ⁴ Hahn 2002, 187.
- ⁵ Näiden lisäksi mainittakoon yksityiskokoelmaan kuuluvan myöhäiskeskiaikaisen hartauskirjan kuvituksessa esiintyvä Anna-ryhmä, jossa on mukana myös Johannes Kastaja -lapsi kukkakoreineen ks. Nervander 1899, 29–30.
- ⁶ Ks. Hahn 2001, erit. 5 viite 12, 16–20, *passim.*; Sheingorn 1993, 78. Suomessa käsikirjoituksiin sisältyviä pyhimysten kuvallisia elämäkertoja ei ole säilynyt, mutta muissa muodoissa muutamia, joista tunnetuin on Kalannin alttarikaapin ovissa esitetty hampurilaisen mestari Francken maalaama pyhän Barbaran tarina. Muista kuvallisista elämäkertoista mainittakoon Mynämäen kirkon antemensalessa (ks. Riska 1961, 34–35; *MSF* 621) olevat fragmentit pyhän Katarinaan ja pyhän Laurentiuksen elämäkertoista. Lohjan kirkon maalauksissa on aiheita sekä Katarinaan että Andreaksen kuvallisesta elämäkerrasta, ks. Pylkkänen 1959, 22, 29–30, 67.
- ⁷ Ks. Nilsén 1986, 273; Riska 1990, 172–173; Edgren, H. 1997a, 44. Marian alkuvaiheiden / Pyhän Annan tarinan kuvaamisesta Suomessa olevassa kuvamateriaalissa, ks. Nygren 1951, 66–69; Wennervirta 1937, 211–212. Ks. myös Pöykkö,

- ²⁸ Esimerkiksi Söderby-Karlin maalauksessa Maria on isokoisempi, eikä enää istu äitinsä sylissä. Hargin ja Älvkarlebyn maalaukset 1500-luvun alusta taas edustavat jo tyyppiä, jossa Anna ja Maria ovat samankokoisia, ks. jälkimmäisestä esim. Karlsson 2009, 334–336. Kiinnostavasti yhtäläisyyttä lasten asennoissa, vaikkakaan ei tyylissä, on itä-götnmaalaisen Risingen kirkon maalauksessa, joka on ajoitettu 1400-luvun ensimmäiselle neljännekselle. Siinä Maria tavoittelee alastomana tepastelevaa Jeesusta Annan sylissä. Anna esiintyy samassa kirkossa myös osana elämäkertasykliään.
- ²⁹ Finströmin maalauksista ks. esim. Wennervirta (1930, 56–62, 80–90; 1937, 87, 206), joka pitää Annaa Mariana; Riska 1987, 134–136; Nyman 1988, 198–201; Lindberg 1998, 40–41; Hiekkänen 2003a, 220; 2007a, 369. Viimeisen tuomi-on alapuolella ovat kirkkoisät Gregorius Suuri ja Hieronymos. Kirkkoisien alapuolella on niin sanottua *credo*-sarjaa, joka kuuluu myöhäisimpään maalausryppäaseen. Tähän sarjaan kuuluvasta tekstistä ks. Pitkäranta 2004, 28–29.
- ³⁰ *Maria in sole* -kuvasta ks. Stigell 1974, 106–109; Ringbom, Å. 1995; Vuorela 2002, 9. Lajoittajakuvasta Tuhkanen 2005, 83–84.
- ³¹ Ks. Wennervirta 1930, 80–81; 1937, 87–90; Ringbom, Å. 1995, 278; Riska 1987, 134; Lindberg 1998, 40; Hiekkänen 2003a, 220; 2007a, 369. Varhaisemman ajoituksen ajatukse-na on se, että vaakunassa ei ole piispan hiippaa, joten kuva olisi tehty ennen Olavi Maununpojan piispanvihkimystä 1450. Toisaalta on pidetty mahdollisena, että piispankin vaakuna olisi voitu esittää ilman hiippaa, ks. Ahlström-Taavitsainen 1984, 24–25. Vaakuna onkin identifioitu myös toisaalle, kuuluvaksi arkkiadiakoni Magnus Laurentille, jonka sinetti – identtinen Finströmin vaakunan kanssa – tunnetaan 1480-luvulta. Tämä mahdollisuus on tutkimuksissa torjuttu sillä kehäpäätelmällä, että maalaukset ovat varhaisempia, mikä tulos puolestaan perustui siihen, että vaakuna olisi varhaisempi eli kuuluisi Olavi Maununpojalle.
- ³² Hiekkänen 2007a, 369 ja viitteet aiempaan tutkimukseen.
- ³³ Wennervirta 1930, 94–96; 1937, 92, 184. Ks. Riska 1987, 128–129, joka on pohtinut myös varhaisempaa ajoitusta.
- ³⁴ Uudenkaupungin fragmentaarisen Apokalyptisen Marian (KM 2013:1) Nordman ajoitti 1430-luvulle, ks. *MSF* 262–265. Muut Apokalyptisen Marian sisältävät kuva-aiheet ovat huomattavasti myöhemmältä ajalta; erilaisista esimerkeistä ks. esim. Vuorela 2002; Nygren 1951, 52–61; Wennervirta 1937, 79–81; Edgren, H. 1997a, 42, 46; Lindberg 1998, 45; Hiekkänen 2007a, 393–395; *Ristin ja Olavin kansaa* -näyttelyluettelo 2000, 321; Riska 1985, 140; *MAT* 307; Nikula 1973, 101, 141.
- ³⁵ Maalaukset on ajoitettu 1510–20-luvuille. Rymättylän maalauksista ks. Wennervirta 1930, 190–203; Wennervirta 1937, 150–158; Nikula 1972, 167–173; Nilsén 1984; 1986, 214–215; Ks. myös Matinoli 1982, 59–66; Riska 1987, 176–178. Hiekkänen 2007a, 163.
- ³⁶ Lapsen sädekehä on epäselvä, eikä maalausten esiinottamista vuonna 1896 johtanut Nervaander ollut sen olemassaolosta varma, ks. Nilsén 1984, 14.
- ³⁷ Nilsén (1984, 14) on epäillyt, että tossujen ”kömpelyys” on restauroinnin tulosta.
- ³⁸ Wennervirta 1930, 198. Ks. sama varhaisemmasta Pyhä perhe -tulkinnasta, jossa Anna ajateltiin Joosefiksi.
- ³⁹ Nilsén 1984.
- ⁴⁰ Kuva tästä detaljista ks. Karlsson 1996, 267; Nilsén 1984, 31.
- ⁴¹ Inkoon kirkosta Hiekkänen 2007a, 432–435 viitteineen. Erityisesti sen maalauksista, ks. Nilsén 1986, 197–199, *passim.*; Riska 1987, 166–167. Maalauksia on nähtävissä nyt vain kuorin seinissä ja holveissa sekä pohjoisseinällä, jossa on Suomessa harvinainen kuolemantanssi -aihe; tästä aiheesta yleisesti ks. Gertsman 2003.
- ⁴² Toisin kuin useista muista analysoimistaan kirkoista, Nilsén (1986, 199) ei esittänyt Inkoosta kuvien pinta-alakaaviota, joten jää epäselväksi mihin kuva-aiheeseen hän on selityksensä tarkkaan ottaen kiinnittänyt. Seinän alarivin kuvassa on kuitenkin selvästi esillä alaston lapsi, jonka Nilsén siis ymmärtääkseni yhdisti Jeesuksen temppeliinviesti -aiheeseen. Wennervirta (1937, 136) ehdotti ensimmäisen kuvan esittävän ”madonnaa ja lasta” ja toisen vain yleisesti miespuolisia pyhimyksiä.
- ⁴³ Nilsén 1986, 199. Päätely on tehty kalkeerausten perusteella.
- ⁴⁴ Ks. esim. Wallin 1896, 70.
- ⁴⁵ Sautman 1990, 76, 80–83. Alankomaista tunnetaan useita sekä Nikolaukselle että Annalle omistettuja yhteisalttareita ja kirkkoja, ks. Nixon 2004, 18 viite 26. Monika Zmyslonyn mukaan (1974, 88–91) 1400-luvun Lyypeissä merimiehet kuuluivat Annan, merikapteenit Nikolauksen kiltaan/veljeskuntaan. Annan ja Nikolauksen yhteenkuulumista saattoi myös siivittää se, että Nikolauksen äidin nimen katsottiin olleen Anna, minkä Yrjö Hirn (1909, 206 viite 3) on maininnut. Reformaation jälkeen Lyypekin Annan merimiesten veljeskunta yhdistyi laivurien Nikolauksen veljeskunnan kanssa, ks. Hasse 1964, 125.
- ⁴⁶ Pyhimyskaappi on 161 cm korkea ja Maria-figuurin pituus on 95 cm. Kaapin taustalautaan on kiinnitetty saranalliset kaksoisovet. *MAT* 150–153; *MSF* 254–257; Nordman 1948, 92; Riska 1987, 203. Ks. myös Pettersson 1987, 339–342.
- ⁴⁷ Ks. *MAT* 151.
- ⁴⁸ Suomessa olevista veistoksista tähän ryhmään on laskettu ainakin Kalvolan (KM) ja Luvian kirkkojen Neitsyt ja lapsi -veistokset sekä kaksi tuntemattomasta kirkosta olevaa, nyt Kansallismuseon kokoelmiin kuuluvaa veistosta (KM 37100 ja 29082:11), ks. *MAT* 140–142, 150–153; *MSF* 254–260. Vastaavista veistoksista Ruotsissa, ks. Andersson, A. 1980, 55–64. ”Kauniista madonnasta” ks. Clasen 1939, 131–191.
- ⁴⁹ Alttariliina on 217 cm pitkä ja 16,5 cm leveä pellavalle tehty helmikoristeinen silkikirjonta (KM 2372:3). Huittisten alttariliinaa on tutkittu hyvin vähän, mutta se toki mainitaan usein Naantalien luostarin yhteydessä. Tutkimuksellisesti – mutta erittäin suppeasti – sitä ovat käsitelleet vain Branting & Lindblom 1928–1929, 93; Nordman 1943, 168–171; 1980, 98–99. Birgittalaistekstiilejä käsittelevässä kirjassaan Inger Estham (1992) tarkastelee vain Ruotsissa säilynyttä materiaalia
- ⁵⁰ Muut kuva-aiheet ovat seuraavat: Birgitta ja hänen tyttärensä Vadstenan Katarina, Marian ilmestys, Marian etsikko eli käynti Elisabethin luona, Jeesuksen syntymä, Kuningasten kumarrus, Jeesuksen vieminen temppeliin eli Marian purifi-kaatio, ristiinnaulitseminen, ylösnousemus, Pyhän hengen vuodattaminen, Marian taivaallinen kruunaus ja viimeisenä kaksi miespyhimystä, mahdollisesti Fransiskus ja Domini-kus.
- ⁵¹ Branting & Lindblom 1928–1929, 93; Nordman 1943, 170. Ks. myös Nordman 1980, 98–99. Nygreniä lukuun ottamatta (1951, 66–67) ovat kaikki myöhemmät tutkijat alttariliinan mainitessaan seuranneet Nordmanin näkemystä, ks. esim. Klockars 1979, 52; Riska 1987, 256; Lindgren 2002, 202; Edgren, H. 2002, 141; Hiekkänen 2007a, 223.
- ⁵² Ensinnäkin, liina ei välttämättä ollut keskiajalla Huittisissa lainkaan eikä Birgitta Anundsdotter todennäköisesti ollut kotoisin Huittisista, vaikka hänen äitinsä omistikin siellä perintömaata. Toiseksi, liinan ajoitus ei sovi Birgitta Anundsdotterin ikään, ja kolmanneksi, nunnan signeeraus olisi ollut erittäin poikkeuksellista. Ks. Räsänen 2007a, 255–258.
- ⁵³ Ks. Branting & Lindblom 1928–1929, 93, pl. 49, xii. Estham 1992; 1984, 27; Andersson 1983, 119–120; Nordman 1943, 170.
- ⁵⁴ Ks. kuvaus tästä tekstiilistä Nisbeth & Estham 2001, 132–134; Estham 1984, 40.
- ⁵⁵ Gröhn 2000, 109–111; Eskelinen 2000, 117 viite 43.
- ⁵⁶ Kasukka löytyi Keuruun kirkkoherran Abraham Indreniuksen ja tämän perheen haudasta. Gröhn 2000, 109–111; Eskelinen 2000, 114. Ks. myös *Keuruun kirkot* -verkkosivut. KM 2013:2. Gröhn 2000, 179–180; Riska 1959, 141–142.
- ⁵⁷ Sormuksen proveniensi on tuntematon, mutta kuten monet Karl Hedmanin keräämät esineet, se saattaa olla Pohjanmaal-

- ta. Kiitän Visa Immosta sormusta koskevan tiedon antamisesta käyttööni. Ks. Immonen 2009. Myös Vadstenasta on löytynyt Pyhä Anna itse kolmantena -aiheinen sormus, jonka sommittelu on kuitenkin toisenlainen (nyk. SHM), ks. Tegnér 1996, 484; Lindgren 1990, 62.
- ⁵⁹ Källström 1939, 320. Ks. myös Pylkkänen 1953; Hiekkänen 2007a, 469.
- ⁶⁰ Ks. van Os (2000, 123–126), joka mainitsee erityisesti saksalaisissa kaupungeissa relikvaarioita pidetyn alttareilla vastaa-massa alttarimaalausta tai muuta -laitetta. Hävinneiden teosten, erityisesti relikvaarioiden, tutkimuksen problematiikasta ks. Lahti & Räsänen 2008.
- ⁶¹ Rinne 1921, 239; Riska 1982, 32; Hiekkänen 2007a, 150.
- ⁶² Källström 1939, 320.
- ⁶³ ”Niinpä mainitaan Turun tuomiokirkon silloin menettäneen P. Olavin kuvansa, Porvoon kirkon kruunulla varustetun Ursulanpäänsä ja Maarian kuvansa, Pernajan kirkon P. Mikaelin ja P. Erikin kuvansa, Pöytyän kirkon P. Annan kuvansa jne.” Rinne 1921, 239.
- ⁶⁴ Riska 1982, 71.
- ⁶⁵ E. A. Virtanen kyseenalaisti (1920, 210–212) aiemmin esitettyjä käsityksiä siitä, että Oripään veistokset olisivat alun perin peräisin Pöytyältä, mikä tietenkin on sinänsä yhtä mahdollista kuin ylipäänsäkin veistosten siirtelyt. Mitään todisteita tälle ajatukselle ei kuitenkaan ole.
- ⁶⁶ Nordman 1956, 11. Sama artikkeli julkaistiin vuonna 1971 saksaksi. Ks. myös Hiekkänen 2007a, 431.
- ⁶⁷ Källström 1939, 313.
- ⁶⁸ Fickestä ks. Kerkkonen 1977; Kallioinen 2000, 174, 205.
- ⁶⁹ Tämä kuva/veistos oli ”inuti bladet”, jonka merkitys ei ole tiedossani, ks. Källström 1939, 325 viite 2.
- ⁷⁰ Aspelin 1880, 184.
- ⁷¹ Rauman kirkon maalauksista ja Nervanderin mielipiteistä maalausten laadusta ks. Wennervirta 1930, 181–189; 1937, 136–139; Riska 1990b; 1993.
- ⁷² Levi D’Ancona 1957, 31.
- ⁷³ Ks. Edgren, T. 1977; Dreijer, S. 1975; Dreijer, M. 1975; Gustavsson 1982; 1986; Gallén 1990. Sinetileimasimessa olevan kirjoituksen eksaktista kirjoitusasusta esitettiin hieman eriäviä näkemyksiä.
- ⁷⁴ Gallén 1990, 631.
- ⁷⁵ Gallén 1990; 1998, 134–135. Ks. myös Hiekkänen 2007a, 399 viite 267. Hieman ristiriitaisesti omalle teesilleen Gallén kuitenkin esitti (1990, 631; 1998, 134), että Jurmossa nyt oleva Anna-veistos olisi voinut olla peräisin Kökarista; hän ei oletettavasti ollut perehtynyt veistoksen Korppoo-yhteyteen. Luultavasti väärennösepäilyn vuoksi sinettiä ei esitellä lainkaan Kauko Pirisen *ARS Suomen taide* -sarjassa (1987) olevassa keskiajan sinettejä esittelevässä artikkelissa.
- ⁷⁶ Edgren, T. 1977.
- ⁷⁷ Fransiskaaneilla oli Turun hiippakunnassa kolme taloa, Raumalla, Viipurissa ja Kökarissa. Kökar oli näistä nuorin ja se mainitaan kirjallisissa lähteissä ensi kerran vasta vuonna 1472 (*FMU* 3502). Kökarin konventin toiminnan huippu ajoittuu pyhän Annan kunnioituksen ”piikkiin” – kaikki kolme sille annettua tunnettua testamenttilahjoitusta ovat vuosien 1484 ja 1512 väliseltä ajalta (*FMU* 4010, 5309 ja 5622). Kökarin konventista, kirkosta ja lahjoituksista ks. esim. Leinberg 1890, 103–141; Hiekkänen 2007a, 396–399. Tukholman harmaiden veljien konventissa – jossa Kökarin konventin entinen esimies Erik Olofsson kuoli vuonna 1472 (*FMU* 3502) – tiedetään olleen pyhän Annan alttari tai kuori, jolle muun muassa Katarina Erengisladotter teki lahjoituksen viikoittaisista messua varten, ks. *DS* 2778. Gustavsson (1982) on tuonut esiin useat Anna-nimeen liittyvät tilat lähistöllä.
- ⁷⁸ Ks. Kleinschmidt 1930, 147. Mahdollisesta Pyhän Annan killasta siellä, ks. Dörfler-Dierken 1992b, 78.
- ⁷⁹ Gallén 1990, 631.
- ⁸⁰ Torsten Edgren (1977, 406) ounasteli Annalle seisovaa asentoa, mutta päätyi kuitenkin tulkintaan istuvasta asennosta, koska ymmärrettävästi oletti sen tavanomaiseksi; tosiasiaassa asia oli 1500-luvun alussa juuri päinvastainen.
- ⁸¹ Annan kunnioituksesta Pohjoismaissa ks. Bugge *et al.*, ”Anna”, *KLNM* I.
- ⁸² Réau 1955–1959 III:1, 91.
- ⁸³ Pyhän Anna tulee 1300-luvun puolimaissa Saksalaisen ritarikunnan ja Tallinnan raadin kalentereihin ks. Malin 1925, 242.
- ⁸⁴ Kauppa kulki usein Räävelin eli Tallinnan kautta, ks. Kallioinen 2000, 167–168. Kaupankäynnistä ja Turun porvareista laajasti ks. sama. Taideteosten kaupankäynnistä Itämeren alueella ks. von Bonsdorff 1993. Pyhän Annan kunnioituksen laajuus Saksassa on johtanut siihen, että myös suurin osa myöhemmästä Annaa koskevasta tutkimuksesta on tehty siellä ja/tai keskittyy sinne. Annan kunnioitusta Saksassa ovat käsitelleet esim. Kleinschmidt 1930, erit. 138–292; Nixon 2004; Buchholz 2005. Kunnioituksesta Alankomaissa ks. *Heilige Anna, Grote Moeder* -näyttelyluettelo 1992; Brandenbarg 1987; 1995.
- ⁸⁵ Oktaava tarkoitti seitsemän päivän eli viikon syklin kahdeksatta päivää, jolloin esimerkiksi maanantaina vietetyn juhlan oktaava oli seuraava maanantai. Pyhän Annan juhlapäivistä pohjoismaissa ks. Bugge *et al.*, ”Anna”, *KLNM* I; Malin 1925, 101, 162–163, 240–242.
- ⁸⁶ Birgittalaisten Anna-juhlinnasta ks. Bugge *et al.*, ”Anna”, *KLNM* I, erit. palsta 147; Malin 1925, 95–103, 166–167, 240–242; *Vadstendiariet* 1996, 106–107.
- ⁸⁷ Malin 1925, 100–102, 162–163.
- ⁸⁸ Clemens Petri valittiin Vadstenan yleiseksi rippi-isäksi vuonna 1488. Vadstenan luostarin kirjaston saarnakokoelma on nykyisin Uppsalan yliopiston kirjastossa. Ks. Andersson, R. 2006, 162–163; Heikkilä 2005, 301; Klockars 1979, 109. Saarnoista Suomessa säilyneissä käsikirjoituksissa ks. Malin 1925, 28.
- ⁸⁹ Malin 1925, 101; *Vadstendiariet* 1996, 106–107. Maria-juhlista myös Anna-juhlina ks. myös Hirn, Y. 1909, 210–211. Maria-juhlista Turun hiippakunnassa ks. Binder 1996, *SD* 2474.
- ⁹⁰ Tämä sivu *Codex Lincopensis* -käsikirjoituksesta on kuvattu Anna-Lisa Stigellin (1974, 25) kalentereja ja kalenterisauvoja koskevassa tutkimuksessa.
- ⁹¹ Ks. Binder 1996, 146, 166–168.
- ⁹² Annan juhlapäivästä Turun hiippakunnassa ks. Malin 1925, 95–103, 172–173, 240–242; Vilkuja & Nordman, ”Anna”, *KLNM* I, palsta 152; Stigell 1974, 36; Vilkuja 1976, 324–327; Binder 1996, 47; Taitto 2001, 64–66.
- ⁹³ Ks. Malin 1925, 172 viite 75.
- ⁹⁴ Malin 1925, 241–241.
- ⁹⁵ Agricola merkitsi *Rucouskiriaasaan* (1544) muut Marian päivät punaisella, paitsi ”Marian Sikijeme” -päivän, jolle ei annettu samaa arvoa, ks. Binder 1996, 146, 244; Stigell 1974, 22. Marian sikiäispäivän juhlinnan historiasta, ks. esim. Charland 1911–1913, 554–560; Levi D’Ancona 1957, 5–11; Hirn, Y. 1909, 209–216. Englannissa juhla otettiin käyttöön jo n. 1030, mutta normannien maihinnousun jälkeen se jäi hetkeksi pois, kunnes se jälleen vuonna 1129 otettiin käyttöön, ks. Scase 1993, 82–83.
- ⁹⁶ Näin ainakin Malinin (1925, 162–163) kokoaman pyhimysten juhlapäivien luettelon perusteella.
- ⁹⁷ Malin 1925, 119 viite 1. Annan päivä siirrettiin 1600-luvulla virallisesti muun Ruotsin valtakunnan kanssa yhteiselle päivälle, yhdeksänteen joulukuuta, mutta vielä vuodelta 1745 on tieto, että se suomenkielisessä kalenterissa on 15. joulukuuta. Juliaaninen kalenteri oli Ruotsissa voimassa 1700-luvun puoleenväliin saakka. Sananparsissa käsitys Annan päivästä pisimmän yön päivänä eli siksikin pitkään; sanottiin esimerkiksi ”Annin silmä on pitkäuninen”. Lisäksi lorut yhdistivät Annan jouluntuloon ja valmisteluihin, esim. ”Anni oluet paa-nee”. Vilkuja 1976, 326–327. Ruotsissa sanonta ”Anna med kanna” yhdistettiin myös jouluoluiden panemiseen (ks. Stigell, 1974, 36); ero 9. ja 15. päivän välillä ei tässä mielessä ole suuri.
- ⁹⁸ Vilkuja 1976, 326.
- ⁹⁹ Ks. Haapanen 1922–1932 I, xxix–xxx, *passim*.

- ¹⁰¹ *Fragmenta membranea* -kokoelmaa ovat pääasiassa luetteloineet Haapanen (1922–1932 I–III) ja Taitto (2001). Kokoelmasta ks. myös Keskiäho 2008a; Heikkilä 2005, erit. 47–49, 167; 2008. Kokoavasti keskiajan liturgisista kirjoista Suomessa, ks. myös Taitto 2002; Hiekkänen 2003a, 139–143.
- ¹⁰² Mainittakoon Åsa Ringbomin (1995) artikkeli Finströmin kirkossa olevasta *Maria in sole* -seinämaalauksesta, jonka tulkinnassa hän on hyödyntänyt Finströmissä käytettyä sekvenssiasastoa.
- ¹⁰³ Ks. Taitto 2000, 37, 44–45. Charland (1911–1913) on koonnut Annalle omistettuja liturgisia sävelmiä.
- ¹⁰⁴ Taitto 2000, 44.
- ¹⁰⁵ Haapanen, Toivo 1922–1932 I, 138–139; II, 61–63; Taitto 2000, 37, 45. Tämä hymni on käsikirjoituksena säilynyt myös pyhän Birgitan talossa Roomassa, ks. Charland 1911–1913, 647.
- ¹⁰⁶ Bugge *et al.*, ”Anna”, *KLMN* I, palsta 148. *Anna matrona maxima* on mukana esimerkiksi Ilkka Taiton (2001, 179) luetteloimassa Kansalliskirjastossa olevassa antifonariofragmentissa (F.m. IV.164), joka tosin yhtä hyvin voi olla Ruotsista peräisin. Ks. myös Haapanen 1922–1932 III, F.m. III.166; Malin 1925, 240.
- ¹⁰⁷ Taitto 2000, 37, 45. Sekvenssiasastot, jotka olivat myöhempien versien esikuvia, olivat tavallisesti missaalien tai graduaalien loppuissa olevia osia.
- ¹⁰⁸ *Cantus sororumista* ks. esim. Lundén 1976 I–II; Vuori 2003.
- ¹⁰⁹ *Officium parvum beate Marie Virginis*. Ks. Lundén 1976 II, 12.
R. Siunattu äiti Anna / ikuisen Kuninkaan arkki / sinun sisällesi hän katki rakkaimman aarteensa / perintönsä ainoalle Pojalleen / joka rikastutti varattomia / ja vapautti onnettomat vangit. / V. Iloitse kunnioitettava äiti kunnioitettavimmasta tyttärestäsi / joka neitsyenä synnytti hänet / joka kaikki on luonut. Suomennos Teivas Oksala (pienet muutokset omiäni). Oksalan suomennos on Vox Silentii -yhtyeen levyllä *Passio Sanctarum Filiarum* (2006).
- ¹¹⁰ Tulkinnasta ks. Lundén 1976, 13, viite 2. Tekstiosuus kertoo Jeesuksen valitsevan syntymäpaikan äidilleen. Jumala ja Jeesus sekoittuvat useissa kohdin; esimerkiksi tiistain hetkipalveluksessa kiitetään Jumalaa siitä, että hauras äiti Eeva sai sellaisen tyttären (Marian), josta tuli oman siittäjänsä synnyttäjä. Ks. myös Vuori 2003, 127.
- ¹¹¹ Täten etenevät esimerkiksi Tuomas Heikkilän (2005) käsittelemät pyhän Henrikin liturgian tekstiosuudet, jotka jakaantuvat pyhimyslegendoille tyypilliseen tapaan elämäkertaan (*vitaan*) ja ihmeiden kokoelmaan (*miracula*).
- ¹¹² *Stella Maria maris, succurre piissima nobis. Amen*. Lundén 1976 II, 12. Keskiviikon ensimmäiset lukukappaleet ks. Lundén 1957–1959 IV (Ängelns lovsång), 59–62. Selityksistä ks. Lundén 1976 I, LXIX–LXXI; Vuori 2003, 126–129.
- ¹¹³ *The Myroure of oure Ladye* 1873, 209. *Blessed mother Anne, chest of the endlesse kyng, whyche hyd in the treasure most acceptable to hym, wher whyt he enheryted hys only begotten son, and made nedy folk rich, and delyuered wretched prysoners. V. Joye thou reverent mother of the most reverent doughter, whiche beyng vyrgen hathe bygotten hym that made al thynges*. Vaikka tekstit käännettiin kansankielelle, ne kuitenkin laulettiin latinaksi. Ks. Vuori 2003, 152.
- ¹¹⁴ Malin 1925, 173.
- ¹¹⁵ Legenda kuuluu Uppsalan yliopiston kirjaston C-kokoelman käsikirjoituksiin, joiden ydin muodostuu Vadstenan kirjaston käsikirjoituksista. On epävarmaa käänsikö hän Anna Fickesdotter sen latinankielisestä lähteestä, vai tuottiko hän tekstin aiempien versioiden pohjalta. Carlqvist 2006, 20–23. Anna Fickesdotterista ks. myös Lamberg (2007, 303, 355), joka on tuonut esille lähteissä ilmenevän arvostuksen Anna Fickesdotterin oppineisuutta kohtaan sekä hänen ehkä tietoisetkin pyrkimyksensä irrottautua pappisveljien patriarkalisesta kaitsennasta. Ks. myös Lahtinen 2007, 21, 87.
- ¹¹⁶ Lamberg 2007, 325.
- ¹¹⁷ Ks. Nixon 2004, 120.
- ¹¹⁸ Joosefin päivää vietettiin Naantalın luostarissa 15. tammikuuta *duplex*-arvoisena. Tämä päivä oli Marian ja Joosefin kihlauspäivä eli Joosefia juhlittiin Marian puolisona, sulhasena eli *sponsus Marie*, ks. Malin 1925, 98–100, 172–173, 242. Vadstenassa ja Norjan Munkalifissä Joosefia juhlittiin maaliskuun 19. päivänä (*nutricus Domini* -ominaisuudessa), mikä noudatti myös Linköpingin hiippakuntaliturgiaa. Mariagerissa, Tanskan birgittalaisluostarissa Joosefia juhlittiin sekä 15. tammikuuta että 19. maaliskuuta, ks. Nyberg 2006, 189; Branting & Lindblom 1928–1929, 93. Joosefin juhla liitettiin Rooman kalenteriin vuonna 1487, ja se määrättiin pakolliseksi vasta vuonna 1621.
- ¹¹⁹ Nyberg 2006. Eurajoen alttarikaapin Kuningasten kumarrus-aiheessa Marian takana olevan Joosefin sädekehässä lukee *Josef custos*, ks. Nygren 1945, 30. Eurajoen alttarikaapista ks. *MSF* 330–332.
- ¹²⁰ Wirth, 1989, 308–313. Joosefin myöhempiä nostetta on yhtäällä ehdotettu porvarillisen perhe-elämän vaatimaksi suunnanmuutokseksi, ja toisaalla on tuotu esiin Jean Gersonin (1363–1429) vaikutus; tämä piti Joosefia enintään 36-vuotiaana ja siten hänen seksuaalinen itsekontrollinsa oli sitäkin arvostetumpaa, ks. esim. Atkinson 1991, 158–160. Joosefin halventavasta kuvaamisesta ks. myös Mellinkoff 1993, 226; Huizinga 2000, 203. Nordman (*MSF* 331) on oikeastaan tässä samassa seurassa, sillä hän nimittää Eurajoen alttarikaapissa olevan Joosefin kasvoja ”sivistymättömiksi”.
- ¹²¹ Edelle tulivat 1460-luvulla Karin, Margareta, Birgeta, Kristin, Elin ja Gertrud. Ks. Otterbjörk, ”Personnavn”, *KLNM* XIII, palstat 215–216. Anna-nimen leviämisestä yleisesti Länsi-Euroopassa 1200-luvulta lähtien ks. Kleinschmidt 1930, 112–113.
- ¹²² Klockars 1979, 199–201.
- ¹²³ Edgren & Mäkelä-Alitalo 1998, ”Anna”, *KB*.
- ¹²⁴ Kivessä oleva teksti on tulkittu seuraavasti: [*Ann*]o D(omi)ni M CCCLXXX [*feria*—*post*] octa(va)m b(ea)ti Mychaelis o(biit) Ana. Ora (te) p(ro) ea]. Pitkärannan (2004, 576) suomennamana: ”Herran vuonna 1380 pyhän Mikaelin päivän jälkeen kuoli Anna rukoilkaa hänen puolestaan”. Kivi on esillä kirkon asehuoneessa. Ks. myös *FMU* 895.
- ¹²⁵ MS Add. 18850, fol 257 v, British Library, Lontoo. Ks. esim. Sheingorn 1993, 74–75.
- ¹²⁶ Relikvaario (Musée National de Moyen Age Cluny, Pariisi) on osittain kullattu ja henkilöahmojen kasvot on monivärisesti maalattu. Anna Hofmannin lahjoitus käy kirjallisten lähteiden lisäksi ilmi itse relikvaarioon kaiverretusta kirjoituksesta, jossa kerrotaan myös esineen materiaalien rahallinen arvo sekä kultasepän palkkio. Anna Hofmannista ja tämän lahjoituksesta ks. Nixon 2004, 21–27; Buchholz 2005, 16, 18–19. Erityisesti ko. relikvaariosta ks. van Os 2000, 126–130. Nixon (2004, 14) on myös maininnut, että erityisen moni pyhän Annaan kuvaus on (saksalaissa lähteissä) yhdistettävissä Anna-nimisiin naisiin, ks. esim. *Corpus der mittelalterlichen Holzkulptur* 2005, 355.
- ¹²⁷ Kuvitus tuli hänen kruunuprinssatyttyärensä Clauden aapi- seen, ks. Orth 1990, 203–207. Tunnettu on myös Jean Bourdichonin Tuntien kirjan kuvitus (n. 1500, MS lat. 9474, Bibliothèque nationale, Pariisi), jossa Anne Bretagnelainen on polvistunut tuntien kirjan ääreen pyhän Annan ja muiden suojelijoidensa ohjastamana, ks. Driver 1997, 89.
- ¹²⁸ Ks. esim. artikkelit antologiassa *Cultural Patronage of Medieval Women* 1996. Ks. myös esim. Rawcliffe 2003, 101–102; Larson 2002.
- ¹²⁹ Feministisessä tutkimuksessa on naispuolisista lahjoittajista tarkoituksellisesti käytetty myös *matron* -sanaa, vrt. yleisesti omaksuttu *patroness* -ilmaisu, ks. Caviness 1996, 106.
- ¹³⁰ Tästä monisyydestä ajattelusta ks. esim. Ashley 1990, 114.
- ¹³¹ Jacobsen 1997, 165.
- ¹³² Lahjoituksessa mukana olleita tyttäriä oli yhteensä neljä. Ks. Pirinen, H. 1996, 60, 61, 65.
- ¹³³ Anthoni 1970, 112, 121–122.
- ¹³⁴ Aulis Oja (1966, 91, 152) antaa Jöns Hanssonille (Juhana Hannunpojalle) kunnian siitä, että rälssimiehet, porvarit ja

- talonpojat intoutuivat lahjoittamaan tilojaan Naantalin luostarille, ja että ”Ruotsista käsin puoliväkisin maahamme tyrkytetty sekaluostari” sai osakseen luottamusta.
- ¹³⁵ FMU 2727 ja 2891. Ks. Klockars 1979 32; Oja 1966, 138; *Finlands medeltidssigill* 1900, nro 179.
- ¹³⁶ Klockars 1979, 51–52; Anthoni 1970, 201.
- ¹³⁷ FMU 1788, 2776, 2714.
- ¹³⁸ FMU 2849; 3073; 3108. Anna Jönsdotter mainitaan viimeisen kerran vuonna 1462 (FMU 3184). Ks. Klockars 1979, 72, 75.
- ¹³⁹ Riska 1959, 73; Ahlström-Taavitsainen 1984, 43.
- ¹⁴⁰ FMU 2787; Klockars 1979, 51. Tämän sisaren nimeä ei tiedetä, ks. Palola 1997, 107, 441–444. Greger Anderssonista ks. myös Antoni 1970, 142, 158.
- ¹⁴¹ FMU 2730; Hiekkänen 2007a, 213.
- ¹⁴² Ks. Suvanto 2000, ”Renhuvud, Sten Henrikinpoika”, *KB*; *Matinolli* 1982, 34–36, 472; Palola 1997, 440.
- ¹⁴³ Ks. *Matinolli* 1982, 34–36, 472; Palola 1997, 440.
- ¹⁴⁴ *Matinolli* 1982, 36; Klockars 1979, 107–108.
- ¹⁴⁵ Salonen 2001, 263.
- ¹⁴⁶ Ks. *Matinolli* 1982, 36; Klockars 1979, 107–108. Naantalin kirkon seinältä on löytynyt epäselvä maalaus, jossa on kirjaimet M ja N sekä sanat ”Aff Poyko” mutta näitä merkintöjä ei ole kyetty yhdistämään kehenkään, ks. Lilius *et al.* 1972, 51.
- ¹⁴⁷ Henrik Stensson (k. 1522) oli entinen Hämeen linnan vouti, joka nousi Norrfinnen laamanniksi, Suomen oikeuselämän toiseksi huomattavimpaan virkaan, vuodesta 1506 alkaen. Henrik Stenssonista (Steninpojasta) ks. esim. Suvanto 2000, ”Renhuvud, Henrik Steninpoika”, *KB*; Hockman 2006, 117–118, 124–125, 210–211; Anthoni 1970, 142, 157, 163, 179, 239.
- ¹⁴⁸ Ks. esim. Anthoni 1970, 200; Hockman 2006, 124.
- ¹⁴⁹ Anthoni 1970, 160–161. Konrad Bitz on tuotu esille kuvataiteitten edistäjänä, ks. Wennervirta 1937, 15–16; Riska 1985, 135.
- ¹⁵⁰ Anthoni 1970, 161–163; Hockman 2006, 212, viite 96; Suvanto 1985, 725.
- ¹⁵¹ Annan kolmas puoliso oli Jöns Larsson (Bölja), Anna Hansdotterista ja hänen avioliitoistaan ks. Hockman 2006, 78, 146, 148, 195, viite 15; Anthoni 1970, 161–164; Klockars 1979, 140.
- ¹⁵² Suvanto 2000, ”Tott, Anna Hansintytär”, *KB*.
- ¹⁵³ FMU 5622. Tästä tarkemmin Turun tuomiokirkon Annan alttarin tarkastelun yhteydessä.
- ¹⁵⁴ Anna Hogenskild eli suurimman osan elämänsä isältään perityillä tiluksilla Södermanlandin Åkerössä. Ks. esim. Lahtinen 2007, 116–118; Anthoni 1970, 163, 299; Suvanto 1985, 722; Mäkelä-Alitalo 1999, ”Hogenskild, Anna Klemetintytär”, *KB*.
- ¹⁵⁵ Esim. FMU 5170, 5175, 5447, 5503, 5796; ks. Hockman 2006, 187, 195; Anthoni 1970, 164.
- ¹⁵⁶ Ks. Suvanto 1985, 722–723.
- ¹⁵⁷ Hockman 2006, 198 viite 26.
- ¹⁵⁸ *Bidrag till Finlands historia* III, 304: *Flamiske tafflor: Jtem tre hele flamiske tafflor; Jtem the halff flamiske tafflor.*
- ¹⁵⁹ Naimisiinmenoa vastustanut Colette ei ollut suostunut rukoukseen Annan, koska tämän kolme avioliittoa kauhistuttivat häntä. Jumalan läsnäoloa kaivannut Colette sai näyssään Annan kaikkine jälkeläisineen luokseen ja Anna osoitti hänelle avioliittojensa välttämättömyyden Jumalan suunnitelmassa. Tämän jälkeen hän perusti kappeleita ja kaikin tavoin edisti pyhän Annan kunnioitusta, ks. esim. Ashley 1990, 119; Sheingorn 1989, 283–284; Nixon 2004, 102.
- ¹⁶⁰ Anne Harlingista ks. Gibson 1989, 96–106; 1990, 98; Rawcliffe 2003, 102.
- ¹⁶¹ Pegelow 2006, 22.
- ¹⁶² Suomen kirkkojen dedikaatioista, ks. Wallin (1896), jonka katsaus kertoo paljon kansantavoista, mutta keskiajan lähteiden kritiikki ei ole tiukkaa, kuten esim. Nilsén (1986, 188 viite 247) on huomauttanut. Myöhemmistä koosteista ks. *MSF* 625–640; Hiekkänen 2003a, 50–52.
- ¹⁶³ FMU 2615: ”*sancti Andree in Kimittho et sancte Marie Magdalene in monte Ruscho Aboensis diocesis*”
- ¹⁶⁴ Wallin (1896, 60) mainitsee vain Kumlingen ja Salon. Knuutila (2007, 73) on esittänyt pyhän Annan Halikon kirkon suojelijana jo 1200-luvun puolivälissä. Tämä lieene sekaannus, sillä Annan kultti ei tuolloin ollut saavuttanut Pohjolaa, ja tällöin täytyisi melkein olla kyse jäänteestä itäisestä kristillisyydestä. Pitäjän ensimmäinen kirkkorakennus tunnetaan vuodelta 1313, perimätieto kertoo myös aiemmasta, yksityisluonteisesta kirkkorakennuksesta Rikalanmäellä, ks. Hiekkänen 2007a, 54–55. Joka tapauksessa mitään Halikon kirkon Anna-dedikaatioon liittyvää lähdetä ei ole tiedossani. Myös Kökar on yhdistetty pyhään Annaan, ks. luku 5.1 *Varia*.
- ¹⁶⁵ FMU 2236. Gardberg 2005, 54–55. Turun dominikaanikirikosta Hiekkänen 2007a, 180–183. Ks. Hiekkänen (2003b, 93), jossa oioetaan Juhani Rinteen aiemmin esittämät virheeliset käsitykset kappelin liittymisestä Pyhän Annan luostarihankkeeseen.
- ¹⁶⁶ Gardberg 2005, 55.
- ¹⁶⁷ FMU 1081. *Finlands medeltidsurkunder* -kokoelmassa lähteessä mainitaan Hartola, joka ei kuitenkaan vastaa alkuperäistä asiakirjaa, ks. tästä esim. Knapas 1997, 18, viite 22; Rinne 1945, 34.
- ¹⁶⁸ FMU 1220: *thet hælge kors j Hattil j Fintland*. Ks. myös FMU 1364. Näitä lähteitä ja ylipäänsä kysymystä Hattulan kirkosta Pyhän Ristin kirkkona ovat käsitelleet monet tutkijat, ks. esim. Rinne 1945, 35; Nygren 1945, 113–114; Knapas 1997, 18–20; Krötzl 2000, 168–169; Hiekkänen 2003a, 229; 2007a, 283.
- ¹⁶⁹ Ks. Krötzl 2000, 168–169. Nykyisessä kirkkorakennuksessa, joka on valmistunut satakunta vuotta paavin myöntämän anekirjeen jälkeen on muutoinkin pyhän ristin merkitykseen viitattavia elementtejä, kuten sen latinalaisen ristin muoto sekä seinämaalaukset pyhästä Veronicasta ja sekä pyhän ristin legendaan keskeisesti kuuluvasta keisarinna Helenasta. Lisäksi siellä on ristintie-teemaan liittyvä kolme veistosta käsittävä poikkeuksellinen ryhmä, joka on muodostanut osan laajempaa tarinallista kokonaisuutta, joiden avulla on eläydytty Kristuksen kärsimyksen esimerkiksi osana pyhiinvaellukseen liittyviä rituaalisia toimia. Veistokset ovat harvinaisuutensa vuoksi kiinnostaneet monia tutkijoita, ks. esim. *MAT* 289; Rinne 1945, erit. 36–39; *MSF* 369–372; Edgren, H. 1997a, 20–30, 37–38. Pyhiinvaelluksiin liittyvistä toiminnoista ks. Krötzl 1994, 211–221.
- ¹⁷⁰ Ingeborg Åkesdotterista ks. Hockman 2006. Erityisesti Ingeborgin suhteesta kirkolliseen elämään, ks. Hockman 2000.
- ¹⁷¹ FMU 4010.
- ¹⁷² Hiekkänen 2007a, 393.
- ¹⁷³ Vrt. Riska (1987, 178), joka kirjoittaessaan Rymättylän seinämaalauksista mainitsee Annan kuvan siellä olevan samaan tapaan erilleen sijoitettuna kuin Kumlingen kirkossa. Kumlingen maalauksista ks. esim. Nilsén 1986, 200–201; Wennervirta 1937, 118–123; veistoksista ks. *MSF* 74–85, 413–414.
- ¹⁷⁴ FMU 5309. Kappeli rakennettiin Hiekkasen (2007a, 167) mukaan vuosien 1500–1520 välillä. Frille lupasi viljaa – tosin kauraa – myös muille, jo olemassa oleville kirkkoille kuten Halikolle, Perniölle ja Kemiölle. Salon kappelista ks. Hiekkänen 2007a, 166–169; Riska 1966, 17–20. Lahjoituksen määrä oli varsin suuri (1 lästi = noin 12 tynnyriä), keskiaikaisista mitoista ks. Hockman 2006, 248–249. Lästin määrästä ks. myös Kallioinen 2001, 97.
- ¹⁷⁵ FMU 5883: *ut capella Ylmola, ad honorem beate Anne et sancti Jacobi apostoli, per nos anno Domini mdxvj die vj die mensis Junii solenniter consecrata.*
- ¹⁷⁶ Veistos on lähes puolet Anna-veistosta korkeampi (97 cm) ja kokoplastinen. Taitavasti tehty ja hyvin säilynyt Jaakob kantaa käsissään kirjaa ja pyhiinvaeltajan sauvaa sekä laukkuja selässään, ks. *MSF* 614.
- ¹⁷⁷ Ks. esim. Gibson 1989, 126; Coletti 1999, 28.
- ¹⁷⁸ Ks. Brandenburg 1995, 33–34.
- ¹⁷⁹ FMU 2854, 6057, 6696. Ks. *MSF* 629; Hiekkänen 2003a, 249; Wallin (1896, 63) mainitsee myös Mynämäen Hieta-mäen kappelin, Lohjan Nummen ja Pirkkalan. Rengon pyhän

- Jaakon markkinoista ja niiden lopettamisesta vuonna 1675, ks. myös Limnell (1748) 1958, 54. Paimiossa on säilynyt Jaakobia esittävä veistos, ks. Riska 1964, 138–139.
- ¹⁸⁰ *FMU* 2854, 6057. Ks. esim. Wallin 1896, 63; Lilius *et al.* 1972, 152. Jaakob-veistoksista ks. *MSF* 234–235, 575; Rymättylän veistoksista yleisesti ks. Lilius *et al.* 1972, 177–182; Matinoli 1982, 53–58; Hiekkänen 2007a, 163–164.
- ¹⁸¹ Ks. *MSF* 595 viite 21; Hiekkänen 2007a, 324–325.
- ¹⁸² Pyhästä Henrikistä ja käsityksistä hänen persoonansa todellisuuspohjasta ks. Heikkilä 2005.
- ¹⁸³ ”Elävistä pyhimyksistä” Italiassa ks. Lehmijoki-Gardner 1999; paikallisista pyhimyksistä Vauchez 1981, 171–287; Liisa Eerikintytystä ja muista hänen aikansa uskonnollisista vaikuttajista ks. Sulkunen 1999.
- ¹⁸⁴ Ks. Harva 1948, 1–41; Haavio 1967, 1–5.
- ¹⁸⁵ Ks. esim. Krohn 1914, erit. 201–214; Haavio 1967, *passim.*; Siikala 1985; 1992, erit. 167–177.
- ¹⁸⁶ Sulkunen 1999, 112–114, 124.
- ¹⁸⁷ Sautman 1990, 69–70.
- ¹⁸⁸ Krohn 1914, 176–180, 226. Ks. myös Harva 1948, 363; Haavio 1967, 446.
- ¹⁸⁹ Krohn 1914, 180.
- ¹⁹⁰ Krohn 1914, 176–183; Ks. myös J. V. Johansson 1912, 13, 17–18.
- ¹⁹¹ Ks. Martti Haavion (1967, 7–8) tiivistelmä Krohnin uskonto-tieteellisestä koulukunnasta. Esimerkiksi Krohn (1914, 178) katsoi, että kun Annikille, Tapion tyttäreille kohdistetussa runossa sanotaan ”en minä pyhänä pyy, aina arkena ajelen”, niin rukous oli ”jo alkuaan kristilliselle pyhimykselle omistettu”. Asiat kääntyivät jopa niin, että pohdittiin (Johansson 1912, 50): ”onko nyt todellakin metsän moniniminen haltijatar alkuaan katolinen pyhimys?”
- ¹⁹² Ks. Johansson (1912, 27), jonka mukaan ”Annan olemuksessa sellaisena kun hän kansanrunoudessa esiintyy emme huomaa kovinkaan paljon yli-inhimillistä”.
- ¹⁹³ Ks. Vilku 1976, 331.
- ¹⁹⁴ Väärä 1998, 414.
- ¹⁹⁵ Lehtinen 1967, 35. Ajatus liittyi veistoksen ajoittamiseen 1300-luvulle, joka tosin kirjoitusajankohtana oli jo kumottu. Ks. myös esim. *Ristin ja Olavin kansaa* -näyttelyluettelo 2000, 244.
- ¹⁹⁶ Ks. esim. Krohn 1914, 178.
- ¹⁹⁷ Kuusi, ”Annika”, *KLNM* I, palsta 157.
- ¹⁹⁸ Nimiväännöksistä ks. Huizinga 2000, 208. Sautman (1990, 77–80) on tuonut esille pyhän Annan ranskankielisiä nimi-johdannaisia.
- ¹⁹⁹ *Le Romanz de Saint Fanuel* 1889. Ks. Sautman 1990, 70–74; Hirn, Y. 1909, 220–222. Tässä legendassa Anna on jälleen sekoittunut naisprofeetta Hannaan, joka mainitaan Asserin heimoön kuuluneen Penuelin (vrt. Fanuel) tyttärenä (Luuk. 2:36).
- ²⁰⁰ Lehtonen 2008, 39–55, erit. 40.
- ²⁰¹ Lehtonen 2008, 41.
- ²⁰² Krohn 1903–1910, 108–112, 117.
- ²⁰³ *SKVR* I,1:339–339a. Arhippa Perttunen esitti runon vuosina 1836 ja 1839 Latvajärvellä.
- ²⁰⁴ Ks. Krohn 1903–1910, 84–112. Haavio 1952, 150–154, 362–365.
- ²⁰⁵ Larson 2003. Synnytyksen suojelijana toimiminen juonsi siitä, että Margareetta oli paennut vahingoittumattomana lohikäärmeen vatsasta. Ks. myös Haavio 1967, 457.
- ²⁰⁶ Ks. Krohn 1914, 178.
- ²⁰⁷ Harva 1948, 511. Vainajien merkityksestä ovat laajasti kirjoittaneet myös esim. Haavio (1967) ja Siikala (1992).
- ²⁰⁸ Lundin tuomiokirkossa näitä alttareita ajatellaan olleen peräti neljä, ks. Pegelow 2006, 22. Pyhän Annan alttareista Saksassa ks. Kleinschmidt 1930, 142–143.
- ²⁰⁹ Koppel 2006, 63.
- ²¹⁰ *FMU* 2791. Ks. Hiekkänen 2003a, 247; 2007, 551. Piispainkirjasto (Juusten 1988a, 46; 1988b, 59) mainitsee Viipurissa Annan, pyhän Johanneksen ja Katariinan prebendat, joista kaksi jälkimmäistä muodostivat paavillisen asiakirjan mukaan oman kokonaisuuteensa, mihin kuului kolmantena kaikki pyhät enkelit. Prebenda tarkoitti alttarin ylläpitämiseksi luotua eräänlaista rahastoa, jota hoiti prebendaatti, tuon alttarin ”oma” pappi, joka nautti alttarin omaisuutta, kuten maatilojen tuottoa, palkkana. Prebendan varoja käytettiin palkan lisäksi alttarin ja messujen ylläpitoon ja erilaisiin kuluihin. Prebendan käsitteestä ks. Inger, ”Prepende”, *KLNM* XIII.
- ²¹¹ *REA* 334; 335. Juhani Rinne (1941–1952 II, 312) tarjoaa lähteestä selvityksen, mutta Annan kohdalla on mainittava, että sinänsä harhaanjohtavasti hän mainitsee 15. päivän joulukuuta (eli hiippakuntakohtaisen juhlapäivän) Annan kunnioituksen yhteydessä, vaikka itse asiakirja ei mainitse mitään tiettyä päivämäärää.
- ²¹² *FMU* 2049, 2109, 443. Tästä kaupasta ja sen johdannaisista tarkemmin luvussa 5.4 *Naantalin luostari pyhän Annan suojeluksessa*.
- ²¹³ *REA* 474. Rinne 1941–1952 II, 48. Matthis Olafsson oli yksi Halikon Joensuun kartanon herran Olof Matssonin (Horn) viidestä pojasta, ks. Oja 1966, 67; Anthoni 1970, 172. Littoisten tila mainitaan alttariprebendan omistuksessa vielä 1540-luvulla, ks. Agricola 2007, 109–112.
- ²¹⁴ *REA* 535. Rinne 1941–1952 II, 49. Anthoni 1970, 176. Kärkiniemen tilasta ks. myös Pirinen, K. 1962, 69. Fincken muista toimista ks. Palola 1997, 258.
- ²¹⁵ Ks. Lahtinen 2007, 43.
- ²¹⁶ Palola 1997, 109–111, 440. Gödik Fincke ja Katarina Nilsdotter olivat myös Naantalin luostarin suosijoista; samoihin aikoihin he lahjoittivat luostarille tilan Luonnonmaalta (*FMU* 4136), ks. Klockars 1979, 44.
- ²¹⁷ Kaksi muuta tytärtä ovat jääneet nimettömiksi, mutta toinen heistä nai turkulaisen porvarin Niilo Rengonpojan. Ks. Anthoni 1970, 198; Palola 1997, 440; Kallioinen 2000, 120.
- ²¹⁸ Rymättylän kirkon patronaattioikeudet olivat paikallisella rälssillä ja todennäköisesti näin oli laita jo Gödik Fincken aikaan. Matinoli 1982, 34–36, 472; Palola 1997, 440; Klockars 1979, 30. Rymättylän kirkossa olevasta kulkuehydystä on löydetty Fincke-suvun vaakuna, ks. Matinoli 1982, 68.
- ²¹⁹ *FMU* 2818, 2886, 2970.
- ²²⁰ *FMU* 2970: *til sancta Anna altaret vij knöpa förgylte til en kalk*.
- ²²¹ Lilius 1969, 26–28; Lilius *et al.* 1972, 57.
- ²²² Vrt. Rinne 1941–1952 II, 52. Ks. myös Räsänen 2007a, 253.
- ²²³ Näitäkin alttareita on Lucian testamentin perusteella virheellisesti sijoitettu Naantalin kirkkoon, ks. esim. Lilius *et al.* 1972, 57.
- ²²⁴ *FMU* 4381: *ij mark penningæ tiill sancte Anne messo, oppo sancte Anna altare j Abo domkirkio, som skall orligha siungande holdas alla tiisdaga tiill æwigh tiidh for wore ok wore foreldris ok weners siela*. Rinne 1941–1952 II, 49; III, 194–195.
- ²²⁵ Rinne 1941–1952 II, 50. Tämä vanhuudenturvan hankkiminen Naantalin luostarista tulee esille useissa asiakirjoissa, eikä Koute-puolisojen teko sinällään ollut poikkeuksellinen; ks. esim. Bengt Krokin ja Margareta Viburtsdotterin lahjoituksesta (*FMU* 2580) Oja 1966, 70–71. Staffan Koute ja Margit Olafsdotter olivat suunnitelleet aiemmin asettuvansa Tukholman Pyhän hengen taloon; vrt. Kallioinen (2001, 114, 159), joka esittää heidän jääneen Tukholmaan.
- ²²⁶ *FMU* 5309: *sancta Anna prepende i Åbo domkierkie till en ewighe messe uppehelle aff sancta Anna, sielfff tridie på samma altare om tisdagen*. Ks. Rinne 1941–1952 II, 52. Tämä tila ei ollut mukana Agricolan laatimassa luettelossa pyhän Annan alttarin tiloista vuonna 1541, ks. sama.
- ²²⁷ Frillen toimista ks. esim. *FMU* 4743, 4842, 4935, 4954, 5353; *REA* 634. Ks. Anthoni 1970, 130, 287; Hockman 2006, 86; Suvanto & Mäkelä-Alitalo 2004, ”Magnus Frille”, *KB*.
- ²²⁸ Bretagnesta tunnetaan runo, jossa sotatantereilla luvataan muistaa pyhälle Annalle omistettua kirkkoa ja hänen kultti-kuvaansa. Vapaasti suomennettuna runo kuuluu seuraavasti: ”Jos vielä tulen kotiin, pyhä äiti Anna, niin annan sinulle lahjan: / teetan sinulle vahanyörin, joka ulottuu kolme kertaa seinämuuriesi ympäri/ kolme kertaa kirkkosi ympäri, kolme

- kertaa hautumaasi ympäri/ ja kolme kertaa maittesi ympäri, jos suinkin pääsen kotiin./ Ja annan sinulle sametista ja valkoisesta silkistä tehdyn viirin, jossa on norsunluinen kiiltävä keppi / Ja annan sinulle seitsemän hopeakelloa, jotka heleästi soivat öin ja päivin pääsi ympärillä.” Nixonin (2004, 17) ja Brassiën (2002, 54–55) siteeraama runo on ajoitettu laveasti 800–1100-luvuille.
- ²²⁹ FMU 5622.
- ²³⁰ FMU 5622: *jtem ær thet swa, at min ælskelighe hustrv ey bliffuer barnbwndhen met mech, tha giffuer iach henne alle minne lösörer oc hennes morghengoffue ffrij, som ær xij(c) marc.*
- ²³¹ FMU 5793.
- ²³² Bokenham 1992, erit 41. Bokenham oli kirjoittanut Annasta ja hänen kolmesta Maria-tyttärestään myös latinaksi, mutta tämä ei ole säilynyt, ks. Bokenham 1992, 39, sekä *A Legend of Holy Women* -kokoelman kääntäjän Sheila Delanyn johdanto, xvi. Bokenhamista ja hänen kirjoituksistaan sekä Katherine Denstonista ks. Gibson 1989, 82; 1990, 101–102, 107; Rawcliffe 2003, 109–110.
- ²³³ Ks. Dörfler-Dierken 1992b, 37–42; Réau 1955–1959 III:1, 93; Brandenburg 1995, 34; Nixon 2004, 87, 100. Brandenburg (1995, 36 viite 9) mainitsee tiistaita pidetyn perinteisesti kasvun ja hedelmällisyyden päivänä. Tiistai eroaa birgittalaisten *cantus sororum*in päiväohjelmasta, jossa Annaa muistetaan keskiviikkoisin; tästä lähemmin Naantalın luostarista ja birgittalaisuudetsa kertovassa luvussa 5.4.
- ²³⁴ Ks. Rinne 1941–1952 II, 256.
- ²³⁵ Brandenburg 1995; Nixon 2004, erit. 67–70.
- ²³⁶ Vrt. Lamberg (2007, 325), joka näihin tutkimuksiin viitaten arvelee Annan kultin kohdeyleisön Suomessakin olleen ensisijaisesti muualla kuin luostareissa.
- ²³⁷ FMU 5353. Rinne 1932, 259.
- ²³⁸ Kallioinen 2000, 233; ks. myös sama, 71, 199, 205. Annan toimimisesta merenkulun suojelijana ks. esim. Nixon 2004, 18.
- ²³⁹ Ainoa ehjänä säilynyt kokonaisuus, johon kuuluu itse reliikki, reliikvaario ja selostus reliikin sisällöstä, on löytynyt Ahvenanmaan Föglöstä. Reliikeistä Turun hiippakunnassa ja erityisesti Turun tuomiokirkossa, ks. Rinne 1932, 272–402; Lahti 2003; Heikkilä 2005, 102–112; Hiekkänen 2003a, 132–136; 2007a, 209.
- ²⁴⁰ REA 474. Pegelow 2006, 22; Lindgren 2002, 17. Muualta Ruotsin valtakunnasta tunnetaan Annan reliikki ainakin Lundista ja Vadstenasta, ks. Pegelow 2006, 22; Lindgren 1990, 57. Linköpingin tuomiokirkon aarteeseen kuuluvaan kullattuun reliikvaariomonstranssiin (SHM) on sisällytetty pienoispatsaan muodossa Pyhä Anna itse kolmantena -aihe, mikä voi kertoa siitä, että siinä on ollut juuri Annaan liittyvä reliikki. Relikvaarioon yhdistetyn testamenttilähteen perustella reliikvaarion välityksellä tuli kunnioittaa Jumalan ohella neljää pyhimystä, joista yksi oli Anna, ks. Nisbeth & Estham 2001, 81.
- ²⁴¹ Rinne 1932, 201; Rinne 1941–1952 III, 194.
- ²⁴² Andersson, A. 1983, 16; Lindgren 2002, 17.
- ²⁴³ Lindgren 2002, 17.
- ²⁴⁴ SD 1793.
- ²⁴⁵ Piispa Maunua ja Jöns Inkosta koskevat ajallisesti varhaisemat lähteet (REA 443; FMU 2049, 2109) Rinne (1941–1952) tulkitsi niin, että kyseessä ei ollut tuomiokirkon alttari, vaan Turun dominikaanien pyhälle Annalle omistettu naisluostari; ks. Hiekkänen 2003b, 93.
- ²⁴⁶ REA 364, 365.
- ²⁴⁷ REA 474; Rinne 1941–1952 III, 48.
- ²⁴⁸ Rinne 1932, 201; Rinne 1941–1952 I, 388; II, 30–38, 47–52, 95–96.
- ²⁴⁹ Gardberg 2000, 93–95, 120; Hiekkänen 2007a, 200.
- ²⁵⁰ Rinne 1941–1952 I, 291; Riska 1987, 128, 132. Vrt. Wennervirta (1937, 91–92), joka puhuu maalauksista samanaikaisina. Hän yhdistää maalaukset Finströmin ja Hammarlandin kirkkojen maalauksiin. Ks. myös Wennervirta 1930, 92–96. Seuraten ajatusta kuorin kaksivaiheisesta toteuttamisesta Hiekkänen (2003a, 206) on ajoittanut lahjoittajamaalaukset 1450-luvulle.
- ²⁵¹ REA 364, 365. Piispa Maunun asiakirjassa (REA 365) käytetty ilmaisu Gertrud Lokanäsistä (Loukainas).
- ²⁵² Rinne 1941–1952 I, 290–291; III, 47–48.
- ²⁵³ REA 160. Ks. Rinne 1941–1952 I, 385–386.
- ²⁵⁴ Hiekkänen (2003a, 206) on arvellut tätäkin hahmoa lahjoittajaksi.
- ²⁵⁵ Rinne 1941–1952 I, 290–291. Ks. myös Riska (1987, 132), joka piti Rinteen perusteluja vakuuttavina. Vrt. Wennervirta (1937, 23) jonka mukaan henkilöitä ei tunneta.
- ²⁵⁶ Tuhkanen 2006, 44, 82–83.
- ²⁵⁷ REA 364.
- ²⁵⁸ Edgren, H. 1997b, 87; Gardberg 2000, 122–123. Ks. myös Rinteen (1941–1952 I, 290–291), tapa puhua lahjoittajista pääasiassa monikossa, mikä tosin johtunee siitä, että hän halusi tällä tavoin vahvistaa tulkintaansa henkilöiden esiintymisestä lahjoittajina seinämaalauksessa.
- ²⁵⁹ Kallioinen 2000, 54, 213. Lokanäs-suvun on katsottu viittaavan Liedon Loukkinaisiin, ks. Rinne 1941–1952 I, 290; Kallioinen 2001, 110.
- ²⁶⁰ Ks. esim. Rinne 1932, 201; Riska 1987, 171–173; Gardberg 2000, 67.
- ²⁶¹ Hänen alapuolellaan on porvarivaakuna. Bartholomeuksen asusta ks. Nygren 1945, 60–62. Bartholomeuksen alttari mainitaan ensimmäisen kerran vuonna 1374 (REA 226), jolloin lahjoitus annettiin miestapon seurauksena.
- ²⁶² Katariinan kappelista ks. Rinne 1941–1952 I, 386; II, 30–35.
- ²⁶³ Wennervirta (1930, 95) mainitsi kuvan esittävän Annaa Neitsyt Maria polvellaan, mutta tämä (Anna ja Maria ilman Jeesus-lastaa) olisi ollut tuolloin, 1400-luvun loppupuoliskolla käytännössä mahdoton kuvaamistapa. Myöhemmin Wennervirta (1937, 92) merkitsi Anna-identifioinnin kysymysmerkillä. Myöhemmät tutkijat ovat yhtyneet aiempiin näkemyksiin, ks. esim. Gardberg 2000, 121–122, Hiekkänen 2007a, 201.
- ²⁶⁴ *Altare sanctae Annae sub eo erigitur et ejusdem fraternitas inchoatur.* Juusten 1988b, 59. Suomennos Simo Heinisen (Juusten 1988a, 46): ”Hänen aikanaan perustettiin pyhän Annan alttari ja kilta”. Ks. esim. Rinne 1941–1952; MAT 262.
- ²⁶⁵ Bury St. Edmundsin Annan kilta tunnetaan jo vuodelta 1309, ks. Coletti 1999, 28.
- ²⁶⁶ Dörfler-Dierken 1992a, 182–187 ja erityisesti 1992b. Kleinschmidt (1930, 138–142) antaa hieman varhaisempia vuosilukuja, mutta painopiste on yhtälailla 1400-luvun loppuvuosisikymmeninä. Sleesiassa tunnetut kolme kiltää perustettiin vasta 1500-luvun puolella, ks. Maniurka 2001, 33.
- ²⁶⁷ Ks. Koppel 2006, 64.
- ²⁶⁸ Agricola 2007, 109–112; Pirinen, K. 1962, 269, 306; Rinne 1941–1952 II, 52.
- ²⁶⁹ Dörfler-Dierken 1992a, Nixon 2004, 18. Annalle omistetuista veljeskunnista laajasti Dörfler-Dierken 1992b; ks. myös Kleinschmidt 1930, 138–142.
- ²⁷⁰ Burghklosterin yhteydessä toimi lisäksi *Anna-Elenden-Bruderschaft*, joka oli vieraspaikkakuntalaisten seura. Pietarin kirkossa (*Petrikirche*) oli puolestaan pikkukauppiaiden Anna-veljeskunta. Lyypekin Anna-killoista ks. Zmyslony 1974, 28–33, 88–90, 108–116; Dörfler-Dierken 1992b, 130.
- ²⁷¹ Dörfler-Dierken 1992b, 56–57, 88–93; Nixon 2004, 28–29 viite 14, 85–90.
- ²⁷² Ks. Rubin 1991, 237; Coletti 1999, 28–29, viitteet 14–16; Dörfler-Dierken 1992a, 88, 100. Turun pyhän Ursulan kilta ei siis ollut mikään poikkeus ottaessaan jäsenikseen naisia, kuten esim. Hasselblatt (1963, 273) ja Palola (1997, 185) ovat esittäneet. Suomessa toimineista killoista ks. myös REA 715; Kallioinen 2000, 59, 247–249.
- ²⁷³ Rinne 1941–1952 II, 50–51. Tähän on yhtynyt myös Hasselblatt 1963, 270–271.
- ²⁷⁴ Vrt. Pirinen, K. (1956, 484), jonka mukaan kilta olisi ”itsehallinnollisesti” hoitanut alttarin omaisuutta. Hän perustaa ajatuksensa siihen, että kilta todella olisi perustettu Maunu

- Tavastin aikana, ja alttarista puolestaan ei ole varhaisia asia-
kirjoja Mustassa kirjassa, ts. ne olisivat olleet killan hallus-
sa.
- ²⁷⁵ Ks. Rubin 1991, 234–243; Pirinen, K. 1956; 485–486.
- ²⁷⁶ Ks. Dörfler-Dierken 1992b, 37–38. Vastaavasta toiminnasta Englannissa ks. Rubin 1991, 267–279.
- ²⁷⁷ Turun tuomiokirkosta konfiskoitiin useita ehtoollisastioita, ks. Källström 1939, 324–325.
- ²⁷⁸ Pateenissa on myös avunpyyntö: *hyelp sancta anna syelf trydye*. Pateeni on ajoitettu 1500-luvun vaiheille, ks. Lindgren 1990, 65–66; Pegelow 1998, 198. Litslenan kirkossa, jonka on myös ajateltu olleen Annalle omistettu, Pyhä Anna itse kolmantena -aihe esiintyy pateenin ohella myös alttari-
kaapin sivufiguurina ja seinämaalauksissa, ks. Nilsén 1986, 113–115, 313. Lindgren 1990, 63–65. Linköpingin tuomio-
kirkon (nyt Tuomiokirkkomuseossa) 1490-luvulta olevassa Anna-aiheen sisältävässä pateenissa on sama viesti, ks. Nisbeth & Estham 2001, 85. Annalle kohdistettuja avunpyyntöjä kirjoitettiin alttarikaappien ja pateenien lisäksi myös esimer-
kiksi kirkonkelloihin; esimerkeistä Saksassa ks. Kleinschmidt 1930, 144–145.
- ²⁷⁹ Stigell 1974, 25.
- ²⁸⁰ *Commonplace Book* 1980. Aclen seurakuntakirkko oli Annalle omistettu ja Reyesillä luultavasti oli killassa luotta-
mustettava, ks. esim. Duffy 1992, 48, 71–72; Rawcliffe 2003, 98, 103. Englannissa toimineista pyhän Annan killoista ja niiden runoista ja näytelmistä ks. Parker 1928; Ashley 1990, 117; Coletti 1999; Gibson 1989, 83; 1990, erit. 100.
- ²⁸¹ Agricola 2007, 109–112; Pirinen, K. 1956, 182–184; 1962, 57–58, 125, 133, 204; Rinne 1948, 52.
- ²⁸² Naantalin luostari, sen perustamisvaiheet, rakennusten ajoi-
tus ja toiminta ovat viimeisen sadan vuoden aikana olleet säännöllisesti esillä tutkimuksissa; ks. näistä esim. Leinberg 1890, 145–479; Lilius 1969; Lilius *et al.* 1972; Suvanto 1976, 73–147; Klockars 1979; Hiekkänen 1994, *passim.*; 2007a, 106–115; Lamberg 2007.
- ²⁸³ Maa-alue oli alun perin Lucia Olofsdotterin omaisuutta, mut-
ta ennen yhteisen lahjoituksen tekemistä Lucia oli antanut puolet maa-alasta miehelleen, jotta he sitten saattoivat yhdes-
sä tehdä lahjoituksen, molempien sielujen ja heidän vanhempiensa sielujen pelastukseksi, ks. Klockars 1979, 31–32.
- ²⁸⁴ Pyhää Birgittaa ja hänen elämäntyötään koskeva kirjallisuus on erittäin laaja, mainittakoon esim. Salmesvuori 2009; juh-
lakirja *Birgitta av Vadstena* 2003; Setälä & Ahl (toim.) 2003; Sjöberg 2003; Sahlin 2001.
- ²⁸⁵ Réau 1955–1959 III:1, 93; Bugge *et al.*, ”Anna”, *KLNM* I, palsta 147; *MSF* 621.
- ²⁸⁶ Ks. esim. Hamburger 1997, 148; Ashley 1990, 112–115; Sheingorn 1990, 171.
- ²⁸⁷ *Ego sum Anna, domina omnium coniugatarum, que fuerunt ante legem. Ego eciam sum mater omnium coniugatarum fidelium, que sunt post legem, quia Deus voluit de generatione mea nasci. Ideo tu, filia, honora Deum isto modo: 'Benedictus sis tu, Ihesu, fili Dei et fili virginis, qui de coniugio Anne et Ioachim matrem tibi elegisti! Ideo propter preces Anne miserere omnibus, qui in coniugio sunt, vt fructificent Deo! Dirige eciam omnes, qui ad coniugium tendunt, vt in eis honoretur Deus!' Reliquie vero mee, quas habes, erunt diligentibus in solacium, donec Deo placuerit eas alcius honorare in resurrectione nouissima.* Bergh 1991, 266. Ruotsinnos ks. Lundén 1957–59 III, 176–177. Suomenos ER.
- ²⁸⁸ Ks. esim. Atkinson 1991, 173; Sjöberg 2003, 110–102.
- ²⁸⁹ *Välsingnadh vari thu sancta anna. Alla hionlagha fru. Som varo i gamblo laghumjn. Välsingnadh vari thu alra cristna hionalagha modror, huilkin som äru i nyo laghumjn, thy at gudh vilde födhas aff thinne slächt. Välsingnadh vari thu ihesu christe gudhz som oc iumfruna. Som thik vtualde modhor af joachim oc anna hionalaghi Miskunna thy for Anna böne allom thöm som i hjonalaghe äru, at the maghin gudhi fructer göra fructsamj vara. Styr ämuäl alla the, som stunda til hionalagha koma. At gudh maghe hedras i thöm. Geete 1907–1909, 348 (Cod. Holm. A 49). Geeten (s. lxxx-
lxxxi) mukaan Anna-rukous löytyy vain tästä käskirjoituksesta.*
- ²⁹⁰ Nixon 2004, 76. Ks. myös Ashley 1990, 120; Coletti 1999, 41. Middle English -kielinen versio rukouksesta kuuluu seuraavasti: *I ame Anne, ladi of all weddid folke that were byfor the lawe. Doghtir, wirshepe God of this manere: Blissed by thou, Jesu Christe, the som of God that chesid the one modir of the weddinge of Joachim and Anne. And therefore, for the praiers of Anne, haue meraci of all thame that are in wedeloke or thinkes to be weddid, that thai mai bringe furth froite to the wirshipe of Gode. And kepe wele the reliques that thou hase of me.* Rukous on julkaistu teoksessa *The liber celestis of St. Bridget of Sweden* 1987, 467.
- ²⁹¹ Lundén 1967, 123; Ks. myös Hirn, Y. 1909, 229.
- ²⁹² Lundén 1967, 131.
- ²⁹³ Ks. esim. Nieuwland 1995; Sjöberg 2003; Morris 1999, 42–43, 112. Ks. myös Nixon 2004, 75–76.
- ²⁹⁴ Ks. esim. Nixon 2003, 71–75.
- ²⁹⁵ Lundén 1957–1959 II, 100.
- ²⁹⁶ Lindgren 1990. Artikkelin pohjasi hänen esitelmäänsä pohjoismaisessa ikonografisymposiumissa vuonna 1986. Myöhemmin kartoittaessaan Birgitan kuvauksia hän palasi aihepiiriin vuonna 2002. Annan ja Birgitan samankaltaisuudesta ks. myös Atkinson 1991, 173.
- ²⁹⁷ Lindgren 1984; 1990, 56; 2002, 31. *Arbor Annae* -aiheesta ks. myös Lindgren-Fridell 1939; Brandenbarg, 1995, 41–43.
- ²⁹⁸ Lindgren 2002, 25.
- ²⁹⁹ *MSF* 451. Nordman (*MSF* 449) otti esille Luvian Anna-ryhmän laskosten samankaltaisuuden Hauhon Maria ja lapsi-
veistoksen kanssa (figuurien kuitenkin ollessa toisistaan poikkeavia), mutta Knut Drake (1985, 294) on myöhemmin vetänyt tästä liian suoraviivaisen johtopäätöksen nivomalla Hauhon Maria-veistoksen tätä kautta birgittalaisyhteyksiin ja jopa Naantalin luostariin – Nordman nimenomaan sanoi, että laskoksista huolimatta figuurit ovat erilaisia.
- ³⁰⁰ Nordman ei eritelty, mitkä veistokset hänellä oli mielessään, mutta tyylin ja muodon perusteella voi epäillä hänen ajatelleen kahta istuvaa Anna-ryhmää sekä ehkä myös Birgitta-
veistoksia, ns. ekstaattista Birgittaa ja muutokuva-Birgittaa. Vadstenan veistoksista ks. esim. Andersson, A. 1983, 32–35; von Bonsdorff & Kempff 1990; erityisesti Birgitta-veistoksista ks. Lindgren 2002.
- ³⁰¹ *MSF* 447.
- ³⁰² Ks. esim. Sahlin 2001, 86–90, 106–106.
- ³⁰³ Ks. van Os 2000, 126.
- ³⁰⁴ Katariinan legendasta ks. Lundén 1957–1959 IV, 205–232. Suomennettuna ks. Lamberg 2007, 207–254.
- ³⁰⁵ Morris 1999, 112.
- ³⁰⁶ *FMU* 1444, 2049, 2081, 2249, 2455, 2627, 2646. Paulus Juustenin piispainkronikan mukaan piispa Bero Balkin aikana Turun seudulle perustettiin nunnaluostari, mutta Maliniemi (1943, 45) on todennut sen olevan tulkittavissa niin, että Balk ”puuhasi” tätä. Ks. esim. Gardberg 1963; 2005, 65–66; Maliniemi 1943, 44–51, 72–82; Suvanto 1976, 86–89; Lilius 1969, 9; Hiekkänen 2003b, 92–93. Vrt. Palolan eriävät näkemykset (1997, 256, 269; 2003, 105), jonka mukaan Turussa ollut naisluostari toimi Maunu Tavastin piispuskauden alussa ja hän perusti tai suunnitteli perustavansa sen uudelleen 1430-luvulla.
- ³⁰⁷ *FMU* 2455: *Nu metan thet systra clostret aff sancti Dominici orden kom ej til noghra fulkomnilse heer i landet.*
- ³⁰⁸ *FMU* 2081: *sancta Anna clostar, som betänt och böriat är i Resa sokn.* Ks. esim. Oja 1960, 187; 1966, 146–147; Lilius 1969, 9.
- ³⁰⁹ Suvanto 1976, 64.
- ³¹⁰ Anthoni 1970, 201. Ceciliaan kontakti Mustasaaren pitäjään on myös sikäli kiinnostava yksityiskohta, sillä siellä sijaitsi myös ensimmäinen tunnettu suunnitellulle luostarille lahjoitettu tila, Bengt Olofssonin Kokkoböle (*FMU* 1444, 2646), ks. esim. Kallioinen 2000, 183.
- ³¹¹ *FMU* 6725.

- ³¹² FMU 2049, 2109. Inkoinen oli rälssimies ja kutsuu itseään *awapn* (eli *av wapen*, ”asemies”). Ks. Antoni 1970, 111; Oja 1966, 146; Kallioinen 2001, 159.
- ³¹³ FMU 2049. Tästä asiakirjasta ei varsinaisesti käy ilmi miten rahat oli pyhälle Annalle suunnattava. REA 443: *Item kan thet swa hända i norge handa motto ath thet clostret skulle ther ey bliffua standande, thet Gud forbiwhe, tho scal for:da gozd oc gordh ey thy sydher bliffua och liggai wp vndi sancta Anna altare i domkirkionne j Abo tiil æurerdeliga ægho*. Ks. Suvanto 1976, 87–89. Summa, 825 markkaa, oli erittäin suuri; Lahtisen (2000, 96 viite 126) mukaan toiseksi suurin min-kä Suomea koskevista lähteistä löytyy.
- ³¹⁴ FMU 2455. Maliniemi (1943, 72–73) on kääntänyt suomeksi oleelliset kohdat piispa Maunun ja kapitulin asiakirjasta (FMU 2455). Palolan (2003, 105) mukaan mainitut esineet todistavat luostarin todellisesta toiminnasta.
- ³¹⁵ Hausen kirjoitti tiivistelmässään (FMU 2455) seuraavasti: ”Biskop Magnus och domkapitlet i Åbo ger till Nådendals kloster Montiskala, Kemppilä, Kerttula, Ylikylä och Böle i Reso socken belägna gods, vilka de inköpt för att skänka till S:t Annas i Reso tillämnade kloster och som sedermera varit lagda under S:t Annas altare i Åbo domkyrka.” Oma kursivointini.
- ³¹⁶ Ks. Maliniemi 1943, 45, 51, 72–73, 77.
- ³¹⁷ Palola 1997, 187. Ks. myös Oja 1966, 151.
- ³¹⁸ Palola 2003, 106–107.
- ³¹⁹ Johannes Kastaja mainitaan suojelijana esim. FMU 2265, 2398, 2401, 3185.
- ³²⁰ Leinberg 1890, 215.
- ³²¹ FMU 4049: *jomfrv Marie, sancte Anne ok sancte Birgitte Ndhendals clostre*.
- ³²² Rinne (1943, 136) pitää Annan alttarin olemassaoloa itses-täänselvyytenä luostarin dedikaation perusteella, samoin esim. Lilius 1969, 93.
- ³²³ FMU 2886: *til sancti Ioachyms altare i Ndhendal eth messa redha*. Ks. esim. Leinberg 1890, 213. Hiekkänen 2003a, 198. Tähän yksityiskohtaan ei oteta kantaa Naantalia koske-vassa *Suomen kirkot* -julkaisussa, ks. Lilius et al. 1972, 44–57.
- ³²⁴ Tuolloin tehdyssä luettelossa lainattiin aiempaa, vuonna 1854 kirjoitettua inventaariota, jossa mainitaan *Tvenne träbilder från katolska tider, den ena föreställer Jungfru Maria, den andra Joosef*. Samankaltainen kuvaus on vuoden 1887 inven-taariossa, jossa tarkennetaan, että Marialla on lapsi sylissään. Naantali, MVHTA. Ks. myös Räsänen 2007a.
- ³²⁵ Rinne 1943, 150; Lilius et al. 1972, 57.
- ³²⁶ Joosefin kuvauksesta Suomessa säilyneessä materiaalissa, ks. Nygren 1945, 29–30. Joosef alkaa 1530-luvun tienoilla esiin-tyä erillisenä hahmona Jeesus-lapsen kanssa, ks. esimerkkejä esim. *Mittelalterliche Kunst* I, 1979, 34, 83.
- ³²⁷ FMU 5414: *Ther met edher alla mykii kerlighe befaendis alzmæctogom Gudi, jomfrw Marie och warom kærä patronis sanctis Byrgitte och Katherine met liiff och siæl til æwiigh tiidh*.
- ³²⁸ Reformaatio kuitenkin katkaisi kanonisaatioprosessin. Ks. Andersson, A. 1980, 17.
- ³²⁹ Hiekkänen 2003a, 199.
- ³³⁰ Ks. esim. Lilius et al. 1972, 49, 57.
- ³³¹ MSF 303. Veistos on koverrettu ja puumateriaali on varmistamatta, haapaakin on epäilty; korkeus 98 cm. Ks. Lilius et al. 1972, 60.
- ³³² Lilius et al. 1972, 60. Hiekkänen (2007a, 113) on esittänyt eräänlaisen kompromissin näiden väliltä ja hänen mukaansa kyseessä on kotimainen veistos ajalta 1400–1425. Mainittakoon vielä Okkosen (1945, 148) maininta veistoksesta ”Naantalın mestarin” työnä.
- ³³³ Olen käsitellyt tätä kysymystä myös aiemmassa artikkelissani pohjoismaisen eliitin tutkimuksen viitekehyksessä, ks. Räsänen 2007a.
- ³³⁴ Uskonnollisuuden tutkimisen lähtökohtaisen vaikeuden on tuonut esille myöhäiskeskiajan aatelisnaisten hurskautta tutkinut Rowena E. Archer (2003).
- ³³⁵ Klockarsin yhä korvaamaton tutkimus vuodelta 1979 on asia-kirjojen ohella päälähteeni Lucian elämäkertatietoihin, ks. erit. 99–105. Ks. myös Klockars 1999, ”Lucia Olofintytär”, KB. Anu Lahtinen on käsitellyt Luciaa yhtenä esimerkkinä naisten osuutta maa-omaisuuksien siirroissa koskevassa jul-kaisemattomassa pro gradu -tutkielmassaan, ks. Lahtinen 2000, 60–73; 95–105, sekä opinnäytteeseen pohjaavassa arti-kkelissään (Lahtinen 2004, 41). Nimi esiintyy myös suomen-nnetussa muodossa Lucia Olavintytär. Leinberg (1890) kutsuu häntä aviomiehen nimellä Lucia Olofsdotter Diekn.
- ³³⁶ FMU 2818, 2886, 2970, 2605, 3106. Reproduktio ensimmäi-sestä testamentista *Ristin ja Olavin kansaa* -näyttelyluette-lossa 2000, 288. Myös Lucian puolisoilta Henrik Klassonilta on säilynyt kolme testamenttia, jotka on laadittu suunnilleen samoina vuosina Lucian testamenttien kanssa, vuosina 1449, 1452 ja 1453 (FMU 2817, 2908, 2918).
- ³³⁷ Viimeisessä testamentissa (FMU 2970) piispan lahja vaihtui kultaiseksi safiirisormukseksi. Lahjoitus Claralle on mukana kaikissa kolmessa testamentissa, mutta *syster Christin, Olaff Azzersons dotter*, vain viimeisessä (FMU 2970). Ks. näistä lahjoituksista Lehomaa 2000, 61–62; Suvanto 1985, 738.
- ³³⁸ Hänen on mainittu hänen kuolleen alkuvuodesta 1498. Ks. Maliniemi 1943, 82; Klockars 1979, 99.
- ³³⁹ KM 5633:30. Nordman 1943, 172–173; 1980, 102–103.
- ³⁴⁰ *Imitatio sanctorum*, pyhimyksiin samastuminen ja näitä jäl-jittelemineen oli tärkeä osa myöhäiskeskiajan hartauselämää. Yksittäisten ihmisen suhdetta tiettyyn pyhimykseen ja tätä kuvaaviin veistoksiin on kuitenkin tarkasteltu hyvin vähän; kiinnostavana esimerkkinä ks. Marko Lambergin (2006) ana-lyysi Sten Sturen identifioitumisesta pyhään Yrjänään ja tätä esittävään Bernt Notken maineikkaaseen veistokseen Tuk-holmassa.
- ³⁴¹ Ks. Klockars 1979, 101.
- ³⁴² Ks. Lahtinen 2007, 39; Rawcliffe 2003, 103.
- ³⁴³ Anthoni 1970, 160.
- ³⁴⁴ FMU 2817. Tätä ei voi juuri kääntää muuten kuin ”poikani/ poikaseni Æwra”.
- ³⁴⁵ Sänkyvaatteet kuuluivat aatelismiesten testamenttilahjoituk-siin myös myöhäiskeskiajan Englannissa; ks. vaatteiden ja muun irtaimen omaisuuden sisältävistä testamenttilahjoituk-sista, ks. Burkholder 2005; suomalaisista testamenteista ks. Lehomaa 2000.
- ³⁴⁶ Ks. esim. Brandenbarg 1992, 54–56.
- ³⁴⁷ Ks. Gibson 1989, 96–106; 1990, 98; Rawcliffe 2003, 102.
- ³⁴⁸ Gibson 1989, 21.
- ³⁴⁹ Gibson 1989, 106.
- ³⁵⁰ FMU 4786.
- ³⁵¹ Leinberg 1890, 336. Tämän ovat myöhemmin toistaneet mm. Klockars 1979, 126 ; Suvanto 1976, 135.
- ³⁵² *Fru, hustru ja fru moder* -ilmaisujen käytöstä ja eroista, ks. Lahtinen 2007, 33, 35, 41.
- ³⁵³ FMU 4049, 4114. Ks. Klockars 1979 ; Leinberg 1890; Tuh-kanen 2005, 43–44.
- ³⁵⁴ Vrt. esim. Vuori 2003, 130. Päivittäiset aiheet eivät kuiten-kaan olleet yhteneväisiä sisarten laulaman *Cantus sororum*in aiheiden kanssa, lauantaita lukuun ottamatta, sillä siinä vii-koittaiset teemat ovat seuraavat: sunnuntaina Pyhä kolminai-suus ja Neitsyt Maria, maanantaina Neitsyt Marian suhde enkeleihin ja taivaalliseen sotaväkeen, tiistaina patriarkat ja profeetat sekä Maria uutena Eevana, keskiviikkona Marian vanhemmat, sikiäminen ja syntymä, torstaina Kristuksen syntymä, perjantaina neitsyt Marian myötäkärsimys ja lauan-taina Marian taivaallinen kruunaus. Ks. Lundén 1976; Vuori 2003.
- ³⁵⁵ Jacobus de Voragine 1993, 151.
- ³⁵⁶ Veistosfragmentissa (k. 35 cm) ei ole kuin aavistus polykro-miaa jäljellä. Musée royaux d’Art et d’Histoire, Bryssel. Ks. *La sculpture des Pays-Bas méridionaux et de la Principauté de Liège xv^e et xvi^e siècles* 2000, 129; *Heilige Anna, Grote Moder* -näyttelyluettelo 1992, kuva nro 21, s. 107. Sama hen-kilösommitelma on myös Frankfurtissa (Historisches Muse-um) olevassa näyttävässä pyhän Annan alttarikaapin maa-

- lauksissa, reproduktio ks. Ashley & Sheingorn 1990, 33. Aihe sisältyy myös mm. Tallinnan Nigulisten kirkossa nykyisin olevan brysseliläisen alttarikaapin maalauksiin; kuva-aiheen yhteydessä on myös teksti *pauperibus templi sibi distribuebant* (he antavat rahaa temppelin köyhille), ks. Koppel 2006, 40, 46, kuva 5.
- ³⁵⁷ Lahjoitukset Viipurin veljille ovat mukana vasta viimeisessä testamentissa vuonna 1445 (*FMU* 2970). Sekä Henrikin että Lucian tekemistä lahjoituksista ks. Klockars 1979, 101–102.
- ³⁵⁸ Tuhkanen 1999, 34.
- ³⁵⁹ Archer 2003, 129–131.
- ³⁶⁰ *FMU* 3311.
- ³⁶¹ *FMU* 3368. Tässä lähteessä nimi on muodossa Hannus Philp[us]son. Ks. Klockars 1979; Heikkilä 2005, 107.
- ³⁶² Klockars 1979.
- ³⁶³ Salonen 2001, 323; 2003, 162–164. Ks. myös Lamberg 2007, 316, 355.
- ³⁶⁴ *FMU* 3658; Klockars 1979, 101.
- ³⁶⁵ *FMU* 4293, 4341. Sinettä ei kuitenkaan ole säilynyt, ks. Lahtinen 2000, 96. Hausenin vuonna 1900 luettelomista 360 sinetistä vain yhdeksän on kuulunut naisille; ks. tästä ja ylipäänsä naisten sinettien käytöstä ks. Lahtinen 2000, 45–47.
- ³⁶⁶ Klockars 1979, 31.
- ³⁶⁷ Ks. Suvanto 1976, 134–135; Klockars 1979, 113.
- ³⁶⁸ Aatelisnaisten tavoista olla osittain luostarissa ks. Archer 2003, 127.
- ³⁶⁹ Hautapaikkansa maksuksi hän lahjoitti perimänsä Hallialan tilan Sauvosta. Molemmat puoliset pyysivät kahdessa ensimmäisessä testamentissaan hautapaikakseen Turun tuomiokirkon Pyhän Ruumiin kuoria, mutta molempien viimeisissä testamenteissa he pyysivät Naantalin luostarin sisarilta ja veljiltä hautapaikkaa birgittalaiskirkosta. Vaikka alun perin oli tietenkin tarkoitus, että Lucia ja Henrik haudattaisiin samaan paikkaan, tämä ei ehkä kuitenkaan toteutunut, sillä Henrik haudattiin Turun tuomiokirkkoon ks. *REA* 592; Klockars 1979, 102.
- ³⁷⁰ Ks. erityisesti Brandenburg 1995.
- ³⁷¹ Näin Annaa kutsutaan birgittalaisessa rukouksessa, ks. Geete 1907–1909, 382. Vrt. Lamberg (2007, 325), joka mainitsee Annan kultin kohdeyleisön olleen ensisijaisesti muualla kuin luostareissa.
- ³⁷² Reformaatioajan kuvainraastoa on selitetty myös eräänlaisena sosiaalisen vallankumouksena, jossa veistosten tuhoamiseen liittyi myös ajatus niiden tehtävästä varakkaiden vaikutusvallan välineinä, ks. Miles 1985, 104; Pirinen, H. 1996, 21.
- ³⁷³ Heslop 1987, 29: *the authority of divinity on the one hand and the power of the already wealthy sections of contemporary society reinforced each other's dominance through the assimilation of their visual appearances.*
- ³⁷⁴ Rawliffe 2003, 98; Brandenburg 1995, 39.
- ³⁷⁵ Nixon 2004, 53. Myös Huizinga (2000, 207–208) on antanut esimerkkejä ruhtinaiden ja jumalallisten henkilöiden sekoitumisesta. Pyhästä suvusta käytettiin saksan kielessä *Heilige Sippe* -nimityksen ohella myös ilmaisua *Geschlecht*, joka selvemmin viittasi aristokraattisiin hallitsijasukuihin, ks. Esser 1986, 8.
- ³⁷⁶ Ks. tästä maalauksesta Kleinschmidt 1930, 156–159; Sheingorn 1990, 187–189; Orth 1990, 212.
- ³⁷⁷ Lahtinen 2007, 21; Lamberg 2007, 352 viite 294.
- ³⁷⁸ *FMU* 2886.
- ³⁷⁹ *FMU* 3658. Ks. Lahtinen 2000, 97.
- ³⁸⁰ *FMU* 2817. Henrikin ja Lucian suojeluspyhimyksistä ks. myös Rinne 1932, 259. Pariskunta asui aluksi pyhän Henrikin pyhiinvaelluspaikassa Nousiaisissa, jonka naapuripitäjä myöhempi asuinpaikka Mynämäki oli. Pyhän Henrikin hautapaikka mainitaan Lucian testamentin saajaosapuolenakin, sillä Lucia määräsi Nousiaisten pyhän Henrikin haudalle (*sancte Henrix graff i Nosis*), kultasormuksen ja alttarivaatteen (*FMU* 2970) sekä pyhiinvaeltajien majatalolle viljaa (*FMU* 3368); ks. Klockars 1979; Heikkilä 2005, 107.
- ³⁸¹ Esim. Nygren (1945) ei mainitse pyhän Lucian esiintyvän kertaakaan Suomen keskiajan taiteessa. Lucian näkyvyys oli verrattain vähäinen myös Ruotsissa ks. Pegelow 2006, 304. Lucia-nimi ei ollut 1400-luvulla erityisessä suosiossa; se oli ehkä ”vanhanaikainen” – esimerkiksi pyhän Henrikin legendaan kuuluva, 1200-luvulle palautuva ihmekertomus mainitsee vehmaalaisen Lucia-nimisen tytön, ks. Heikkilä 2005, 152, 411.
- ³⁸² Malin 1925, 172–172.
- ³⁸³ Ks. Malin 1925, 118–119; Vilks 1976, 323–327; Stigell 1974, 36; Haavio 1967, 475.
- ³⁸⁴ Näin ei ole ainakaan Aarno Malinin (1925, 172–173) luettelolomien kalentereiden mukaan.
- ³⁸⁵ Suvanto 1976, 126.
- ³⁸⁶ *Codex Holmiensis* A 43. Geete 1907–1909, 382. ”Oi kunnioitettava rouva ja kaikkein ylhäisin nainen Pyhä Anna, Neitsyt Marian äiti, Joakimin kruunu, neitseiden siveyden tukija, leskien lohtu, kaikkien avioparien esikuva ja suojelija.” Suomennos ER, kiitos Anu Lahtiselle kommentoinnista.
- ³⁸⁷ Lahtinen 2007, 68.
- ³⁸⁸ Leinberg 1890, 220.
- ³⁸⁹ Anu Lahtinen (2007, erit. 11, 37–38) on Flemingin sukupiirin naisia koskevassa tutkimuksessaan tuonut esille kuinka aikalaishälytys ovat ilmaissut ankaruudesta tms. olivat retorisia ja moniulotteisia, eivätkä viitanneet ko. henkilön henkilökohtaisiin ominaisuuksiin, jollaisina myöhempi historiankirjoitus on ne (naisten ollessa kyseessä) esittänyt.
- ³⁹⁰ ”Tott, Anna Hansintytär”, Kansallisbiografia-tietokanta, Suvanto 2000.
- ³⁹¹ Ks. tästä tendenssistä Archer 2003.
- ³⁹² Riitaa koskevista asiakirjoista, ks. esim. *FMU* 3657–3660, 4293, 4299. Lahtinen (2000, 60–73; 95–105) on selostanut riitaa yksityiskohtaisesti. Ks. myös Klockars 1979, 102–105. Lucia tukeneiden miesten motivaatiot ovat voineet olla moninaiset: Marko Lamberg (2006, 80–84) on Sten Sturen ylipäänsä naisia kohtaan osoittamaa ”ritarillisuutta” tutkiessaan osoittanut (Lucian tapausta ei käsitellä), että hänen tarkoitusperänsä usein nivoutuivat oman edun tavoitteluun.
- ³⁹³ Weil 1976, 60; 1948, 38. *Communio catholique. Dieu ne s'est pas seulement fait une fois chair, il se fait tous les jours matière pour se donner à l'homme et en être consommé. Réciproquement, par la fatigue, le malheur, la mort, l'homme est fait matière et consommé par Dieu. Comment refuser cette réciprocité?*
- ³⁹⁴ Eco 1986, 53–56.
- ³⁹⁵ ”Hypersemanttisuudesta” ks. Kuusamo 1996, 69–70.
- ³⁹⁶ Tämän luvun otsikko on parafrasi vanhasta Raamatun käännöksestä, jossa Joh. 1:14: ”Ja Sana tuli lihaksi ja asui meidän keskellemme”.
- ³⁹⁷ Transsubstantiaatio-oppi hyväksyttiin neljännessä lateraanikonsiilissa vuonna 1215. Edellä mainitut teemat ja niiden näyttäytyminen myöhäiskeskiajan hartauselämässä ovat olleet monien tutkimusten keskipisteessä, ks. esim. Rubin 1991; Bynum 2006; 2007; Camille 1998; Lane 1984; Pirinen, H. 2000a.
- ³⁹⁸ Ajatus uudesta juhlasta lähti eteenpäin paikallisille dominiikaaneille, piispalle, Pariisin yliopistoon ja lopulta eri vaiheiden jälkeen paavi Urbanus IV virallisesti säati sen vuonna 1264. Rubin 1991, 164–178.
- ³⁹⁹ Maunu Tavast perusti Turun tuomiokirkkoon Pyhän Ruumiin alttarin, joka oli yhteinen pyhän Birgitan kanssa ja pyhien enkeleiden kanssa, ja lahjoitti sen prependalle useita tiloja, ks. Juusten 1988b, 58; Maliniemi 1943, 80–82; Rinne 1941–1952 II, 58–59; Klockars 1976, 31–32; Palola 1997, 182–183, 246; Pirinen, H. 2000a, 9; Hiekanen 2007a, 200.
- ⁴⁰⁰ Juusten 1988b, 58; 1988a, 45.
- ⁴⁰¹ Ruumiin pyhittäminen näkyi konkreettisimmillaan pyhien henkilöiden yksittäisiin ruumiinosiin liittyvinä kultteina. Tämän seurauksena ruumiinosat voitiin nähdä omina entiteetteinä. Angerendt 2002, 28. Juustenin mainitsema Maunun kiinnostus kärsimykseen on liitetty birgittalaisuuteen, mutta kuten Palola (1997, 246) on tuonut esille, aihe oli yleinen.

- Kristuksen kärsimyksen kuvauksista Suomen kirkkojen maalauksissa, ks. Edgren, H. 2004.
- ⁴⁰² Pyhän Annan nivoutumisesta erityisesti *corpus Christi*-juhlallisuuksiin, ks. esim. Parker 1928, xxxv; King 2006, 124; Gibson 1990, 98; Ashley 1990, 121–125; Coletti 1999. Gail McMurray Gibson (1989, 1–18) on käyttänyt ilmausta *Incarnational aesthetic* kirjoittaessaan yleisesti 1400-luvun kirjallisista, draamallisista ja kuvallisista pyrkimyksistä.
- ⁴⁰³ Bynum 2007, *passim*.
- ⁴⁰⁴ Wilsnackin lisäksi tärkeä veri-kultin pyhiinvaelluspaikka oli myös Schwerin. Bynum 2007, 43. Wilsnackin lisäksi tärkeä oli myös Schwerin.
- ⁴⁰⁵ Tämänkaltaisten veri-ihmeiden taustalla on nähty ehtoollisiin varaaminen vain papistolle ja eukaristian keskittymisen elevaatioon ja katsomiseen varsinaisen sakramentin nauttimisen sijasta. Lukuisista esimerkeistä veren ja ruumiin ja/tai hostian yhtymäkohdista ks. Bynumin (2007) perusteellinen tutkimus Kristuksen vereen liittyvästä kultista. Bynum korostaa kuitenkin veren hartaudellisten merkitysten viittaavan eukaristiaa laajemmalle ja veren olleen hartauden kohteena omana olemuksenaan (s. 11–15).
- ⁴⁰⁶ Bynum 2007, *passim*; Pirinen 2000a, 23–25. Vereen liittyvä hartaus eli vahvana – tosin virallisen kirkon ulkopuolelle – uudella ajallakin; esimerkiksi 1700-luvun lopulla Porissa vaikuttanut Anna Lagerblad koki näyssään, että Kristus vei Annan kädet haavoilleen ja suun avatulle sydämelleen, ks. Sulkunen 1999, 67.
- ⁴⁰⁷ Ks. Bynum 2007, 122–123, 158–161; Miles 1989, 143; Wirth Marwick 1974, 264.
- ⁴⁰⁸ *FMU* 6725; Suvanto 2000, ”Renhuvud, Sten Henrikinpoika”, *KB*. Pappiskiltana aloittanut Tukholman kiltä laajeni myöhäiskeskiajalla, ja siihen kuului paljon ylimystöä, ks. Hockman 2006, 199, viite 29. *Corpus Christi* -killoista yleisesti, ks. Rubin 1991, 232–243.
- ⁴⁰⁹ *FMU* 6057. Psalmi kuuluu seuraavasti vuoden 1933 suomenoksen mukaan: ”Syvyydestä minä huudan sinua, Herra. / Herra, kuule minun ääneni. Tarkatkoot sinun korvasi minun rukousteni ääntä. / Jos sinä, Herra, pidät mielessäsi synnit, Herra, kuka silloin kestää? / Mutta sinun tykönäsi on anteeksiantamus, että sinua peljättäisiin. / Minä odotan Herraa, minun sieluni odottaa, ja minä panen toivoni hänen sanaansa. / Minun sieluni odottaa Herraa hartaammin kuin vartijat aamua, kuin vartijat aamua. / Pane toivosi Herraan, Israel. Sillä Herran tykönä on armo, runsas lunastus hänen tykönänsä. Ja hän lunastaa Israelin kaikista sen synneistä.” Laamanni Henrikin lahjoituksesta ks. myös Matinolli 1982, 37, 52–53, 71; Hiekkänen 2007a, 161.
- ⁴¹⁰ Matinolli (1982, 65–66) on korostanut molempien ahdistunutta sävyä.
- ⁴¹¹ *FMU* 5855; Matinolli 1982, 37. Pavel Scheelistä ja hänen kaupankäynnistään ks. von Bonsdorff 1993, 116–120.
- ⁴¹² *FMU* 6696. Ks. esim. Suvanto 1985, 744–745; Hockman 2006, 210. Krötzel (2000, 170) on virheellisesti tulkinnut asiakirjan maininnan Annan päivästä viittaavan yleiseurooppalaiseen Annan päivään (26.7.), vaikka riitatapauksen vaiheet jatkuvat heti tämän jälkeen kolmantena adventtisunnuntaina, ks. Suvanto 1985, 745.
- ⁴¹³ Hockman 2006, 124 viite 243; Matinolli 1982, 37.
- ⁴¹⁴ Pirinen, K. 1956, 237.
- ⁴¹⁵ *FMU* 2854; Lähteen suomennos ja selostus ks. Matinolli 1982, 68–70.
- ⁴¹⁶ Bynum 2007, 159.
- ⁴¹⁷ *Ibid*.
- ⁴¹⁸ Nixonin (2004, 26) mukaan Jeesus-lapsi esitetään Anna Hofmannin relikvaariossa (Musée du Louvre, Pariisi) näyttäytyvään tapaan myös myöhemmissä baijerilaisissa Pyhä Anna itse kolmantena -kuvauksissa. Samantapainen, ehkä huomiota herättävästikin alaruumiin paljastava asu, on myös 1400-luvun lopulta olevassa Pyhä Anna itse kolmantena -aihetta kuvaavassa Alsassista peräisin olevassa maalauksessa (Musée du Louvre, Pariisi), jossa Jeesus vieläpä epätavallisesti leikkii keppihevosella, ks. Atlas, Musée du Louvren tietokanta (hakusana ”Sainte Anne”).
- ⁴¹⁹ Steinberg 1996. Kirjoitus julkaistiin alun perin *October*-lehdessä vuonna 1983.
- ⁴²⁰ Ks. Miles 1989, 143.
- ⁴²¹ Bynum Walker 1992, 79–117. Robert Mills (2002) on puolestaan kritisoinut Bynumia siitä, että tämä väheksyy miesruumiin merkitystä ja siten homoseksuaalisuuden huomioivia tulkintoja. Steinbergin teesien ympärillä käytyyn keskusteluun ovat osallistuneet myös mm. Miles 1986, 202–203; 1989, 142–144, Sheingorn 1990, 176–179; Camille 2002a; Liepe 2003a, erit. 55–58. Ks. myös Utriainen 2006, 63–66.
- ⁴²² Steinberg 1996, 9–10. Ks. myös Steinbergin kommentit hänen samaansa kritiikkiin uuden painoksen lisäosassa, 359–361. Historiantutkimuksessa on tuotu esille, kuinka lasten sukuelimiä kosketeltiin; esimerkiksi pieni Ludvig XIII oli tällä tavoin jatkuvan hyväksikäytön uhri, ks. de Mause 1974, 18. Tämä tapa ei kuitenkaan, kuten Steinbergin toteaa, ole selityksenä Jeesusta esittävälle kuvalle.
- ⁴²³ Wirth 2003, erit. 69–73.
- ⁴²⁴ Brandenbarg 1995, 59.
- ⁴²⁵ Olen tutkinut Forsin kirkon veistoksia joulukuussa 2008. Ne on asetettu uusiin (keskiajan alttarikaappia muotoiltaan mukaileviin) kaappeihin/kehyksiin kirkon opaslehtisen mukaan vuonna 1994. Anna-ryhmä on erillisessä kehyksessään kirkon itäseinällä ja muut figuurit yhdessä alttarikaappia vastavassa kehyksessä länsiseinällä. Kokonaisuus ei siis vastaa enää esimerkiksi SHM:n verkkokuvapankissa olevaa kuvaa, jossa kaikki figuurit on kiinnitetty samaan alustaan.
- ⁴²⁶ Kokonaisuus koostuu kolmesta suuremmasta hahmosta (Anna-ryhmä, Johannes evankelista ja piispa) ja kahdeksasta pienemmästä figuurista, joista tunnistamatomat naispyhimykset, Kristoforos ja ritarihimys ovat vasemman puoleisessa ovessa ja Barbara, piispa, Olavi ja Gertrud oikeanpuoleisessa ovessa. Forsin kirkon veistoksista, joita on arveltu Tanskasta peräisin oleviksi, ks. myös Andersson, A. 1980, 238; Karlsson 1996, 253; 2009, 336.
- ⁴²⁷ Tämä etu- ja keskisormen erillään oleminen näkyy esimerkiksi Baldung Grienin kuuluisassa syntyinlankeemusta esittävässä kaiveruksessa (1511, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett, Basel). Erityisesti huomiota kiinnittää, kuinka Aadam pitelee Eevan rintaa ja hänen sormensa muodostavat v-kuvion Eevan rintojen väliin. Baldung Grienin taiteen seksuaalisuutta/misogyniaa on pohtinut mm. Miles 1989, 127–139. Ele on myös Hans Baldung Grienin opettajan Albrecht Dürerin kaiveruksessa, jossa on esitetty Maria imettämässä niin, että hänen sormensa ovat harallaan.
- ⁴²⁸ Bynum 1982, 110–169; 1987, 271–272. Olen käsitellyt Marian maidon ja Jeesuksen veren rinnastumista laajasti julkaisemattomassa pro gradu-työssäni, ks. Räsänen 1996.
- ⁴²⁹ Luuk 2:36–38. Pyhän Annan yhdistämisistä profeetta Hannaan, ks. esim. King, P. 2006, 124; Gibson 1989, 83; Sautman 1990, 70–74; Hirn, Y. 1909, 220–222.
- ⁴³⁰ *Meditations on the Life of Christ* (luku VIII) 1961, 42.
- ⁴³¹ Ks. Rubin 1991, 145; Miles 1986, 201. Marian käsitteellistä pappeutta kuvaa maalaus *Le Sacerdoce de la Vierge*, Neitsyen sakramentti (1437, Musée du Louvre, Pariisi), jossa Maria jakaa ehtoollista vanhatestamentillisessa papin kaavussa alttaripöydän edessä. Ks. Louvren digitaalinen Atlas-tietokanta.
- ⁴³² Haavio 1946, 58, 220, 230. *SKVR* VII, 5:182. K. A. Gottlundin tallentama. Ks. myös Krohn 1914, 217.
- ⁴³³ Ristillä vuodatetun veren kuvallisesta yhdistymisestä ympärileikkaukseen, ks. Steinberg 1996, 57–61, 168–171; Mills 2002.
- ⁴³⁴ Jacobus de Voragine 1993 I, 71–78. Ks. esim. Ringbom S. 1965, 82–89.
- ⁴³⁵ *Meditations of the Life of Christ* 1961 (luku VIII), 45.
- ⁴³⁶ Ks. esim. Bynum 2007, 88, *passim*.
- ⁴³⁷ Ks. esimerkkejä näistä, Rubin 1991, 135–139, *passim*.
- ⁴³⁸ Jeesuksen ja kristillisen metaforisen kielen feminisoitumista on tuotu esille monissa tutkimuksissa; alkusysäys keskustele-

- lulle tuli pitkälti Caroline Walker Bynumin teoksesta *Jesus as Mother* (1982). Bynumin (1987, 270) mukaan mies- ja naismystikot käsittelivät metaforaa Jeesuksesta äitinä kuitenkin hieman eri näkökulmasta: mieskirjoittajat puhuessaan Jumalan äitiydestä korostivat sielun ravintoa Kristuksen rinnasta ja naiset yhdistivät sen myös kasvatukseen, rankaisuun ja synnytykseen
- ⁴³⁹ Wennervirta 1930, 178.
- ⁴⁴⁰ Riska 1987, 156.
- ⁴⁴¹ Camille 2002a. Ks. myös Camille 1998, 202.
- ⁴⁴² Camille 2002a, 252.
- ⁴⁴³ Ks. Camille 2002a, 249–250; Rawcliffe 2003, 104. Clarissa Atkinson (1991, 160–161) on maininnut, että hartaudessa käytettiin myös pieniä nukkeja, joissa Annan sisältä löytyi Maria ja tämän sisältä taas Jeesus-lapsi. En ole kuitenkaan nähnyt esimerkkejä tällaisista ”maatuška-nukeista.”
- ⁴⁴⁴ Ks. Leyser 2003, 42. Gerson oli myös visionääristen naisten ja siten myös pyhän Birgitan ajatusten vastustaja, ks. esim. Sahlin 2001, 162–168.
- ⁴⁴⁵ Kirja-yksityiskohdan esiintymisestä Pyhä Anna itse kolmantena -kuvauksissa ks. Sheingorn 1993, 72–73.
- ⁴⁴⁶ Kirja-metaforasta yhdistettynä Jeesukseen ks. esim. Smith 1997; Leyser 2003, 41–42.
- ⁴⁴⁷ Riska 1992, 17.
- ⁴⁴⁸ Sheingorn 1993. Vrt. Scase (1993), joka painottaa inkarnaatio-merkityksiä. Nigel Morgan (1993, 44) esittää, että naisten lukutaitoon ja äitien opetukseen liittyvää tulkintaa on liiaksi korostettu, mutta Leyser (2003, 36) on puolestaan tuonut esille ko. kuvan monimerkityksellisyyttä. Gill (2002) on tutkinut erityisesti tätä aihetta kuvaavia seinämaalauksia Englannissa.
- ⁴⁴⁹ Driver 1997, 86.
- ⁴⁵⁰ Ks. Scase 1993, 84.
- ⁴⁵¹ Sölle 2004, 162.
- ⁴⁵² Lundén 1957–1959 IV, 32. Ks. myös Carlqvist (2006), joka on tutkinut nunnien pääsyä veljien kirjastoon.
- ⁴⁵³ Ks. Smith 1997, 26.
- ⁴⁵⁴ Andersson, A. 1983, 33.
- ⁴⁵⁵ Huizinga (2000, 199–200) on tuonut esille mystikko Heinrich Suson (1300–1366) symbolisen tavan syödä omenaa, jossa muisteltiin samalla, kuinka Maria ojentaa sitä pojalleen. Hedelmistä pyhän Annan kuvauksissa ks. Nixon 2004, 135–137.
- ⁴⁵⁶ Näin esimerkiksi Bernard van Orleyn Pyhä perhe -aiheisessa maalauksessa vuodelta 1522 (Prado, Madrid). Omenan ja rinnan yhdistäminen näkyy sekulaarissakin taiteessa, esimerkiksi Lucas Cranach vanhemman Caritas-aiheisessa maalauksessa (Musée d'Histoire et d'Art, Luxembourg), jossa Caritas imettää yhtä lasta samalla kun muutama muu lapsi syö tai pitelee omenaa kädessään.
- ⁴⁵⁷ Verikimppujen ja viinirypäleiden yhteydestä ks. Bynum 2007, 3. Näitä verikimppuja myös liitettiin 1400-luvulla aikaisempiin krusifikseihin; tästä on säilynyt esimerkkejä Ahvenanmaallakin. Åsa Ringbomin suullinen tiedonanto 23.6.2008.
- ⁴⁵⁸ Bedaux 1990, 100, 107–108.
- ⁴⁵⁹ Bedaux 1990, 76.
- ⁴⁶⁰ Sautman 1990, 77.
- ⁴⁶¹ Hand 1978, 156. Morgan (1993, 48 viite 58) on epäillyt granaattiomenan mahdollisuutta Marian kuissa sillä perustella, että taiteilijat eivät olisi tunteet tuota hedelmää – he ovat kuitenkin hyvinkin saattaneet tuntea sen *kuvista*.
- ⁴⁶² Tämän voi todeta esimerkiksi Peter Maniurkan luettelomista sleesiaalaisista veistoksista, ks. Maniurka 2001, 191, 197, 199, 303, 341. Nordman (*MSF* 534) mainitsee, ettei tuntenut vastaavia veistoksia, mutta hän lienee tarkoittanut aivan samaa sommittelua edustavia.
- ⁴⁶³ Tämä yhdistelmä ei siis enää edellyttänyt *trinubiumia*, ks. Sautman 1990, 75. Sekavuutta lisää vielä 1500-luvun alussa vahvistuneet ajatukset erottaa Maria Magdalenana kunnioitettu pyhimys kolmeksi eri Maria-nimiseksi naiseksi, ks. Orth 1990.
- ⁴⁶⁴ Erityisen suosittua kultti oli Provencessa, jonne Marian sisarten uskottiin tulleen, ks. Sautman 1990, 75–76. Suomalaisen kansanperinteen kytkennöistä kolmeen Mariaan, ks. Krohn 1914, 225; Haavio 1967, 359–360.
- ⁴⁶⁵ Kultaisen legendan mukaan heitä kidutettiin mitä kauheimmilla tavoilla Hadrianuksen vainoissa Roomassa, mutta Sofia itse äitinä kärsi jokaisen tyttärensä kidutuksen henkisesti ja oli siten näin ”enemmän kuin marttyyri”. Jacobus de Voragine 1992 I, 185–186.
- ⁴⁶⁶ Berzenkestä tai Radácsista olevan kaapin korpuksessa olevassa maalauksessa on keskellä Anna Neitsyt Maria ja Jeesus-lapsi sylissään, vierellään Magdalan Maria ja pyhä Elisabeth. Oivissa on maalattuina pyhä Helena, Maria Egyptiläinen ja toisella puolella Sofia tyttärensä kanssa sekä naispyhimys, joka on tulkittu pyhäksi Hedvigiksi. Ks. *Unkarin taide* -verkkosivut. Ks. myös Lindgren-Fridell (1940, 39–41), joka on käsitellyt Sofiata ja hänen tyttäriään pyhän Annan kuvausten ja erityisesti taalinmaalaisen Ålin alttarikaapin yhteydessä.
- ⁴⁶⁷ Ks. Kleinschmidt 1930, 236–238; Wolska-Wierusz 1993a; 1993b; Nixon 2004, 57; Sheingorn 1990, 176–177; Hand 1982.
- ⁴⁶⁸ Nixon 2004, 26, 56–57.
- ⁴⁶⁹ *The implication is that the grouping of Anne, Virgin and Child is equal to and as sanctified as the more traditional triumvirate of Father, Son, and Holy Ghost*. Hand 1982, 49. Ks. myös Lamberg (2007, 324), joka on sivunnut Pyhä Anna itse kolmantena -kuvan rinnastumista pyhään kolminaisuuteen, ja oikeastaan sen ylittämiseen.
- ⁴⁷⁰ Ks. näistä tulkinnoista Lane 1984.
- ⁴⁷¹ Keskiajan vaatetuksen ja toisaalta sen kuvauksen monimutkaisista suhteista, ks. Liepe 2007.
- ⁴⁷² Armonistuin-aiheesta (*Nådastol, Trône de Grâce, Gnadenstuhl*) pohjoiseurooppalaisessa kuvamateriaalissa ks. Bringeus 1998. Kuvatyypin voi jakaa riippuen siitä, onko ristinpuu mukana vai ei. Pyhän kolminaisuuden muista kuvaamistavoista ks. esim. McGinn 2006; Hamburger 2006b.
- ⁴⁷³ Ks. Cannan 2006.
- ⁴⁷⁴ Härdelin 2007.
- ⁴⁷⁵ Gombrich, 1999, 33. Gombrich myös toteaa samassa yhteydessä: ”The real presence in art of the First Person of the Trinity is so tangible a form is not easy to reconcile with the Decalogue”, rinnastaen siten Jumalan kuvaamisen kymmenen käskyn esittämiseen.
- ⁴⁷⁶ Ks. kuva tästä Andersson, A. 1980, 83.
- ⁴⁷⁷ Ruotsissa säilyneet veistokset ovat peräisin Misterhultin (Småland) ja Övertorneån kirkkoista (Norrbotten); jälkimmäinen on alun perin Särkilaxin kappelista, tästä veistoksesta ks. Kempff 1994, 72–74. Ks. myös Karlsson 2009, 282–286. Hattulan fragmentaarista veistoksesta ks. Edgren, H. 1995. ”Kaappimadonna”-kuvasta ylipäänsä ks. Clasen 1939 I, 118–131, II kuvat 137–150.
- ⁴⁷⁸ Abrahamin syli -kuvasta ks. Baschet 2006.
- ⁴⁷⁹ Sen kuuluminen Viimeinen tuomio -aiheeseen väheni niin, että kun 1100-luvulla se oli mukana noin puolessa Baschet’n kartoittamasta kuvamateriaalista, niin 1400-luvulla se oli enää noin neljässä prosentissa. Baschet 2006, taulukot sivuilla 406 ja 407.
- ⁴⁸⁰ Baschet 2006 (luettelo). Baschet’lta tosin puuttuu ainakin Törnevallan alttarikaappi (Östergötland, nyk. SHM) 1400-luvun jälkipuoliskolta. Lohjan kirkossa olevaa Neitsyt Mariaa, lasta ja kiirastulesta kärventyvää pappia kuvaavaa holvimaalusta on aiemmin ehdotettu Abrahamin syli -aiheeksi; tämän selvennyksestä ks. Edgren, H., 1993a, 78–79, 117; 1993b.
- ⁴⁸¹ Baschet 2006, 22–25.
- ⁴⁸² Käärinliina on yksi Jeesuksen puvuista, ks. Utriainen 2006, 108–115, 190–193.
- ⁴⁸³ Sheingorn 1993, 71.
- ⁴⁸⁴ Ks. Rydbeck 1975, 119–121; Andersson, A. 1980, 238. Alttarikaappi kuuluu SHM:n kokoelmiin, mutta on deponoituna Vermlannin lääninmuseoon (Värmlands länsmuseum, Karlstad). Se on esillä ripustuksellisesti erikoinen puuseinämän takana, jolloin museokävijä voi tarkastella sitä ainoastaan

- seinämään tehdyistä rei'istä. Sain mahdollisuuden tutkia alttarikaappia myös sitä ympäröivän komeron sisällä, mistä kiitos kulttuurihistorian osaston johtajalle Susanne Olssonille ja lautoja irrottaneille vahtimestareille.
- ⁴⁸⁵ Kaapin figuureissa on päällemaalausta, mutta nähdäkseni ei ovimaalauksissa. Ovien ulkopuolel on maalattu vaaleansiniharmaiksi.
- ⁴⁸⁶ Legenda popularisoitui 1300-luvulla, vaikka olikin saanut alkunsa jo useita satoja vuosia aiemmin, ks. Rubin 1991, 121–123, 309. Gregoriuksen messun kuvauksesta ks. Bynum 2006; Camille 1996. Gregoriuksen messu -legenda kuului yhteen niiden monien tarinoiden kanssa, joiden avulla pyrittiin vahvistamaan ihmisten uskoa maalaisjärjen vastaiseen transsubstantiaatioon; erityisen monissa opettavaisissa ihmekertomuksissa epäuskoinen henkilö oli nainen tai juutalainen, ks. Rubin 1991, erit. 121–128.
- ⁴⁸⁷ St. Annen-Museum, Lyypeki. Reproduktio ks. *Corpus der mittelalterlichen Holzkulptur* 2005, 244.
- ⁴⁸⁸ Lindgren 1990, 63. Kumlabyssä alkuperäisen Maria-alttarin yläpuolella on maalattuna Armonistuin ja Pyhä Anna itse kolmantena -aihe yhdessä.
- ⁴⁸⁹ Viirillä tarkoitetaan tässä leveää kangaskappaletta; esim. Lundin Pyhä Anna itse kolmantena/Armonistuin -viiri on mitoitetaan nyt 125 x 101 (tanko mukaan lukien; alun perin viiri ollut korkeampi); ks. Liepe 1998, 263 viite 4. Viiri on fragmentaarinen ja erityisesti reunoiltaan rikki. Suomessa keskiajan viireistä ei ole juuri tietoja, eikä mitään materiaalisia jäänteitä, sillä ne, kuten tekstiilit yleensäkin, käytettiin luultavimmin puhki muissa tarkoituksissa. Getan ja Finströmin viirit määrittiin poistettavaksi vuonna 1640, ks. Hiekkänen 2003a, 136.
- ⁴⁹⁰ Liepe 1998, 261–263. Viiri on esillä Lundin Historiallisen museon yhteydessä olevassa Tuomiokirkkomuseossa, kuitenkin niin, että Annaa kuvaavaa puolta on melko vaikea nähdä. Kiitän antikvaari Hampus Cinthia ystävällisestä avusta viirin tutkimuksessa.
- ⁴⁹¹ Tämän huomion on tehnyt Liepe 1998, 262.
- ⁴⁹² Nämä ovat Hammarland, Jurmo, Lokalahti, Parainen, Rymättylä, Rusko ja Somero. Hattulassa ollut Armonistuin on kadonnut. Ks. näistä esim. Riska 1975, 49; 1959, 46; 1961, 189; Lilius et al. 1972, 177–178. Armonistuin-veistokset ovat yleisesti ottaen pienempiä kuin Anna-ryhmät.
- ⁴⁹³ Nikula 1973, 74–75. Nordmanin luettelossaan (*MSF* 627) yksinkertaisesti mainitsema ”Armonistuin” viittaa tähän esiineseen. Reliikki on todennäköisesti ollut reliefien yläpuoliossa pyöreässä kolossa, sillä Armonistuimen puolella kolossa erottuu reunus, jota vasten lasi on ollut. Maria ja lapsi -aiheen puolta kolo on kuitenkin epäselvä, ja vaikka kolo nyt on auki myös tuolle puolelle, ei se välttämättä ole näin alun perin ollut. Nyt reliikvaario on maalattu vaaleansinisellä värillä.
- ⁴⁹⁴ Maalaukset ovat 1500-luvun vaihteesta, ks. Kaspersen 2004, 199.
- ⁴⁹⁵ Tästä kuvaustavasta ja sen ilmentämisestä Marian roolista ks. von Bonsdorff 1992, 17–24.
- ⁴⁹⁶ Ks. Keskiäho 2008b; Taitto 2001, 65, 145, 161–163. Käsikirjoituskatkelman F.m. IV.156 yhteys katkelmaan F.m. 157 näyttäisi mahdollistavan näiden ajoittamisen vuosien 1460 ja 1475 väliin, ks. Keskiäho 2008b, 341–342.
- ⁴⁹⁷ Ks. Keskiäho 2008b.
- ⁴⁹⁸ F.m. IV.156 alkaa *Quasi Stella matutina* -hymnin toisen nokturnin kolmannesta antifonista päättyen kolmannen nokturnin ensimmäisen responsorion ensimmäiseen sanaan *Sidus* [*Anna tres lucernas*]. Käsikirjoitus on loppuosaltaan vaurioitunut, ja se päättyy kokonaisuudessaan tuohon sanaan. Koelmassa *Analecta hymnica medii aevii* on julkaistu kaksi varianttia (*Analecta hymnica* V, nro 38 ja *Analecta hymnica* XXV, nro 24) tästä samasta hymnistä, joista ensimmäinen on monilta osiltaan yhteneväinen Kansalliskirjaston käsikirjoitusfragmentin kanssa. Taitto 2001, 65, 145, 161–164.
- ⁴⁹⁹ IV.156 f. 24r-v. Transkriptio Jesse Keskiäho, suomennos Jesse Keskiäho ja Tuija Ainonen.
- ⁵⁰⁰ Nixon 2004, 171 viite 7.
- ⁵⁰¹ Newman 2003, *passim.*, erit. 294–304. Sukupuoleen liittyvästä teologisesta monipuolisuudesta ks. myös Newman 1995 ja Blamires 1997.
- ⁵⁰² Marko Lamberg (2007) on suomentanut niin sanotun Jöns Budden kirjan eli käsikirjoituksen *Codex Holmiensis* A 58, jonka ensimmäinen kirjoitus *Elucidarium* on. Jöns Buddesta laajasti ks. sama.
- ⁵⁰³ Tätä nähdäkseni ilmeisen samaa vuoropuhelua, mutta toisesta lähteestä, on lyhyesti käsitellyt Andersson-Schmitt (2006, 223–225). Hänen lähteensä on Vadstenan luostariin kuulunut latinankielinen käsikirjoituspergamentti (C 3, Uppsalan yliopiston kirjasto).
- ⁵⁰⁴ Chadwick 1967, 87.
- ⁵⁰⁵ Ks. Utriainen 1999.
- ⁵⁰⁶ *MSF* 405: ”En viss själslig frändskap med Maria i Bjärnapietan har en Anna självträdje i Hattula.”
- ⁵⁰⁷ *MSF* 319: ”Det riktigaste torde vara att pietan med den lille Kristus se en analogiföreteelse till den typ av Anna självträdje, där Maria i hennes famn är återgiven i litet format.” Ks. Ringbom, S. 1966, 334.
- ⁵⁰⁸ Ks. Riska 1985; Hiekkänen 1997; 2007a, 300–301; Pirinen, H. 2000a. Ks. myös Edgren, H. (1998), joka on tutkinut Hollolan esineistöä yleisesti messun ”rekvisiittana”.
- ⁵⁰⁹ Tämä kuvaus enkeleistä ja hostiasta oli tyypillinen *corpus Christi* -kultissa käytetty kuva: vastaava on muun muassa eräässä *corpus Christi* -messun missaalissa, ks. Rubin 1991, 295. Hanna Pirinen (2000a, 14) on tuonut esille sen esiintymisen myös Tukholman Pyhän Ruumiin killan sinetissä. Koska kuva kuitenkin oli tavallinen tässä hartaudessa, eikä vain Tukholman kiltaan liittyvä, ei Hollolan alttarikoristeita voi sen perusteella liittää juuri Tukholman kiltaan, kuten Pirinen (2000a, 22) on ehdottanut.
- ⁵¹⁰ *MSF* 477.
- ⁵¹¹ ”Anna sitter lätt S-svängd på sin bänk i en hållning som påminner om vissa Mariafigurers i korsfästelsescener, där Maria sjunker ned vid korsets fot.” *MSF* 477. Kaksoispassion ja Neitsyt Marian lyhyistymisen kuvauksesta ks. Falkenburg 1995.
- ⁵¹² Atkinson 1991, erit. 145–151.
- ⁵¹³ Kristeva 1993, 137–162. Artikkelin nimi (Seisoi Äiti tuskinsansa) viittaa Marian tuskaan ristin juurella.
- ⁵¹⁴ Kristeva 1993, 143–144. Kristeva 1983, 231: *On n'accouche pas dans la douleur, on accouche la douleur: l'enfant la représente et elle s'installe désormais, permanente. Évidemment, vous pouvez fermer les yeux, boucher les oreilles, faire les cours, des cources, ranger la maison, penser aux objets, aux sujets. mais une mère est toujours marquée par la douleur, elle y succombe. "Et toi, une épée te passera au travers de l'âme..."*
- ⁵¹⁵ Jantzen 2003. Ks. myös O'Grady (2003, 97), joka liittää tekstin kaksiosaisuuden Kristevan tapaan luoda ”kaksois-olentoja” ja kertaavuuksia.
- ⁵¹⁶ Jantzen 2003, 119.
- ⁵¹⁷ *MSF* 419–420; *MAT* 309–310; *Ristin ja Olavin kansaa* -näytelyluettelo 2000, 241. Marian etsikko -kuva-aiheesta ks. esim. Bynum 1992, 198–201; Westergård 2007, 52–55.
- ⁵¹⁸ Lapset vatsoissa ovat mahdollisesti olleet sellaiset kuin upplantilaisen Sängan kirkon vastaavassa veistoksessa, missä pojat ovat tallella: Johannes Kastaja on polvistunut ja Jeesuslapsi seisoo. Ks. Andersson, A. 1980, 167, 267; Hagerman & Gabrielson 2003, 293.
- ⁵¹⁹ Ks. tästä veistoksesta *MSF* 321–322; *Ristin ja Olavin kansaa* -näytelyluettelo 2000, 242.
- ⁵²⁰ Ks. Riikka Stewenin (1995, 113) esittämät huomiot koskien Anna-aiheen nivoutumista kannatteluun, lisääntymiseen ja ajatukseen siitä, että henkilöt sisältävät toinen toisensa.
- ⁵²¹ Wirth 1989, 301, 307.
- ⁵²² Näin esimerkiksi Oddan alttarifrontalen maalauksessa (1325–1350), ks. Liepe 2003a, 113–116. Liepe ehdottaa myös, että Annan ilme tässä teoksessa viestii lapsen olevan jo Jumalalle annettu, eikä siten täydessä mielessä hänen oman-

- sa. Samalla tavoin päänsä pois lapsesta kääntäneenä Anna on kuvattu myös 1200-luvun taitteeseen ajoitetussa käsikirjoitusmaalauksessa, ks. tästä Kleinschmidt 1930, 116–118, kuva 84.
- ⁵²³ Idän kirkossa Annan äitiyttä sen sijaan tuotiin esille useiden eri kuva-aiheiden avulla, ja imetyskohtaus on esitetty esimerkiksi Mistran Peribletoksen luostarikirkon (Peloponnesoksen niemimaa) seinämaalauksissa 1300-luvun puolivälistä, ks. Kleinschmidt 1930, 59. Idän kirkon Anna-syklistä ks. Cartlidge & Elliott 2001, 29–31.
- ⁵²⁴ MS. Lat. 757, fol. 344v. Bibliothèque nationale, Pariisi. Reproductio ks. Sautman 1990, 82–83; Buchholz 2005, 66.
- ⁵²⁵ Ks. Bencard 1963, ”Karmeliterkirke og -kloster”, *KLNM* VIII, palstat 296–297. Ks. myös www.kalkmalerier.dk -verkkotietokanta.
- ⁵²⁶ *Apokryfiset evankeliumit* 1979, 15.
- ⁵²⁷ Bokenham 1992, 30.
- ⁵²⁸ Ks. esimerkki tästä kuva-aiheesta 1530-luvulta *Heilige Anna, Grote Moeder* -näyttelyluettelossa (1992, 153). Nixon (2004, 155) mainitsee myös muutamien alankomaalaisten *Anna lactans* -veistosten olemassaolosta.
- ⁵²⁹ *Sanctae Annae mamilla habetur veneratur et manifeste ostenditur infra crystallum in ecclesia S. Annae in loco sic ab ipsa Anna denominato*. Sautmanin (1990, 82) siteeraama.
- ⁵³⁰ Paavalilaisten tekstien ruumiiseen, riisuutumiseen ja pukeutumiseen liittyvät metaforat näyttäytyvät Terhi Utraiosen (2006, 115–122) mukaan identiteetin rakentamisen keinoina.
- ⁵³¹ Hepr. 5:12–14. Utraiainen ei ole laskenut tätä kirjoitusta mukaan alastomuuden tai puvun metaforia sisältäviin Paavalin (tai deuteropaavalilaisiin) teksteihin, mutta mielestäni tekstin viittaus maitoon tarkoittaa rintamaidon imemistä, ja siinä mielessä alastomuutta tai ainakin ruumiillista metaforaa. Ks. myös (1 Piet. 2:2–3): ”Niin kuin vastasyntyneet lapset tavoitelkaa puhdasta sanan maitoa, jotta sen ravitsemina kasvaisitte pelastukseen. Olettehan te ’maistaneet Herran hyvyyttä.’”
- ⁵³² Newman 1995, 82.
- ⁵³³ Caviness 2001, 8; 2006, 72.
- ⁵³⁴ *Ave, Anna, radix Jesse / Ex te orta est expresse / Virga quae produxit florem / Qui salutem dat odorem. / Virga Jesse, / Quam Anna peperit / Deum esse... / Ave, Anna, regia, / qua de stirpe flores* Lindgren-Fridellin (1939, 303) siteeraama. Suomennos Tuija Ainonen.
- ⁵³⁵ Issain juuri -aiheen patriarkalisesta painotuksesta ks. Sheingorn 1990, 170–171.
- ⁵³⁶ Kristeva 1993, 137–139. Ks. luku 6.2 *Isoäiti-pietä*.
- ⁵³⁷ Kristeva 1993, 158.
- ⁵³⁸ Kristeva 1998b, 39. Kristevan äidinmurhan välttämättömyyden kyseenalaistamisesta ks. myös Jantzen 2003, 130.
- ⁵³⁹ Vuola, E. 2002, 141–142. Ks. myös Vuola, E. 1992.
- ⁵⁴⁰ Visuaalisesta pyhiinvaelluksesta ja naisille sopivista kohteista ks. Rawcliffe 2003, 103–104, 106.
- ⁵⁴¹ Esimerkkejä tällaisista käytännöistä ks. Rawcliffe 2003, 108; Swanson 1998, 28; Camille 1998, 184.
- ⁵⁴² Krohn 1914, 178. Savossa eepinen kerronta siirtyi loitsuihin ja kristillinen, roomalaiskatolinen aines sekoittui etnisen uskonnon elementteihin.
- ⁵⁴³ J. G. H. Schlüterin tallentama Leppävirralla vuonna 1890 Heikki Turuselta. *SKVR* VI,2:4592. Osittain siteerattu: Krohn 1914, 179; Haavio 1946, 212. Ks. myös Haavio 1967, 445. Olen käsitellyt tätä loitsua lyhyesti jo aiemmassa artikkelisani liittyen Olga Alice Nygrenin tutkimuksiin, ks. Räsänen 2007b, 214, 222–223.
- ⁵⁴⁴ Kiesus kirkkohon ajaapi, / Maaria messuhun meneepi / Hevoisella hirvisellä, / Kalahauin karvasella, / Lohen mustan muotosella. / Pyy pyrähti, maa järähti, / Kiesuksen veri vavahi, / Maaria maahan ryömylleen. / Katkesi hevosen jalka, / Taittui varsan säärivarsi. / Santta Anni, armas neito, / Tuolin kultasen kukulla, / Rahin rautasen nenässä / Keträsi punasen langan, / Langan mustan muijahutti / Keträllä hopehisella, / Vaskisella värttänällä. / Tuon jalkahan jamoopi, / Ihoon elävän raukan.
- Runo jatkuu tästä eteenpäin vielä usealla säkeellä. *SKVR* VI,2:4591. F. F. Ahlmanin tallentama Uolevi Karviselta vuonna 1858 Leppävirralla. Ks. Krohn 1914, 179.
- ⁵⁴⁵ Krohn 1914, 180; Vilks 1976, 330; Johansson 1912, 15.
- ⁵⁴⁶ Krohn 1914, 180. Krohn esittää, että myös useissa metsänhaltija-loitsuihin Anna on sekä neito että muori.
- ⁵⁴⁷ Sautman 1990, 84. Annan ja Marian yhteneväisyydestä kansanuskumuksissa mainittakoon myös, että utsjokelaisen Anders Poulsenin noitarummun kalvossa olevat kaksi figuuria selitettiin Mariaksi ja hänen sisarekseen Annaksi, ks. Krohn 1914, 13; Haavio 1976, 131.
- ⁵⁴⁸ Krohn 1914, 179.
- ⁵⁴⁹ Sautman 1990, 77–81.
- ⁵⁵⁰ Ks. Krohn 1914, 203.
- ⁵⁵¹ Haavio 1967, 258.
- ⁵⁵² Ks. Sautman 1990, 81; 1995, 37–43; Camille 2003, 260–266.
- ⁵⁵³ Ks. myös esim. *SKVR* VII, 5:4190, 4139.
- ⁵⁵⁴ Ks. esim. Liepe 2003a, 142.
- ⁵⁵⁵ Netherton 2005, erit. 115.
- ⁵⁵⁶ Ks. esim. Andersson, E. 2006, 27–30; Liepe 2003a, 19; 2007b.
- ⁵⁵⁷ Andersson, E. 2006, 140, 260–264.
- ⁵⁵⁸ Nixon 2004, 146.
- ⁵⁵⁹ Tämän huomion on esittänyt Nixon 2004, 145.
- ⁵⁶⁰ Ks. Andersson, A. 1980, 238.
- ⁵⁶¹ Karlsson tuo myös esille veistosten taitavasti toteutetun muodon. ”De tre aktörerna [Anna, Maria ja Jeesus-lapsi] är flyhant gestaltade, lätt genrebetonade i sin familjära förtrohet, och proportionerna dem emellan är om inte helt korrekta så dock acceptabla.” Karlsson 1996, 253. Saxtorpin veistokista, jotka mielestäni enemmän vastaavat kotoisuuden määritelmää, ks. Rydbeck 1975, 228–231; Liepe 1995b, 336–337; 2003a, 141–143.
- ⁵⁶² Karlsson 2009, 336.
- ⁵⁶³ Tämä yliluonnollisten ”sankarien” ruumiillisen liioittelevuuden halu ei ole jäänyt menneille vuosisadoille, vaan saman ilmiön näkisin myös esimerkiksi Maila Nurmen hahmossa 1950-luvun Vampirana tai nykymaailman tietokonepelien Lara Croftissa sekä lukuisissa miessankareissa. Taitojen ja ”muodinnukaisuuden” esiintuomisesta voi mainita figuurien vaatetuksessa olevat, ylöspäin hulmahtavat ns. korvalaskokset.
- ⁵⁶⁴ Ignabergan veistoksesta ks. Liepe 1995b, 291–292. Samanlainen kuvaustapa (pienempi Maria seisoo niin ikään seisovan Annan vieressä) on myös Vadstenan nuorimmassa Annaryhmässä (myös tunnettu ns. Frater Severuksen Anna-ryhmänä), eikä tässä veistoksessa ei ole ruumiin muotojen liioittelevuutta. Ks. Andersson 1983, 64; von Bonsdorff & Kempff 1990, 271–276.
- ⁵⁶⁵ Erikoinen seisomatapa, jossa toinen jalka työntyy eteenpäin korostaa pohjetta, vaikka se olisikin haarniskan peitossa kuten Olavilla ja ritaripyhimyksellä. Myös Johannes Evankelistalla olisi paljas, viitan poimuista esiin työntyvä pohje, mutta tämä jalka on vaurioitunut ja se on myöhemmin korjattu hyvin kömpelöllä tavalla.
- ⁵⁶⁶ Tämä on ehkä tarkoitus esittää vaatekappaletta, jota kutsutaan nimellä (eng.) *partlet*.
- ⁵⁶⁷ Ks. Miles 1989, 166–167. Ristiinpukeutumisen ja uskonnon leikkauskohtien tulkinnoista ks. myös Utraiainen 2006, 93–95.
- ⁵⁶⁸ Ks. *MSF* 122–124; Nygren 1951, 31–35. Marian päälaki on veistoksessa muotoiltu useasta osasta, mikä herättää kysymyksen veistokselle tehdystä mahdollisista muutoksista.
- ⁵⁶⁹ Nordman 1945, 58. ”Pääliina kehystää Marian alistuneita kasvoja, jotka ovat murtuneet niistä suruista, joita naiset joutuvat kantamaan; sielun elämä liikkuu tammen pinnan alla.” Suom. ER. Tulkitsen Nordmanin sodan jälkeen julkaistun kuvauksen kumpuavan hänen poikansa kaatumisesta vuonna 1942, ja tämän tapahtuman vaikutuksesta Elin Nordmaniin. Nordman liitti saman kuvauksen veistoksesta myöhemmin myös monografiaansa (*MSF* 122).

- ⁵⁷⁰ ”Terve Anna, armollinen äiti”. Ks. Nixon 2004, 47.
- ⁵⁷¹ Krohn 1914, 179. Ks. myös Johansson 1912; Vilkuja 1976, 328; Tämä liioittelu Annan merkityksestä esiintyi kirkon kriitikoiden piirissä jo 1500-luvun alussa, ks. Wirth 2003 [1978], 76.
- ⁵⁷² Vrt. Matinollin (1982, 55–56) luonnehdinta Rymättylän Anna-ryhmän yhteydessä.
- ⁵⁷³ Vrt. Wirth (2003, 77), joka Emile Mäleä myötäillen on tuonut esille Marian ja Annan erilaista pukeutumista, ts. Maria on pukeutunut taivaan kuningattareksi ja Anna oman aikansa tavallisiin asuihin. Pyhä Anna itse kolmantena -ryhmissä tämä ero ei kuitenkaan pidä paikkaansa.
- ⁵⁷⁴ Nordmanin (*MSF* 457) mukaan Maria pitelee poikaansa ”med ett osäkert grepp”. Tässä hän myötäilee aiempaa Runar Strandbergin (1936, 42) näkemystä, jonka mukaan tällä tavalla pidetty lapsi olisi jo aikaa pudonnut lattialle.
- ⁵⁷⁵ Tunteettomasta kirkosta museoon päätyneet veistokset on esillä museon perusnäyttelyssä, inv. nro. D 154/1989.
- ⁵⁷⁶ Joissain puuveistoksissa on Annan ja/tai Anna-ryhmän muiden figuurien päähän asetettu myöhempi, metallinen kruunu, ks. kuvaesimerkki Maniurka 2001, 224–225. Myös Dürenin hopeisessa pyhän Annan rintakuva-relikvaariossa oleva kruunu on myöhempi lisäys, ks. Kleinschmidt 1930, 377–378; Dörfler-Dierken 1992b, 82; Nixon 2004, 32–33.
- ⁵⁷⁷ Nygren 1945, 27. Lisäksi asia mainitaan Nordmanin kirjoittamassa osuudessa *KLNM*-sarjaan, ks. Nordman & Vilkuja 1956, ”Anna”, *KLNM* I, palstat 151–153.
- ⁵⁷⁸ *MSF* 535–536.
- ⁵⁷⁹ Mainintoja Nygrenin toiminnasta katolisen kirkon piirissä, ks. Vuorela 1989, *passim*. Nygren jopa kuului katolisen seurakunnan yhteydessä toimineeseen Pyhän Annan naisyhdistykseen, mutta tämä ei ollut erityisesti Annan kunnioitukseen keskittynyt, vaan ompelukerho jossa pidettiin myös luentoja, ks. lähemmin Räsänen 2007b.
- ⁵⁸⁰ Nygren 1945, 11–12.
- ⁵⁸¹ Ks. esim. Nygren 1945, 11, 45,
- ⁵⁸² Ks. Räsänen 2007b, 223.
- ⁵⁸³ ”kronan på S. Annas huvud måste betraktas som unikt finskt inslag i helgonets ikonografi.” Nygren 1945, 27. Tiivistelmässä (s. 225) asia esitetään seuraavasti: *Deux bois, de Rusko et Lokalax respectivement, figurant sainte Anne couronnée, appellent l'attention par ce détail inusité, qui peut avec une grande vraisemblance être désigné comme une contribution finlandaise à l'iconographie de cette sainte. Ces images sont en effet de facture indigène, bien primitives d'ailleurs.*
- ⁵⁸⁴ ”I den långa raden av sannolikt inhemska träskulpturer: apostlar, diakoner, S. Annabilder och övriga helgonframställningar återfinns man visserligen ofta just denna rustika och robusta typ, men något i strängt ikonografisk bemärkelse nytt och nationellt finner man däremot knappast.” Nygren 1945, 211. Painotus alkuperäinen.
- ⁵⁸⁵ ”Vi helt enkelt ha att göra med ett misstag av en illitterat träsnidare.” *MSF* 536.
- ⁵⁸⁶ Ks. Armstead 1997, erit. 57–58.
- ⁵⁸⁷ Lukemisen kollektiivisuudesta keskiajalla ks. esim. Coleman 1996; Camille 1987; 2002b. Ks. myös Pirinen, H. 2000a, 24; Hiekkänen 2003a, 151.
- ⁵⁸⁸ Hallussani olevassa Nygrenin väitöskirjan kappaleessa on tässä kohtaa reunamerkintänä: ”Okkonen protesteerasi!”, jonka siihen on mitä luultavimmin kirjoittanut Tove Riska. Marja-Terttu Knapaksen – jolle kiitokset kirjasta – suullinen tiedonanto 1.9.2005.
- ⁵⁸⁹ *MSF* 535, viite 81.
- ⁵⁹⁰ Ks. esim. kuvitus Danielssonin (1988) artikkelissa; Andersson, A. 1980, kuvat nro. 130, 141, 172, 173 tai *Heilige Anna, Grote moeder* -näyttelyluettelo, kuvat nro. 23, 53, 76, 77, 89, 103, 110, 113.
- ⁵⁹¹ Muchowin veistos on kooltaan melkein puolet Lokalahden Annaa pienempi (eli vain 48 cm). Ko. alttarikaapin korpuksesta on ruusukun ja Kristuksen viiden haavan ympäröimä Maria, jonka ympärillä on neljä sivunissiä, kaksi päällekkäin. Anna-ryhmä on vasemmalla puolella. Alttarikaapin ovissa on kuvattuna kaksitoista apostolia, ks. *Mittelalterliche Kunst* I 1979, 31–32. Vastaavanlainen konstruktio, ks. sama 33, 85–86.
- ⁵⁹² Hirn, Y. 1909, 204–237.
- ⁵⁹³ Ks. Rantavaara 1977, 208–212. Hirnin tutkimukseen kuitenkin viitataan Nygrenin myöhemmässä tuotannossa (1951).
- ⁵⁹⁴ Ks. esim. Bynum 1982, 137–138; Atkinson 1991, 145. Tätä mahdollisuutta olivat pohjustaneet esimerkiksi aiempina vuosisatoina eläneet Sleesian pyhä Hedvig tai Thüringenin pyhä Elisabeth, ks. Brandenburg (1995, 43–44). Vanhempien naisten moninaisia mahdollisuuksia keskiajan lopussa ja uuden ajan alun alussa on kartoitettu antologiassa *The Prime of Their Lives: Wise Old Women in Pre-Industrial Europe* (2004). Neitsyyssäsitteen monimerkityksellisyydestä keskiajalla, ks. esim. Coyne Kelly 2000.
- ⁵⁹⁵ Margeryn Kempen suhteesta Neitsyt Mariaan sekä tuskailuista avioelämän kanssa ja halusta neitsyyteen ks. esim. Swanson 2003, erit. 151–152; Gibson 1989, 47–65.
- ⁵⁹⁶ Boström 1984.
- ⁵⁹⁷ Pyhä suku -aiheesta ks. Esser 1986; Sheingorn 1989; 1990.
- ⁵⁹⁸ Samaiset tyttäret esiintyvät alttarikaapin ovifiguureina vielä uudestaan aikuisina omien poikiensa kanssa. Frestan alttarikaapissa on muitakin tavallisuudesta poikkeavia esittämistapoja: yhtenä ovifiguurina naishahmojen rinnalla siinä on Annan sisaren, Esmerian poika Eleve poikansa Ernimin ja vielä tämän pojan Servatiuksen kanssa täsmälleen Pyhä Anna itse kolmantena -kuvausta vastaavassa sommitelmassa, mutta miesten muodostamana. Isoisä pitelee miniatyyrimäistä pojanpoikaansa (tunnisteena piispan asusteet), ja keskimmäisen sukupolven edustaja (eli Ernim) seisoo vieressä tätä pienempänä, Neitsyt Mariaan verrattavana hahmona. Suvun miehet ja edellä kuvaillusta sukupotretista poisjätetty Ernimin puoliso Memelia on kuvattu predellan vinjeteissä. Taalainmaalaisen Ålin kirkon kaapissa on samanlaiset, tavallisuudesta poikkeavat kuvaustavat. Ks. esim. Andersson, A. 1980, 120; Karlsson 1996, 255; Karlsson 2009, 348–352. Jeesuksen suvun esittämisestä Ruotsissa säilyneessä materiaalissa, ks. erit. Lindgren-Fridell 1940; Lindgren 1977; Karlsson 2009.
- ⁵⁹⁹ Nyk. St. Annen-Museum, Lyypeki, ks. *Corpus der mittelalterlichen Holzsulptur* 2005, 397–405.
- ⁶⁰⁰ Sheingorn 1990, 182.
- ⁶⁰¹ Söderalan (n. 1500, nyk. Hälsinglandin museo) alttarikaapista ks. Karlsson 2009, 344–354; Andersson, A. 1980, 253. Kaapin ovet ovat kadonneet, joten niiden aiheita ei tiedetä.
- ⁶⁰² Ks. Mellinkoff 1993, 78.
- ⁶⁰³ Karmeliittojen merkitystä ovat korostaneet erityisesti Dörfler-Dierken (1992a, 146–153) ja Brandenburg (1995, 44–45). Ks. myös Nixon 2004, 29.
- ⁶⁰⁴ *Emerentia/Anna selvbiert* -kuvatyypin esimerkeistä ks. Buchholz 2005, 30; Maniurka 2001, 46. Muista Emerentia-aiheista ks. myös Koppel 2006.
- ⁶⁰⁵ Thordeman 1951.
- ⁶⁰⁶ Ks. Lahtinen 2007, 46–47.
- ⁶⁰⁷ Wallin 1896, 75; Gardberg & Welin 1993, 96.
- ⁶⁰⁸ Pyhän Annan seitsemästä tyttärenpojasta viidestä tuli apostoleita. Joosef Barnabas/Barsabbas (myös Justus) mainitaan Raamatussa lähetysoikeutettuna Paavalin rinnalla, mutta häntä ei kuitenkaan lueta kahdentoista apostolin joukkoon, vaan Juudas Iskariotin paikan sai Mattias, ks. Apt. 1:23–26; Apt 4:36.
- ⁶⁰⁹ Ks. Brandenburg 1995, 56–60; Sheingorn 1990, 187–194; Nixon 2004, 120–126.
- ⁶¹⁰ Ks. Atkinson 1991, 159.
- ⁶¹¹ Nordman 1951, 14; Riska 1959, 84.
- ⁶¹² Annan (ja Birgitan) iättömyyttä on käsitellyt Joanna Wolska-Wierusz (1993a, 14–16), joka on liittänyt tämän henkisen, sielullisen iän käsitteeseen.
- ⁶¹³ Ks. Nixon 2004, 6, 126–128. Annan noitamaisuutta toisesta näkökulmasta on tarkastellut Wirth 2003.
- ⁶¹⁴ Shahr 2005, 71–75.
- ⁶¹⁵ Shahr 1999.
- ⁶¹⁶ Shahr 2005, 84.

⁶¹⁷ Nixon 2004, 145.

⁶¹⁸ Shahar 2005, 90–93.

⁶¹⁹ ”Isynnerhet äro halsarne väl utmodellerade, och skillnaden mellan S. Anna, den gamla feta gumman, och de ungdomliga gestalterna på ömse sidor är ypperligt återgiven.” MAT 313–314.

⁶²⁰ Heidegger 1996, 40; 1978, 40. *Weltentzug und Weltzerfall sind nie mehr rückgängig zu machen. Die Werke sind nicht mehr die, die sie waren. Sie selbst sind es zwar, die uns da begegnen, aber sie selbst sind die Gewesenen. Als die Gewesenen stehen sie uns im Bereich der Überlieferung und Aufbewahrung entgegen. Fortan bleiben sie nur solche Gegenstände. Ihr Entgegenstehen ist zwar noch eine Folge jenes vor-*

maligen Insichstehens, aber es ist nicht mehr dieses selbst. Dieses ist aus ihnen geflohen.

⁶²¹ Holly 2004, 224: *Research may make visible the absence that death is, but it also perpetually resurrects the desire to make meaning where it no longer exists.* Ks. myös Stewen (1995, 43), joka muistuttaa, että teokset elävät, vaikka niistä tutkivista taidehistorioitsijoista aika jättää.

⁶²² Holly 2004, 224.

⁶²³ Georges-Didi Hubermanin ikonologian perinteitä ja kuvan katsomista analysoiva teos *Devant L'image* (1990) vaikutti omalta osaltaan ”takaa-edestä” -sanaparin käyttöön.

⁶²⁴ Bachelard 2003, 55.

LUETTELO PYHÄÄ ANNAA KUVAAVISTA PUUVEISTOKSISTA SUOMESSA

Varsinais-Suomi

1. Jurmo

Korppoon ulkosaaristossa sijaitsevalla Jurmon saarella on vuonna 1846 rakennettu kappelikirkko.¹ Pyhä Anna itse kolmantena -aiheinen veistos on kiinnitettynä kuoriseinälle, alttarin pohjoispuolelle. Veistos on naulattu kiinni seinään, ja se osittain lepää sorvatus konsolin päällä. Se on myöhempien vuosisatojen kuluessa maalattu uudestaan kömpelöllä tavalla, joten sen alkupeleistä ulkonäköä on vaikea tavoittaa. Veistos on suurelta todennäköisyydellä peräisin Korppoosta.²

Pyhä Anna istuu hieman vasemmalle kallellaan olevassa asennossa ja pitää Neitsyt Mariaa oikealla polvellaan, tukien tätä oikealla kädellään. Pitkään leveähäiseen mekkoon pukeutunut Jeesus-lapsi istuu Marian sylissä vasen jalka oikean polven päällä. Annalla on mekon päällä nelikulmaisella soljella kiinnitetty vyö, jonka pää on taitettu vyön alta – Marialla on samanlainen. Annan pitkä pääliina on kietaistu oikealta puolelta vasemman hartian yli. Alempi, harsomainen liina kehystää tiukasti otsaa, leukaliina jää leuankärjen alle. Viitta on vedetty oikealta vasemman polven yli. Annalla on jaloissaan teräväkärkiset jalkineet, vasen jalka on hieman alemmalla tasolla kuin oikea. Annan ja Marian ilmeet ovat samankaltaiset, sikäli kun erittäin pahasti veistosta vääristävän uudemman maalauksen alta voi erottaa. Molempien figuurien leuka vähän sisäänpäin taipunut, ja nenä on terävä erikseen veistettyine sieraimineen. Luomia ei ole veistetty, mikä ehkä selittää sen, miksi silmien ääriviivat on myöhemmin haluttu maalata.

Marialla on kruunu pitkillä hiuksillaan, jotka valuvat tasaisena levynä takapuoleen saakka. Kruunun sakarat puuttuvat, eikä niiden lukumäärää voi havaita. Hänellä on mekko, jossa on tiukat hihat ja leveä, pyöreä kaula-aukko. Marian oikean käden sormet ovat olleet kirjakäärön päällä – nyt käsi on hyvin fragmentaarinen. Jeesus-lapsi pitelee pää kallellaan sylissään olevaa suurta kirjoituskääröä ja osoittaa siinä ollutta tekstiä molemmilla etusormillaan, katsoen kuitenkin seurakuntaan päin. Käärö taipuu paksuiksi rulliksi sen molemmissa päissä. Istuin on suora, mutta sen alaosa on levennys. Istuimen sivut ovat hieman viisteiset



3.1 Jurmo

tiä molemmilla etusormillaan, katsoen kuitenkin seurakuntaan päin. Käärö taipuu paksuiksi rulliksi sen molemmissa päissä. Istuin on suora, mutta sen alaosa on levennys. Istuimen sivut ovat hieman viisteiset

¹ Ks. Nikula 1973, 71.

² MSF 407; Nikula 1973, 46–47, 74. Riska 1987, 187. Ks. luku 4.1 *Veistosten paikkannus*.

taaksepäin, mikä on todennäköisesti myötäillyt veistosta ympäröivän kaapin sivureunoja. Annan viitta lepää istuimen päällä.

Edessä Annan jalkojen alla olevassa jalustassa on aukko, jota on ehdotettu reliikkisäiliöksi, mutta kyseessä on veistokseen tullut vaurio.³ Veistoksessa on kokonaisuudessaan pehmeät, erittäin taitavasti veistetyt laskokset. Silmä kiinnittyy esimerkiksi tapoihin, kuinka viitta taivutuu Annan vasemman käden alta polven yli ja samalla viitan toisen puolen alle, kuinka Annan mekko valuu alas jalkojen välistä tai kuinka laskokset taipuvat Marian jalkojen päällä.⁴ Mitään alkuperäistä väritystä ei mielestäni ole havaittavissa. Vaikuttaa siltä, että veistos on maalattu ensin kokonaan valkoiseksi (ehkä siirrettäessä Korppoosta?)⁵ ja vasta myöhemmin on laitettu värit ja raa'an oloiset kasvopiirteet (tämä sitten ehkä 1800-luvulla). Mitään pohjustuskangasta ei erotu, vaan uudet värit on maalattu suoraan puupintaan. Veistoksen kaipaama konservointi voisi selventää myös väritykseen liittyviä kysymyksiä. Nyt Annalla on punainen päáliina ja vihreä leukaliina sekä vihreä mekko. Marian mekko on sininen.

Marian kruunun sakarat puuttuvat, eikä vaurioitumisen vuoksi niiden määrää voi havaita. Annan vasen käsi on ranteesta kokonaan uusi, ja nähdäkseni mentyä – selvästi kuitenkin eri puuta kuin muu veistos. Verrattaessa sitä oikeaan käteen, on uusi käsi leveämpi ja siinä on paksummat sormet. Uuden käden väri on sama kuin kasvojen uusi väri. Uuden käden voi ehkä liittää siihen, että Petrus Gylleniuksen mukaan Korppoossa olevassa veistoksessa Maria ojensi viinirypälettä pojalleen.⁶ Gyllenius luultavasti muisti väärin, ja ojentaja olikin Anna, mutta käsi viinirypäleineen meni sittemmin rikki. Uusi käsi tehtiin kuitenkin vanhan mukaiseksi, sillä sormet ovat siinä asennossa, että ne voisivat jotain ojentaa. Missään tapauksessa Maria ei kuitenkaan ole ojentanut mitään, sillä oikea käsi on kirjoituskäärön päällä ja vasen pitelee Jeesus-lastaa.

Jeesuksen pään koko vasen puoli on kiinnitetty muuhun päähän suurella rautanaulalla – en osaa sanoa onko tämä osa kenties uusi lisäys, sillä koko pää on niin paksun maalin peitossa. Kasvot ovat vaurioituneet, ja nenästä puuttuu kärkiosa. Veistos on valmistettu tammesta ja se on 78 cm korkea. Veistos on takaa koverrettu, mutta Annan pää ja hartiat on kuitenkin muotoiltu täysplastisina, ja koverrus (jonka päällä on tausta-

talauta) alkaa vasta päáliinan alareunan alta. Annan päässä on tapillinen reikä, jota on kuitenkin aika vaikea havaita. Veistoksen alapuolelle on kiinnitetty nauloilla pahvi. Veistos on revennyt aiemman naulan kohdalta Annan oikealta puolelta.

Nordman piti Jurmon Anna-ryhmää Hattulan Anna-ryhmän peilikuvana, mutta vaikka teoksissa onkin paljon samankaltaisuutta, kuten Nordmanin huomion kiinnittänyt Jeesus-lapsen jalkojen asento, niin ne myös poikkeavat toisistaan. Hattulan veistoksessa Jeesus on alasti, Jurmossa puettu. Myös Anna on Jurmossa verhotumpi: hänellä on kaulan peittävä liina, kun taas Hattulassa kaula on paljas. Kirjoituskäärölle ei löydy vastinetta Hattulasta, mutta koska Hattulan veistoksen kaikkien hahmojen sormet ovat poikki, on mahdollon sanoa, mitä he ovat käsissään pidelleet. Veistoksissa on myös selvää tyyllillistä eroavaisuutta sommitelullisten yksityiskohtien lisäksi, enkä voi yhtyä Nordmanin käsitykseen Jurmon Anna-ryhmän preussilaisesta alkuperästä. Nähdäkseni Jurmon veistos liittyy selvemmin esimerkiksi Taivassalon Anna-ryhmän edustamaan joukkoon ja paikantuu siten Lyypekin seudulle. Jurmon veistos voi joka tapauksessa olla ajoitettavissa 1440-luvulle tai ylipäänsä vuosisadan puoliväliin.⁷

2. Kisko

Kiskon 1810-luvulla rakennetussa puukirkossa oleva Pyhä Anna itse kolmantena -aiheinen veistos lienee sijainnut alueella keskiajalla olleessa puukirkossa – tuolloin Kisko oli Pohjan kappelina.⁸ Veistos on nauloilla kiinnitettynä kuorin kaakonpuoliseen viisteseinään, johon kirkon suuret ikkunat antavat valoa.

Pyhä Anna istuu yksinkertaisella istuimella pidellen Neitsyt Mariaa vasemmalla polvellaan siten, että Maria osittain seisoo.⁹ Annalla on kasvojen ympärillä lainehtiva päáliina, joka on taivutettu vasemmalta puolelta oikean olan yli vuorin kääntyessä näkyviin. Kaula jää paljaaksi. Jalkineiden terävät kärjet näkyvät mekon alta. Marialla on pitkä mekko, jossa on edessä pieni laskos. Hänellä on lisäksi viitta harteillaan, matala kruunu ja kourukuvioiset selkään ulottuvat hiukset. Alaston Jeesus-lapsi tasapainoilee Annan oikealla polvella oikea käsi kohotettuna kasvojen luo. Jeesuksella on kaunismuotoinen, kallellaan oleva pää ja kiharat hiukset. Kaikkien figuurien kasvot ovat pieteetillä veistetyt niin että silmäluomet ja huulten kaaret tulevat esille. Maria pitää vasemmassa kädessään, ylöskohotettuun oikeaan polveensa tukien suurehkoa maljaa.

³ Ks. luku 4.4 *Sommiteluryhmät, asennot ja eleet*.

⁴ Nordman (*MSF* 407) ei pitänyt veistosta erityisen laadukkaana, mikä käy ilmi hänen siirtyessään kuvailemaan seuraavaa veistosta, joka oli hänestä ”av högre kvalitet”. Veistoksen ilmentävän taitavuuden huomioiminen vaatii yksityiskohtiin paneutuvaa tarkastelua, jossa on pakko yrittää katsoa nykyisen maalauskerroksen ”taakse”.

⁵ Nikula (1973, 74) mainitsee veistoksen uuden maalauksen olevan 1700-luvulta.

⁶ Ks. *Diarium Gyllenianum* 1882, 168–169; Fagerlund 1878, 244–246; Nikula 1973, 46–47, 74.

⁷ *MSF* 407: 1440-luku.

⁸ Ks. Väärä 1998, 107–108, 450–456; Hiekkänen 2007a, 68.

⁹ Lyhyt kuvaus veistoksesta ks. Riska 1968, 128. Ks. myös *MSF* 533–534; Väärä 1998, 414–415.



3.2 Kisko

Kuten Nordmankin on huomionut, on maljan yläpinnassa kahdeksan pikku tappia, joten siihen on ollut jokin kiinnitettynä, ehkä viinirypäleitä tai hedelmiä.¹⁰

Annan päässä on tapillinen reikä. Tämän lisäksi päällinän sivuilla on useita sekä suurehkoja että pienempiä tapillisia reikiä, jotka ovat ehkä kiinnittäneet sädekehää. Tammesta valmistettu veistos on koverrettu ja sen profiili on hyvin matala. Anna-ryhmän korkeus on 80 cm. Veistoksessa on vähäisiä värifragmentteja: kaikissa hahmoissa on jäänteitä vaaleanpunaisesta ihonväristä, sekä Annan että Marian asuissa on ollut kultaa ja punaista, Marian hiukset ovat kultaiset. Annan kasvot ovat haljenneet poikkisuunnassa. Marialta

¹⁰ MSF 534. Maljan sanko lieenee poissa; alun perin se ei siis ole ollut ”kousan tapainen”, kuten Tove Riska (1968, 128) mainitsee. Riska (1968, 128) on ehdottanut hedelmien lisäksi kukkia, mikä vaikuttaa epätodennäköisemmältä vastaaviin veistoksiin verrattaessa. Ks. luku 6.1 *Kirja, omena ja muut hedelmät*.

puuttuu oikea käsi ja kruunusta sakarat. Jeesukselta puuttuu oikea käsi ranteesta alkaen ja vasen käsivarsi, joka on luultavasti koskenut Marian oikeaa kättä. Anna istuu suoralla yksinkertaisella istuimella, jossa on kiinnitystapit. Näillä se on ollut kaappirakennelmassa kiinni.¹¹

Veistos on luultavimmin tuontityö pohjoisesta Saksasta.¹² Se ajoittuu 1400-luvun lopulle, ehkä jopa 1500-luvun tietämiin, jolloin seisova Maria sekä myös Annan polvella seisova Jeesus-lapsi yleistyvät, ja vaateetukseen tulee yhä enemmän yksityiskohtia ja runsautta.¹³ Tämä näkyy erityisesti tavassa, jolla Marian viitta on vedetty hänen käsivartensa yli laskeutumaan runsaina laskoksina alas.

3. Lieto, Lundo

Liedon keskiaikaisen kirkon¹⁴ Pyhä Anna itse kolmantena -veistos kuuluu Turun maakuntamuseon kokoelmiin (TMM 4825). Se on esillä Turun linnan Sturen kirkossa. Pyhä Anna istuu Neitsyt Maria vasemmallalla polvellaan. Marian sylissä on ollut alaston Jeesus-lapsi, josta on enää jäljellä vain vartalon alaosa. Kooltaan tämä on ollut lähes yhtä suuri kuin Maria. Jeesus-lapsi on ollut kurottautunut eteenpäin kohti jotakin, ehkäpä Annan kädessään pitämää omenaa, kuten Nordman on ehdottanut.¹⁵ Marian oikea käsi tukee lasta takapuolesta. Annalla on leukaliina ja pitkä päälliina, jossa on kaksi loivaa laskosta otsalla, sekä mekko, jossa on rinnalta lähtevä laskos keskellä. Miehestä on tiukka ja korostunut: iho pullistuu päätien yli – sama yksityiskohta toistuu Marialla. Viitta on vedetty oikealta puolelta molempien polvien yli ulottumaan myös lasten alle viitan alapuolen kääntyessä näkyviin. Annan mekon pääntiessä ja viitan helmassa on koristeita varten olevaa rei’itystä. Oikean jalan teräväkärkinen jalkine näkyy viitan alta. Anna katsoo alaspäin, luomet on veistetty taidokkaasti, samoin suu; ylähuulen alakaaren nipukka tekee henkilöön suorastaan muotokuvamaisuutta. Käsi on hienopiirteinen ja rystysissä on pienet painanteet.¹⁶ Marialla on pitkähihainen mekko, jossa on edessä aivan samanlainen laskos kuin Annal-

¹¹ Ks. Riska 1968, 128. Riskan samalla sivulla antaman tiedon mukaan Oskari Niemi restauroi veistoksen vuonna 1947.

¹² Nordman tyytyi määrittelemään sen tuontityöksi, mutta vertaa sitä pohjoismaisena pitämäänsä Rymättylän Anna-ryhmään, joskin vain kasvojen käsittelyn osalta – muutoin hän korostaa näiden veistosten tyylillistä erilaisuutta sekä Kiskon veistoksen nuoremmuutta, ks. MSF 533–534.

¹³ MSF 534: aikaisintaan 1470-luvulle.

¹⁴ Kirkko on viimeisimpien arvioiden mukaan ajoitettu 1470–1480-luvuille, ks. Hiekkänen 2007a, 85 viitteineen.

¹⁵ MSF 459. Lyhyt kuvaus ks. Riska 1964, 260–261.

¹⁶ Ks. veistoksen kuvaus myös Mattila & Merikanto 1981, 83–87; Esinekortisto, TMMa; MSF 458–460; Riska 1964, 260–261; MAT 275.



3.3 Lieto

lakin. Mekon lieve valuu alas pitkälle Annan syliin. Hihat ovat väljät ja hihansuissa on mansetit. Marian hiukset laskeutuvat vapaina kiharoina olkapäille ja kasvot ovat sydämenmuotoiset. Päässä on matala kruunu, jossa on jäljellä vielä muutamia sakaroita. Marian pää on vaurioitunut, minkä vuoksi kruunun muotoa on vaikea hahmottaa.

Anna-ryhmän korkeus on 94 cm, kaapin korkeus 156 cm. Kaappi koristeleikkauksineen (ovia lukuun ottamatta) on hyvin säilynyt, mutta veistoksen konservoinnin yhteydessä on todettu, että Anna-ryhmä ei kuitenkaan alun perin ole ollut tässä kaapissa, sillä veistos on siihen liian iso.¹⁷ Veistoksen yläpuolelle jätettiin

¹⁷ Mattila & Merikanto 1981, 67, 85. Reino Mattila on konservoinut veistoksen vuonna 1977.

yleensä runsaasti tilaa, jotta sädekehä mahtui hyvin ja valtaistuinmaisuuksia korostui. Koska Anna-ryhmässä on merkkejä tulipalosta,¹⁸ voi olla mahdollista, että sen oma, alkuperäinen kaappi on palanut ja se on siksi asetettu toiseen kaappiin. Mikään Liedon muista veistoksista ei kuitenkaan näytä kuuluneen Anna-ryhmän nykyiseen kaappiin. Kaapin takana on puutavaramerkki.¹⁹

Veistoksen värit ovat suurimmaksi osaksi hävinneet. Annan kasvoilla on valkoista pohjustusväriä, kuten myös kaulavaatteessa. Annan viitassa ja mekossa on ollut kultaa, viitan vuori on ollut punainen ja kultainen. Marian mekko on sininen. Predellan koristeleikkausten taustalla on punaista, ja baldakiinin katto on sininen kultaisin tähdin. Taustalevyn saranakohdissa on punaista, joten tausta on vasta ovien poistamisen jälkeen maalattu punaiseksi.²⁰ Annalta puuttuu oikea käsi ja Marialta puuttuu Jeesus-lasta pidellyt oikea käsi. Marian pääläella on suurehko reikä. Yhdestä puusta veistetty tammiveistos on huolella koverrettu ja Anna-figuurin päässä on tapillinen reikä. Liedon erityisen taidokas Anna-ryhmä on pohjoissaksalaista tuotantoa ja ajoittuu 1400-luvun lopulle.²¹

4. Lokalahti, *Lokalax*

Pyhä Anna itse kolmantena -veistos sijaitsee Lokalahden vuonna 1763 rakennetussa puukirkossa,²² jossa se on kiinnitetty kirkon eteläseinän itäosaan. Se lepää vaakapaneloinnin päällä olevan listan päällä, melko korkealla. Veistos hankittiin todennäköisesti nykyisen kirkon paikalle vuoden 1490 tienoilla rakennettuun puiseen kappelikirkkoon, jonka kirkkomaan siunaamisesta on säilynyt asiakirjatie.²³

Lokalahden ryhmä on poikkeuksellinen, sillä Anna-figuurilla on kruunu päässään.²⁴ Anna seisoo pitäen

¹⁸ Mattila & Merikanto 1981, 83.

¹⁹ Mattila & Merikanto 1981, 87. Ks. myös esinekortisto, TMMA. Useat, etenkin alankomaalaisten alttarikaappien valmistajat merkitsivät tuotteensa myös laadunvarmistusleimoilla; puunkäsittelystä oli oma leimansa ja maalauskoristelusta omansa, ks. esim. Jacobs 1998, 8; Kilpi 1936, 14–15.

²⁰ Mattila & Merikanto 1981, 83.

²¹ MSF 460: 1480–1500. Riskalla (1964, 260) sama ajoitus. Nordmanin venytys lähemmäksi 1500-lukua pohjannee itse veistoksen ulkonäköä enemmän hänen tulkintaansa, että tekijä olisi ollut Henning von Heiden apulainen, mihin myöhempi ajoitus sopisi paremmin. Ks. luku 4.5 *Bernt Notken työhuone*.

²² Riska 1959, 41.

²³ FMU 4333. Pyhälle Katariinalle omistettavan kappelin rakennuttivat rälssimiehet Gunnar Elefsson ja Albert Henriksson (Görtzhagen). Ks. Riska 1959, 40; Hiekanen 2007a, 212.

²⁴ Lyhyt kuvaus ks. Riska 1959, 46. Lokalahden kirkko inventoitiin vuonna 1950, ks. Lokalahti, MVHTA. Ks. myös MSF 535–536; Nygren 1945, 27. Kruunun tulkinnasta ks. luku 6.4 *Kruunupäinen Anna*.



3.4 Lokalahti

Jeesus-lasta vasemmalla kämmenellään, Neitsyt Maria seisoo Annan oikealla puolella, ylöspäin katsoen ja huomattavasti äitiään pienempänä. Annalla on päälliina (jonka päällä kruunu on) ja leukaliina sekä mekko ja viitta. Oikean jalan pyöreäkärkinen jalkine näkyy mekon alta. Marialla on pitkä, hovivaatetusta mukaileva ihonmyötäinen puku ja lantiolla lepäävä koristeellinen vyö, jossa on pyöreä solki. Oikeassa kädessään, etusormen ja peukalon välissä, Anna on pitänyt jotain nyt hävinnyttä esinettä, ehkä rypäleterttua. Vaikuttaisi siltä että sormien välissä on pieni kanta jäljellä. Jeesus-lapsi on alaston ja istuu oikeastaan tyhjän päällä, sillä Annan käsi ei kannattele häntä takapuolen alta vaan alaselästä. Maria seisoo alemmalla tasolla kuin Anna, mikä on erikoista, sillä yleisesti vastaavissa sommitelmissa Maria päinvastoin nostettiin seisomaan ylemmäksi. Näin on nähtävissä esimerkiksi suunnilleen sa-

manaikaisessa Rymättylän kirkon Anna ja Maria -aiheisessa seinämaalauksessa. Kuitenkaan Maria ei alun perinkään ole voinut olla korkeammalla, sillä Annan mekossa näkyy jälki Marian ylöskohotetusta käsivarresta sekä sitä kiinnittänyt tappi.

Veistoksen värit ovat hyvin säilyneet, mutta siinä on myös paljon myöhempää päällemaalausta; erityisesti Annan mekko on sivelty myöhemmin paksulla öljyväriellä.²⁵ Annan kruunu on kullanvärinen ja päälliina valkoinen punaisin ja mustin reunusraidoilla. Mekko on luultavasti ollut kullattu tai okran sävyinen punaisin sabloonakoristuksin.²⁶ Mekon reunassa on tummempi alue, jossa on maalattuna eräänlaista hapsukoristelua. Myös hihansuut ovat muuta mekkoa tummemmat. Viitta on kullattu ja siinä on brokadikangasta imitoivaa lyöntikoristelua sekä vihreä vuori. Marialla on valkoinen mekko, jossa on puna-kultaisia koristeita. Ihon ja suun väriä on kaikilla henkilöillä paikkailtu myöhemmin, mutta alkuperäinen ihonväri on pääasiassa näkyvissä.

Annalta ja Marialta puuttuvat kruunun sakarat, Marialta ja Jeesukselta molemmat käsivarret. Maria ja Anna on veistetty eri puukappaleista, ja lisäksi Marian pää on eri kappaletta kuin muu ruumis. Luultavasti koivusta valmistettu veistos on koverrettu²⁷ ja sen korkeus on 89 cm. Annan päässä on tapillinen reikä. Mäntypuiset tausta- ja pohjalauta lienevät myöhempiä. Veistos on luultavimmin kotimainen ja ajoittuu 1500-luvun taitteeseen, mielestäni ehkä jopa ensimmäisille vuosikymmenille.²⁸

5. Marttila, S. *Mårtens*

Marttilan Pyhä Anna itse kolmantena -aiheinen veistos sijaitsee nykyisen, vuonna 1765 rakennetun puukirkon²⁹ yläkerrassa olevassa pienessä kirkkomuseossa. Veistos on muiden säilyneiden veistosten kanssa lasivitriniissä. Pyhä Anna istuu pitäen Neitsyt Mariaa sylissään oikealla polvellaan. Marian sylissä on alaston, pientä kirjaa pitelevä Jeesus-lapsi. Annalla on yllään päälliina ja leuankärkeen asti ulottuva liina. Viitta on kiinnitetty erikoisen hienolla, ”kukkamaisella” soljella. Viitta on vedetty molemmilta puolilta syliin ja jalki-

²⁵ Veistoksen värytyksestä ja aiemmista restauroinneista ks. Jaana Pauluksen (2004) konservointiraportti, Lokalahden kirkon arkisto.

²⁶ Vrt. Riska (1959, 46), joka mainitsee Annan mekon virheellisesti valkoisena.

²⁷ Koverrus mainitaan vuodelta 1950 olevassa inventaarikertomuksessa. Lokalahti, MVHTA.

²⁸ MSF 535 viite 81: n. 1500. Vrt. Riska (1959, 46), joka oli aiemmin ajoittanut sen 1400-luvun lopulle. Lokalahden kirkon muutkin veistokset on ajoitettu 1400- ja 1500-lukujen vaihteeseen, ks. MSF 627 (luettelo); Riska 1959, 45–47.

²⁹ Riska 1985c, 13–20; Marttilan kirkkojen vaiheista, ks. myös Hiekkänen 2007a, 94–97 viitteineen.



3.5 Marttila

neiden kärjet näkyvät mekon alta. Marialla on v-aukoinen mekko ja samanlainen vyö kuin Annalla. Marian hiukset roikkuvat selässä neljään osaan jaoteltuina ja hänen kasvoillaan on pieni hymy. Anna istuu profiloituneella penkillä. Väriä on jäljellä vähän, eniten Annan viitassa, jossa on kultaa punaisin koristein, mekon vuorissa on sinistä. Marian mekossa on punaista ja kultaa. Annan oikeassa silmässä näkyy mustaa rajaus-
ta.

Annan pää on pahasti haljennut, ja veistoksessa on paljon toukanreikiä. Annan vasen käsi puuttuu. Marian pään yläosa on vaurioitunut, samoin kuin päässä oleva kruunu, jonka sakarat ovat poissa. Jeesus-lapsen vartalo on poikki, ja ylä- ja alaosan välissä on vyötäröllä pieni kiila. Yläruumis on puutapilla kiinni muussa veistoksessa. Jeesukselta puuttuu oikean jalan jalkate-
rä ja vasemmasta jalasta isovarvas. Annan päässä on tapillinen reikä. Veistos on koverrettu; takaosassa näkyvät selvästi pyöreän taltan tai telson jäljet. Veistoksen korkeus on 88 cm. Materiaaliksi on arveltu koivua, mutta nähdäkseni jokin muukin lehtipuu voi tulla kyseeseen.³⁰

³⁰ Riska 1985c, 31.

Aiempi tutkimus on antanut veistokselle vain suurpiirteisen ajoituksen: myöhäiskeskiaikainen, ja sen alkuperä on arveltu kotimaiseksi.³¹ Tosiasiassa veistoksen huono kunto antaa väärän vaikutelman, eikä veistos ole tekotavaltaan vaatimaton. Ajallisesti se sijoittuu 1400-luvun puolivälin jälkeiseen aikaan, ehkä 1480-luvulle. Marttilan Anna-ryhmä on todennäköisimmin pohjoismainen, tai kotimainen, vaikkakaan siinä ei ole kotimaisten veistosten tyypillisiä piirteitä.

6. Masku

Maskun keskiaikaisessa kirkossa³² on näyttävä alttarikaappi, jonka korpuksessa on veistoksia ja ovissa maalaukset. Alttarikaappi on sijoitettu kuorin eteläseinälle ja niin ollen lähelle alttaria. Se on kuitenkin tavattoman korkealla, sillä se on nähtävästi haluttu sijoittaa 1600-luvulla tehdyn, verhoja imitoivan maalauskoristelun yläpuolelle.³³ Alttarikaapin korpuksessa olevien pyhän Annan ja Jeesus-lasta sylissään pitävän Neitsyt Marian ympärillä on kaksi naispyhimystä. Samankokoiset Maria ja Anna seisovat vierekkäin, ja Anna koskee Marian sylissä olevan alastoman Jeesus-lapsen jalkaa. Annalla on päälliina, mekko, jossa on muutamia laskoksia miehustassa, ja harteilla viitta. Leukaliinaa ei ole. Marialla on mekko ja viitta sekä korkeasakarainen kruunu, kuten neitsytpyhimyksilläkin. Jeesuksella on kohotetussa oikeassa kädessään omena.³⁴

Alttarikaapin ovien sisä- ja ulkopuolilla on uudella ajalla tehdyt maalaukset. Onko ne tehty 1600-luvulla, kun kirkossa nyt hallitsevana ollut maalauskoristelu toteutettiin vai vasta 1700-luvun alussa, jolloin turkulainen Lars Myra työskenteli kirkossa ja siellä tehtiin laajoja uudistustöitä?³⁵ Viimeksi mainittu vaihtoehto vaikuttaa todennäköiseltä. Ehkäpä maalaustyö toteutettiin samalla, kun alttarikaappi siirrettiin pois pääalttarilta vuonna 1704.³⁶ Myös veistettyjen figuurien maalausta on mielestäni uudistettu, ja esimerkiksi Annan punainen mekko vaikuttaa hyvin samanlaiselta

³¹ Riska 1985c, 31–32. Nordman (*MSF* 525) ei tarjonnut veistoksesta mitään tarkempaa ajoitus- tai alkuperäarviota, mutta mainitsi sen 1500-luvun taitteesta olevien kotimaisten joukossa.

³² Kirkko on ajoitettu vuosien 1490–1510 väliselle ajalle, ks. Hiekkänen 2007a, 99.

³³ Riska 1961, 151–152.

³⁴ Lyhyt kuvaus ks. Riska 1961, 156.

³⁵ Riska 1961, 156–157: ovimaalaukset 1600–1700-luvuilla; Hiekkänen 2007a, 101: vuoden 1700 tienoilla. Ovien ulkopuolella oleva maalaus on samanaikainen ja kuvaa Kristusta Getsemanessa. Lars Myrasta ks. Pirinen, H. 1996, *passim*.

³⁶ Riska 1961, 152; Hiekkänen 2007a, 101. Ks. myös luku 4.3 *Alttarilla*.



3.6 Masku

kuin alttarikaapin punainen taustaväri.³⁷ Lisäksi mekon tasainen yksivärisyys poikkeaa yleisesti keskiajan veistosten maalauspinnoissa niin tavanomaisesta koristekuvioinneista ja brokadi-imitaatioista. Veistosten ehostusmaalaus on joka tapauksessa pääosin voinut noudattaa alkuperäisiä värejä: Annalla on kultainen viitta, jossa on sininen vuori, Marialla sininen mekko ja kultainen viitta punaisella vuorilla. Neitsytpyhimysten mekkojen väri on tunkkainen, eikä voi nähdäkseni vastata alkuperäistä.

Kaapin korpuksen neitsytpyhimykset ovat luostari-rakennusta pitelevä pyhä Gertrud ja toinen, tunnistamaton neitsyt, jolla on kirja kädessään, mutta toisessa kädessä ollut ratkaiseva attribuutti puuttuu. Kädessä on nyt myöhemmin lisätty sorvattu nuppi.³⁸ Se on ehkä lisätty kaappia uudistettaessa. Veistokset ovat lehmusta, kaappi tammea.³⁹ Anna-figuurin korkeus on noin 90 cm, mikä on hieman enemmän kuin muilla naisilla, joilla taas vastaavasti on hyvin korkeat kruunut.⁴⁰

³⁷ Tove Riska (1961, 156) on epäillyt alttarikaapin punaisella taustalla olevia kultatähtiä 1700-luvulla maalatuiksi, mikä vaikuttaakin todennäköiseltä, mutta piti figuurien väritystä alkuperäisenä ja siten hyvin säilyneenä.

³⁸ MSF 418; Meinander (MAT 313) piti esinettä *ciboriumina*, neitsyttä pyhänä Clarana. Päävastoin kuin Riska (1961, 156) sanoo, Nygren (1945, 166) oikaisi identifioinnin, mutta ei havainnut nupin kuulumattomuutta alkuperäiseen veistokseen.

³⁹ Riska (1961, 156) mainitsee konservaattori Veikko Kiljusen tehneen puulajien tunnistuksen.

⁴⁰ Alttarikaapin korkeus on 117 cm, korpuksen leveys on 123 cm. Ovet ovat 61 cm leveitä, joten avattu leveys kaapille on 245 cm. Mitat poikkeavat hieman Meinanderin (MAT 314)

Nordman ja Riska arvelivat, että kaapin koristukset edustavat ”vanhanaikaisempaa” tyyliä kuin itse veistokset,⁴¹ mutta on ehkä turvallisempaa sanoa, että koristelutyö on tehty perinteisiä malleja noudattaen. Alttarikaappi on luultavimmin tuotu Sleesiasta, missä se on valmistettu vuoden 1500 tienoilla⁴² – Sleesiassa Annan kunnioitus levisi vasta myöhäisessä vaiheessa.⁴³

7. Oripää

Oripään 1820–1830-luvuilla rakennetun puukirkon keskiaikaiset veistokset ovat luultavimmin peräisin Oripäässä keskiajalla sijainneesta Mäkitalon puukirkosta.⁴⁴ Veistokset eivät ole kirkossa esillä. Pyhä Anna itse kolmantena -veistoksessa Anna istuu pitäen Mariaa vasemmalla polvellaan, mutta Jeesus-lapsi on kadonnut. Annan päälliina lainehtii pehmeästi otsan kohdalla, ja leukaliina ulottuu leuan kärkeen. Viitan kiin-

korpukselle antamista mitoista (110 x 115). Masku, KLA; sähköpostiviesti seurakuntamestari Reino Teleniukselta 23.5.2008. Tekijän arkisto.

⁴¹ MSF 419; Riska 1961, 156.

⁴² Se on yhdistetty ns. Giessmannsdorfin mestarin tuotantoon 1500-luvun paikkeille, ks. MSF 418–419; Riska 1961, 156.

⁴³ Kleinschmidt 1930, 129. Peter Maniurka (2001) on luetteloinut Sleesiassa säilyneet pyhää Annaa kuvaavat veistokset, joiden joukossa ei kuitenkaan ole Maskun alttarikaappiin yhdistettäviä teoksia.

⁴⁴ Oripään kirkkoista ks. Riska 1982, 59–76.



3.7 Oripää

nityskohta jää kaulavaatteen alle. Viitta on vedetty oikealta puolelta polvien yli, ja vasemman jalan jalkine näkyy mekon alta. Mekon päällä on soljellinen vyö, jonka pää on muotoiltu riippumaan alaspäin. Marialla on samalla tavoin vyötetty avokaulainen mekko, jonka leveät helmat on kerätty syliin. Marialla on ollut kruunu päässään, nyt jäljellä on vain kruunua varten päähän tehty koverrus. Jeesus-lapsi on luultavimmin ollut ainakin osittain Annan oikealla polvella, sillä esiin kääntyneen viitan vuorissa on puutappi. Anna istuu alaosaan profiloidulla istuimella, jonka yläosa on muotoiltu tyynyksi. Veistos on ovettomassa kaapissa, jossa on viisteiset sivut.

Annan kasvojen väritys on hyvin säilynyt. Annalla on puolikuun muotoiset silmät, ja hän katsoo suoraan eteenpäin. Muutoin veistoksessa on vain vähäisiä värjänteitä. Annan viitassa on kultaa ja sen vuori on sininen. Kaapin kaunis maalauskoristelu on hyvin säilynyt. Taustassa on vihreitä ja valkoisia sabluunakukkia punaisella pohjalla, sivupinnat ovat vihreät ja niihin on

maalattu musta kukkia. Annan vaaleassa sädekehässä on tumma reunus. Istuintyyny on punainen.

Veistos on erittäin pahasti haljennut. Marialta puuttuvat molemmat käsivarret. Annan oikea käsi puuttuu, jäljellä on vain sen kiinnittänyt puutappi. Käsi on kuitenkin kadonnut vasta viime vuosikymmeninä, sillä veistoksesta vuonna 1961 otetussa valokuvassa käsi on vielä jäljellä.⁴⁵ Figuurin korkeus on 78 cm, kaapin 116 cm. Takaa koverretun veistoksen materiaaliksi on arveltu koivua,⁴⁶ mutta mielestäni muukin lehtipuu voisi olla mahdollinen.⁴⁷ Kaappi on mäntypuuta. Veistosta on viimeksi arveltu mahdollisesti kotimaiseksi.⁴⁸ Tämä ei kuitenkaan mielestäni ole todennäköistä, vaan se on luultavimmin pohjoismainen. Ajoitus asettuu 1400-luvun puoliväliin.⁴⁹

8. Parainen, *Pargas*

Paraisten keskiaikaisen kirkon⁵⁰ Pyhä Anna itse kolmantena -veistos (KM 1895:2) on Kansallismuseon varastossa. Anna istuu tyynyllisellä istuimella pidellen Neitsyt Mariaa vasemmalla polvellaan, Jeesus-lapsi puuttuu. Veistos on hyvin pystysuora ja antaa vaikutelman kuin Anna enemmänkin seisoi kuin istuisi. Annalla on korkea, otsalta ylösnouseva pääliina ja leukaliina. Meinander kuvaili Annan kasvojen ilmettä suorastaan lempeäksi,⁵¹ mutta en voi olla samaa mieltä. Figuurin kasvot ovat terävät ja ilme vakava. Silmäluomia ei ole veistetty juuri ollenkaan – ne on ollut tarkoitus toteuttaa vain maalaamalla. Suu on hieman avoin. Marian ilme on samankaltainen. Sekä Annalla että Marialla on yllään mekot, joissa on syvät pystylasokokset ja vannemainen vyö. Annan jalkineiden terävät kärjet ovat muodoltaan yhteneväiset mekon maahan laskeutuvien laskosten kanssa. Marian jalkineita ei

⁴⁵ MVHKA. P. O. Welinin ottama kuva on julkaistu teoksessa Riska 1982, 70.

⁴⁶ Riska 1982, 71.

⁴⁷ Oripään veistoksen kanssa samankaltaisen Luvian Anna-ryhmän puumateriaaliksi on viimeaikainen konservointi varmistanut lehmuksen, enkä pitäisi tätä aivan mahdottomana Oripäänkään kohdalla. Veistoksen kaipaama konservointi toisi tähänkin selvyuden.

⁴⁸ Riska 1982, 71.

⁴⁹ Nordman (*MSF* 533) ei antanut veistoksella selkeää paikannusta, mutta toi esille sen ilmeisen samankaltaisuuden Rymättylän Anna-ryhmään, jota hän arveli pohjoismaiseksi, ja oletan hänen ounastelleen pohjoismaista alkuperää myös Oripään veistokselle. Hän ei spesifioinut ajoitustakaan, mutta jälleen hänen tekemästään vertauksesta Rymättylään voi päätellä, että hän katsoi Oripään ajoituksen olevan samansuuntainen.

⁵⁰ Paraisten kirkko rakennettiin pääosissaan 1440- tai 1450-luvuilla, ks. Hiekkänen 2007a, 129 viitteineen.

⁵¹ *MAT* 275: ”Ansiktet har ett nästan fryntligt uttryck, och draperierna äro rätt omsorgsfullt behandlade.” Vuoden 1885 (Ferd. Ahlman, SKS) sanakirja ilmoittaa fryntlig-sanan käännökseksi sanat lempeä, muhoinen, sulava ja iloisa.



3.8 Parainen

näy. Marian mekon päantie on laakea ja pyöreä, ja se on luultavimmin saanut mallinsa tuontiveistoksista. Anna istuu profiloidulla istuimella, tyynyn päällä.

Veistos kuuluu teosryhmään, joka on liitetty 1400-luvun puolimaissa toimineeseen niin sanottuun Sääksmäen mestariin.⁵² Se on siis kotimainen veistos ja sen ajoitus liikkuu 1460–1470-luvuilla. Harmillisesti Jeesus-lapsi puuttuu kaikista kolmesta Sääksmäen mestarin Anna-ryhmästä (Paraisten lisäksi Sääksmäki ja Vesilahti), sillä yhden säilyneen Jeesus-lapsen perusteella olisi voinut päätellä muidenkin olomuodot.⁵³ Jeesus-lapsi on joka tapauksessa ollut kiinnitettynä Annan oikeassa polvessa olevalla rautatapilla,⁵⁴ joka

on korvannut aiemman puutapin. Tällaisen tapin olen havainnut myös Vesilahden Annan polvessa. Maria on kääntynyt suoraan eteenpäin, vaikka istuu sivuttain.

Molempien figuurien nenät ovat kolhiintuneet. Annalta puuttuu oikea käsi kokonaan. Se on ollut kiinni viitan reunuksessa, jossa on yhä kolme reikää (kahdessa on tappi jäljellä) – vastaavanlainen oikea käsi on säästynyt Sääksmäen Anna-ryhmällä. Marian oikeasta kädestä on jäljellä vain olka, joka on puutapilla kiinni, vasen käsi lepää vatsan päällä. Kruunun sakarat puuttuvat. Annan päässä on tapillinen reikä. Veistos on 101 cm korkea. Se on koverrettu, mutta melko loivasti ja vailla hienoja työkaluja – ylipäänsä veistoksesta näkee että käsityö on toteutettu jos ei ylimalkaisella, niin ainakin harjaantumattomalla kädellä vailla kunnon välineitä. Annan vasemmassa helmassa on kaksi puutappia, mutta niiden funktiota en osaa arvela. Veistos on valmistettu luultavimmin koivusta.⁵⁵ Polykromiaa ei ole jäljellä oikeastaan ollenkaan, vain Annan viitan poimuissa on aavistus punaista.

9. Perniö, *Bjärnä*

Perniön vuosien 1460–1480 välillä rakennetun kirkon Pyhä Anna itse kolmantena -veistos (KM 1186:3) on Kansallismuseon varastossa.⁵⁶ Pyhä Anna istuu pitäen Mariaa vasemmalla, ja pitkään kaapuun puettua, seisovaa Jeesus-lastaa oikealla polvellaan.⁵⁷ Annalla on yllään kasvoja aaltoillen kehystävä pääliina, leukaliina, mekko ja oikealta puoleltaan polvien yli vedetty viitta, jonka alapuoli on taitettu näkyviin. Toinen teräväkärkinen punainen jalkine näkyy, aivan kuten Mariallakin. Annalla on selkeäpiirteiset soikeat kasvot, korkeat poskipääät ja hymyilevä ilme. Silmät ovat ruskeat ja reunoista alaspäin suuntautuvat. Ne on tavalliseen tapaan maalattu niin, että yläluomi on korostettu mustalla ja alaluomi punaisella. Kasvot ovat erittäin huolellisesti veistetyt ja sieraimellinen nenä on aavistuksen verran pysty.

Marialla on päässään matala kruunu, jonka viidestä sakarasta on enää kaksi jäljellä. Hänellä on v-aukkoinen mekko, jonka päätietä on korostettu. Mekossa on leveät hihansuut ja samanlaiset laskokset kuin Annallakin. Jeesus on pyöreäpäinen ja hänen korvansa ovat silmiinpistävän suuret. Jeesuksen kämmen on pystyssä (oikea peukalo puuttuu), mikä, kuten Nordman on huomauttanut, muistuttaa enemmänkin torjuntaa kuin

⁵² Nordman 1949, 49; MAT 275. Ks. luku 4.5 Sääksmäen mestari.

⁵³ Nikula (1975, 49) on tuonut esille mahdollisuuden, että Paraisten Jeesus-lapsi on ollut seisova, sillä arkistotieto kertoo huntupäisestä naisfiguurista, johon kruunattu seisova poika oli nojallaan. Tähän aikaan Anna-ryhmissä Jeesus ei kuitenkaan ollut kruunattu, joten pitäisin luultavana, että jostain Maria ja lapsi -veistoksesta on vain laitettu lapsi Annan syliin tai sitten merkintä ei ylipäänsäkään koskenut Anna-figuuria, vaan jotain muuta veistosta.

⁵⁴ Nikula 1975, 49.

⁵⁵ Nordman 1949, 49; Nikula 1975, 49; esinekortisto, MVHV.

⁵⁶ Perniön kirkon ajoituksesta ks. Hiekkänen 2007a, 133 viitteineen. Veistos on aiemmin, ainakin 1960- ja 70-lukujen vaihteessa ollut esillä Kansallismuseon sisäntulohallissa. Restaurointityön seloste, KLA.

⁵⁷ Lyhyt kuvaus ks. Riska 1968, 45–46; esinekortisto, MVHV. Veistos on konservoitu vuonna 1970. Restaurointityön seloste, KLA.



3.9 Perniö

siunausta.⁵⁸ Maria ja Jeesus pitelevät yhdessä kirkkaan punaista omenaa, joka on Annan rinnan keskikohdalla. Anna istuu profiloidulla penkillä. Silmiinpistävää on veistoksen symmetrisyys: Annan kädet nousevat samassa linjassa tukemaan samankorkuisia lapsia, mikä on mahdollistettu laittamalla Maria istumaan ja Jeesus-lapsi seisomaan. Myös Annan vaatetus ja päällinän laskostus ovat samanlaisia veistoksen molemmilla sivuilla.

Väritys on hyvin säilynyt, mutta se vaikuttaa ainakin osittain myöhemmältä. Annan viitta ja mekko ovat nyt muuttuneet hopeanvärisiksi, mutta väri on todennäköisesti aiemmin ollut kultainen. Viitan ja mekon vuorissa on sinistä, päälliina on valkoinen, jalkineet punaiset. Marian ja Jeesus-lapsen hiukset ovat enemmänkin keltaiset kuin kultaiset. Jeesuksella on luumun- tai purppuranvärinen puku. Annan kasvot ovat pahasti haljenneet. Marian vasen käsi puuttuu ranteesta alkaen, mutta sen jäänteet paljastavat, että siinäkin on noudatettu symmetriää: käsi on ollut jokseenkin vastaavalla lailla koholla kuin Jeesuksellakin.

⁵⁸ MSF 525–526.

Annan pää on lähes luonnollista kokoa. Veistos on 107 cm korkea. Annalla on tapillinen reikä päässä. Taakasa on koverrettu huolellisin taltanvedoin päähän ulottuen. Veistoksen on ajateltu olevan koivua,⁵⁹ mutta mielestäni muukin lehtipuu on mahdollinen, ellei paremminkin todennäköinen, esimerkiksi lehmus. Perniön Anna-ryhmä on todennäköisesti pohjoismaista alkuperää ja se ajoittuu 1400-luvun lopulle, ehkä 1490-luvulle.⁶⁰

10. Raisio, *Reso*

Raision keskiaikaisen kirkon Pyhä Anna itse kolmantena -veistos (KM 60021:4) on Kansallismuseon varastossa.⁶¹ Pyhä Anna istuu ja Neitsyt Maria seisoo hänen vasemmalla puolellaan, vähän Annan takana.⁶² Alaston Jeesus-lapsi seisoo Annan oikealla polvella, sylin poikki taivuttavan viitan päällä. Annalla on päälliina, jossa on kaksi pillilaskosta keskellä, ja ”kauluri-mainen” leukaliina. Mekon laskokset ovat syviä ja paksuja. Oikean käden leveä hiha näkyy viitan alta. Annalla on terävä nenä ja muutenkin terävät piirteet sekä toisiaan lähellä olevat silmät. Hänellä on leuassa kuoppa, kuten Mariallakin. Marialla on korkeahko kruunu, jonka kaikki kruunua tasaisesti kiertävät seitsemän sakaraa ovat hävinneet. Pukua kiinnittää vyö. Pitkät hiukset ulottuvat levymäisesti vyötärön alapuolelle, ja kullanväristen hiusten kuviointi on uurrettu pohjustukseen, ei kaiverrettu puuhun. Jeesus-lapsella on sileä tukka, Meinanderin sanoin ”muodoton peruukki”.⁶³ Anna istuu profiloidulla penkillä, jonka istuinpinta on viisto ja tyynytön. Veistos on ovettomassa, nurkista viistetyssä kaapissa, jossa on taitteinen katos koristeileikkauksin. Vihreä jalusta on edestä kulmikas.

Veistoksen värit ovat melko hyvin säilyneet. Annan päälliinassa on sinipunaista viivakoristelua, ja hänen mekkonsa on vihreä. Silmien alaluomi on korostettu punaisella ja yläluomi mustalla, ja heleää punaista ihonväriä on etenkin oikeassa poskessa näkyvissä. Viitta on punainen mustin sabluunakoristein ja siinä on ollut kultainen helmakoriste. Myös mekon helmassa on ollut kultainen reuna. Viitan vuori on sininen. Marialla puolestaan on kullanpunainen mekko. Istuimessa on sinistä ja oranssia väriä sekä mustaa kuviointia. Kaapin sivuseinissä ja taustalaudan yläosassa on voimakasta väritystä: punaista kiemurakuviointia ja ylä-

⁵⁹ Nordman (MSF 525) Jalavan määritelmään nojautuen. Ks. myös Riska 1968, 45.

⁶⁰ Nordmanin (MSF 525) mukaan veistos on ruotsalaista tai saksalaista alkuperää ja se ajoittuu vuosille 1480–1490.

⁶¹ Raision kirkko on ajoitettu 1500-luvun alkuun, ks. Hiekkanen 2007a, 153 viitteineen.

⁶² Lyhyt kuvaus veistoksesta ks. Lilis *et al.* 1972, 114–115.

⁶³ MAT 269.



3.10 Raisio (ilman kaappia)

ja alaosissa kulkee kelta-mustat nauhat. Taustalaudan keskiosa on kullanvärinen ja sädekehä on keltainen mustin kuvioin (kuva 1.3).

Koko veistos on ollut haljennut Annan kaulasta alaspäin, mutta se on sittemmin konservoitu ehjäksi.⁶⁴ Lasten kädet ovat poikki suunnilleen kyynärpäistä. Leikkauspinta on tasainen, joten nyt hävinneet palat ovat olleet kiinnitetyt liimalla. Koska veistos muistuttaa monella tavoin Vanajan Anna-ryhmää, voi sen (ja

⁶⁴ Halkeama näkyy viimeksi julkaistussa kuvassa, ks. Lilius *et al.* 1972, 114, ja myös esinekortisto (MVHV) mainitsee halkeaman. Veistos konservoitiin Veikko Kiljusen toimesta vuonna 1961. Pääluettelo, MVHV. En löytänyt tietoa uuden konservoinnin ajankohdasta, mutta se on tapahtunut vuonna 1980 todetun konservointitarpeen jälkeen. Raisio, KLA.

kuvaustavan) perusteella päätellä, että Maria ja Jeesus ovat luultavimmin pitäneet yhdessä omenaa ja lisäksi Jeesus-lapsella on ehkä ollut toisessa kädessään oma, pienempi omenansa.⁶⁵

Veistosta ei ole koverrettu, vaan selkäpuoli on tasoitettu kirveellä. Sen korkeus on 81 cm, kaapin 130 cm. Puulaji veistoksessa on koivua, kaappi on havupuuta ja sen koristeet tammea.⁶⁶ On mahdollista, että Raision kaapissa on erikseen tuontitavarana hankitut tammikoristeet, jotka myöhemmin istutettiin kotimaassa tehtyyn kaappiin.⁶⁷ Teos ajoittuu 1500-luvun taitteeseen. Se on paikallista tuotantoa ja yhdistetty niin sanotun Kaarinan mestarin tuotantoon.⁶⁸ Mielestäni Raision Anna-ryhmä onkin tähän työhuoneeseen liitettävissä, mutta sitä ei voi pitää sen saman tekijän tekemänä, joka on veistänyt Kaarinan mestarin ”avainteokset”, joten kutsuttakoon tätä veistäjää nimellä Kaarinan mestari II.

11. Rusko

Ruskon keskiaikaisen kirkon Pyhä Anna itse kolmantena -veistos (TMM 4760) kuuluu Turun maakuntamuseon kokoelmiin.⁶⁹ Se on poikkeuksellinen samalla tavoin kuin Lokalahden Anna-ryhmä: Annalla on päällinansa päällä kruunu. Anna istuu Neitsyt Maria oikealla, Jeesus-lapsi vasemmalla polvellaan. Annalla on leukaliina ja mekko, jossa on voimakas pystylaskos keskellä, viitan laskokset polvilla ovat sen sijaan liitteät. Veistoksessa on kiinnostavaa harkittua epäsymmetrisyyttä, sillä Jeesus-lapsen puolelta Annan viitta taittuu kulmikkaasti, Marian puolelta kaarevasti. Lisäksi polvien edessä olevan viitan liepeet taipuvat niin, että Annan oikealla puolella reuna taipuu ulospäin, vasemmalla sisäänpäin. Pyöreäkärkiset jalkineet tulevat esiin mekon alta. Annan kruunussa on kierteinen reunakoristus, joka ehkä jäljittelee turkista. Kruunupäisellä Marialla on pitkähihainen vyötetty mekko. Marian kädessä on pieni haljennut esine, todennäköisesti omena, vaikkakin enemmän päärynän muotoinen, jota hän ojentaa Jeesus-lapsen suuntaan. Kiharapäisellä Jeesus-lapsella on pitkä mekko, jossa on keskellä taitos ja sylissä vaakalaskos (kuten Mariallakin). Varpaat näkyvät mekon alta. Jeesuksen vaatteiden yksityiskohdat voivat

⁶⁵ Myös Vanajan Anna-ryhmän Marian käsi oli samalla tavoin hävinnyt, mutta on sittemmin löytynyt ja kiinnitetty paikoilleen.

⁶⁶ MAT 269; Riska 1972, 114.

⁶⁷ Tällaisesta käytännöstä ks. Hiekkänen 2003a, 102.

⁶⁸ MAT 268–272; MSF 516–527; Nordman 1951, 18–19; Riska 1987, 223–224.

⁶⁹ Ruskon kirkko on rakennettu 1500-luvun ensi vuosikymmeninä, ks. Hiekkänen 2007a, 157 viitteineen. Ruskon Anna-ryhmä esiintyy numerolla 4762 museon vuoden 1922 opaskirjasessa, ks. *Vägvisare i Åbo stads historiska museum* 1922, 95.



3.11 Rusko

kertoa, että mekossa on ollut jonkinlaiset maalatut hakaset, joiden tarkoitus on ollut esittää, että mekko on ollut edestä kiinni, mutta toisaalta samankaltainen taitos (joskin lievempi) on myös Marian ja Annan mekoissa. Myös Jeesuksella on ollut jotain kädessään. Annan jalkojen alla on koroke. Istuimessa on profiloituneet, korkeat päädyt.

Veistoksen väritys on säilynyt melko hyvin, mutta siinä on myös uusia maalikerroksia.⁷⁰ Annan päälliina on valkoinen ja siinä on kultainen reunus, kaulavaatteessa on punainen raita ja koristeraita kaulan kohdalta alaspäin. Kaulavaatteen sisäpuoli on kultainen, mikä näkyy liinan reunojen taipuessa ylöspäin solisluiden kohdalla. Annan kasvoissa on ihonväriä (öljymaali),⁷¹ silmät ovat vihertävät ja tummat pupillit ovat isot. Mekko on sininen, viitta punainen, ja niissä molem-

⁷⁰ Veistoksessa on ollut useita maalikerroksia, myös valkoinen liimamaali, joka on poistettu konservoinnin yhteydessä. Veistos on Reino Mattilan konservoinnissa vuonna 1977. Mattila & Merikanto 1981, 102.

⁷¹ Mattila & Merikanto 1981, 102.

missa on kuviointia sekä kultaiset reunukset.⁷² Helmassa on ollut kiinnitettyä koristusta.⁷³ Marian mekko ja vyö ovat kullanvärisiä, mekon päätte sininen, jalkineet punaiset. Jeesus-lapsella on punertava mekko, jossa on kultaista kuviointia. Istuimen tyyny on vihreä, ja sen päädyissä on punaista. Jalusta on vihreä. Veistoksessa ei ole suurempia vaurioita, lukuun ottamatta Marian pään oikeanpuoleisen osan puuttumista. Marialta puuttuu lisäksi oikea käsivarsi sekä kruunusta kaikki viisi sakaraa. Myös Annan kruunusta puuttuvat ne neljä sakaraa, jotka siinä kolojen perusteella ovat olleet. Jeesus-lapselta puuttuu oikea käsivarsi, josta on vain kiinnitystapin reikä jäljellä.

Veistosta ei ole koverrettu, mutta sen takana on suurehko kolmiomainen kiila. Annan päässä on tapillinen reikä. Veistos on melko pieni, sillä sen korkeus on 74 cm. Se on vaaleaa lehtipuuta, ehkä koivua, istuimen päädyt ovat kuitenkin tammea.⁷⁴ Istuin on tehty useasta puupalasta. Olisivatko koristeelliset tammipäädyt voineet olla aiemmin jossain toisessa veistoksessa?

Nordmanin mukaan veistos ajoittuu vuoden 1500 tienoilta, ja se voi hyvinkin olla vasta 1500-luvun ensi vuosikymmeniltä.⁷⁵ Vaikka siinä on tiettyjä vanhemman perinteeseen liittyviä piirteitä, kuten ylipäänsä Annan istuva asento, paljastavat esimerkiksi pyöreäkärkiset jalkineet veistoksen 1500-luvun tuotteeksi. Veistäjä on yhdistänyt vanhempaa kuvausperinnettä uusiin kuoseihin. Anna-ryhmä on mahdollisesti hankittu uuteen kirkkorakennukseen. Veistos on todennäköisesti kotimainen, mutta taidokkuutensa puolesta se voisi olla myös tuontityö. Nordman kuvaili Ruskon Annan olemusta kivettyneeksi, eikä hänen mielestään teoksella ollut taiteellista arvoa.⁷⁶ Näin ei mielestäni ole, vaan tarkkaan katsoen huomaa, että Annan kasvot ovat kauniisti veistetyt, ja esitystapa henkii arvokkuutta.

12. Rymättylä, *Rimito*

Pyhä Anna itse kolmantena -aiheinen puuveistos sijaitsee 1500-luvun alussa rakennetussa Rymättylän kirkossa.⁷⁷ Se on nyt sijoitettu alustan päälle pohjoisseinälle, toiseen holviväliin. Pyhä Anna istuu hieman oikealle nojautuen, ja pitelee Mariaa vasemmalla polvellaan.⁷⁸ Jeesus-lapsi on kadonnut. Annalla on peh-

⁷² Viitan ja mekon koristelu on kuvattu hopeaiseksi ristikuviinniksi, jossa ristin ääriviivat ovat siniset ja ne on kaiverrettu liittupohjustukseen, ks. Mattila & Merikanto 1981, 102.

⁷³ Mattila & Merikanto 1981, 102.

⁷⁴ Riska 1961, 189.

⁷⁵ MSF 535, viite 81. Vrt. Riska (1961, 189), jonka ajoitus on hieman aikaisempi, 1400-luvun loppupuoli.

⁷⁶ MSF 535–536.

⁷⁷ Rymättylän kirkosta ks. Hiekkänen 2007a, 160–165 viitteineen.

⁷⁸ Lyhyt kuvaus veistoksesta ks. MSF 533; Lilius *et al.* 1972, 179.

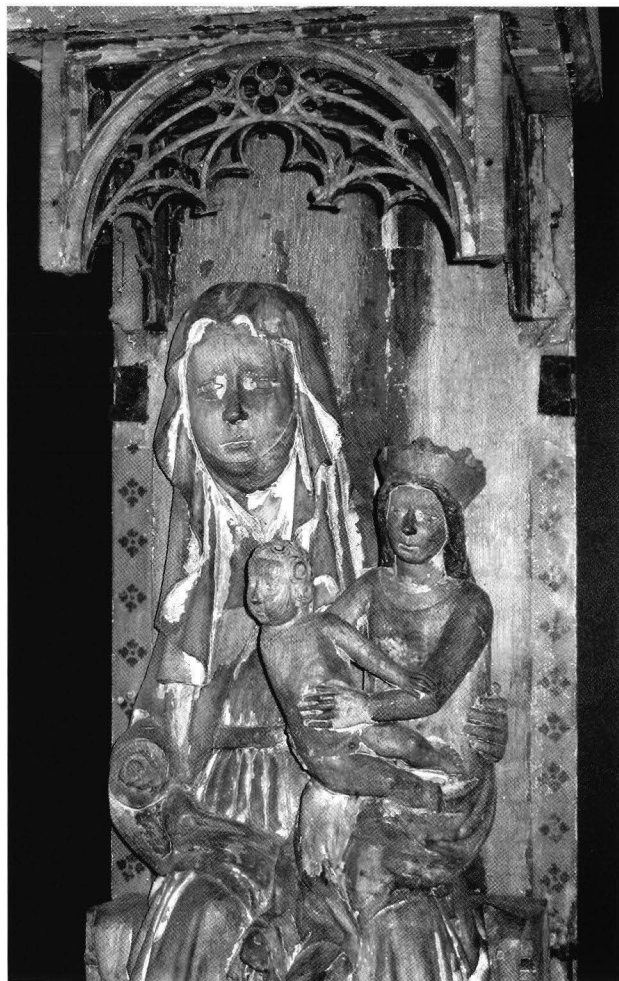


3.12 Rymättylä

meästi poimuileva pääliina ja leuan kärjelle ulottuva leukaliina, jonka alta viitta aukeaa kolmiomaisesti. Viitta on vedetty polvien päälle. Annalla on soljellinen vyö, jonka pää taittuu alaspäin. Suippokärkiset jalkineet pilkistävät mekon alta. Annan päällä olleisiin, kankaasta valmistettuihin asusteisiin kuului tiittävästi kymmenen kullattua hakasta, jotka konfiskoitiin kruunulle Kustaa Vaasan toimesta.⁷⁹ Annan ja Marian kasvot on veistetty huolellisesti ja silmäluomet erottuvat selvästi. Marialla on pieni, vino hymy. Hänen asunaan on avokaulainen, vartalonmyötäinen mekko, joka paljastaa osan hartioita. Laakeassa pääntiessä on leveä reunus. Maria pitää vasenta jalkaansa Annan oikean polven päällä. Anna istuu profiloidulla penkillä. Pyhimyskaapista on jäljellä vain osa taustalautaa, katos ja predella.

Veistoksessa on hieman värijäanteitä. Annan viittas on kultaa, vuorissa sinistä. Marian käsivarret ovat poikki, ja on luultavaa, että ne ovat olleet aikanaan kiinni liimakiinnityksellä. Kruunun sakarat ovat hävinneet ja siitä on jäljellä oikeastaan vaan matala vanne Marian pään ympärillä. Materiaaliksi Nordman on

⁷⁹ Källström 1939, 321.



3.13 Taivassalo

maininnut koivun, mutta jokin muukin lehtipuu kuten lehmus, voi mielestäni olla mahdollinen.⁸⁰ Kaappifragmentti on tammea. Veistoksen korkeus on 95 cm. Anna-ryhmä on mitä luultavimmin pohjoismainen, vaikkakin se hyvin voi olla myös Itämeren eteläpuolelta, ja se on perustellusti ajoitettu 1400-luvun puoliväliin.⁸¹

13. Taivassalo, *Tövsala*

Taivassalon keskiaikaisen kirkon⁸² Pyhä Anna itse kolmantena -aiheinen veistos (KM 2717:3) on esillä Kansallismuseon perusnäyttelyssä kirkkosalissa. Taivassalossa veistoksessa pyhä Anna istuu oikealla no-

⁸⁰ MSF 533. Ks. myös Lilius *et al.* 1972, 179. Luvian Anna-ryhmän – joka vertautuu tyylillisesti ja ajallisesti Rymättylän veistokseen – puulaji on viimeaikaisissa konservointitutkimuksissa osoittautunut lehmukseksi.

⁸¹ MSF 533. Vrt. Hiekkasen (2007a, 164), joka mainitsee veistoksen kotimaisena.

⁸² Kirkko rakennettiin Hiekkasen (2007a, 177) mukaan vuosien 1425–1440 välisenä aikana.

jautuen pidellen Neitsyt Mariaa vasemmalla polvelaan.⁸³ Eteenpäin liikkeessä oleva Jeesus-lapsi istuu sivuttain Marian sylissä. Annan päáliina aaltoilee kasvojen ympärillä. Leukaliina ulottuu leuankärjen yli ja kehystää tiukasti otsaa. Annalla on vyötetty mekko. Viitta avautuu edestä kolmiomaisesti kiinnityskohdan jäädessä leukaliinan alle. Viitta on nostettu molemmilta puolilta polvien päälle. Kaikkien figuurien kasvot on silmäluomia myöten huolellisesti kaiverrettu. Annan silmät suuntautuvat hieman alaspäin, mikä antaa hänelle aavistuksen surumielisen ilmeen. Marian jalat ovat lennokkaasti, tai hienostuneesti, ristissä. Hänellä on korkea kruunu ja avokaulainen ihonmyötäinen mekko. Ruskeissa hiuksissa on kaarrekuviointia. Alaston Jeesus-lapsi on kiharatukkainen. Anna istuu profioidulla penkillä, jonka päälle viitta laskeutuu. Veistos on ovettomassa kaapissa, jonka katos on porrastetun muurinharjan muotoinen, ja alapuolella on kolmella sivulla kaarikoristelua.

Väritystä on säilynyt vain vähän. Fragmenteista voi päätellä, että Annan päáliina on ollut valkoinen, mekko ja viitta kullattuja, ja viitan vuori sininen. Marialla on ruskeat silmät. Myös Marian mekko on kullattu ja sini-vuorinen. Kaapin taustaseinä on sininen, ja reunoja kiertää punainen nauha mustin kukkakuvioinnein. Predella on punainen. Annan oikea käsi puuttuu, samoin kuin Jeesus-lapsen oikea käsivarsi kokonaan. Jeesukselta puuttuu myös oikea jalkaterä. Marian kruunusta puuttuvat kaikki sakarat. Takaa koverretun veistoksen korkeus on 87 cm, kaapin 144 cm. Annan päässä on tapillinen reikä. Veistos on valmistettu tammesta todennäköisesti Lyypekissä, ja se ajoittuu 1440-luvulle.⁸⁴



3.14 Turku

14. Turku, Åbo

Turun tuomiokirkon Pyhä Anna itse kolmantena -veistos on eteläisellä lehterillä olevassa Tuomiokirkkomuseossa, joka avattiin yleisölle vuonna 1982. Veistos oli Turun historiallisessa museossa vuosina 1893–1929.⁸⁵ Yleisen käsityksen mukaan Anna-ryhmä on keskiajalla

sijainnut tuomiokirkossa olleen pyhän Annan alttarin yhteydessä.⁸⁶

Pyhä Anna istuu pidellen Neitsyt Mariaa oikealla polvellaan. Alaston Jeesus-lapsi istuu Marian sylissä, tämän vasemmalla polvella, kurottuen eteenpäin kohti jotakin, jota Anna luultavasti on pitänyt oikeassa kädessään. Annan päáliina taittuu kevyesti otsalla, ja ohimoilla ja hartioilla se on kulmikkaasti taiteltu. Leukaliinaa ei ole, vaan kaula on paljas. Hänellä on yllään mekko ja viitta, jonka vasen sivu on vedetty polvien yli. Mekossa on kulmikas ja korostettu – ehkäpä turkista jäljittelevä? – pääntie ja syvä keskilaskos. Vasen käsi hienopiirteisine sormineen lepää Marian selällä.

⁸³ Lyhyt kuvaus veistoksesta ks. Riska 1959, 84–85; *MSF* 260–262, 447, 512.

⁸⁴ *MSF* 260. Riska 1959, 84: 1400-luvun toinen neljännes. Mahdolliseksi vaikutteiden antajaksi Taivassalon ryhmälle Nordman (*MSF* 260) toi esille yhden Vadstenan Anna-veistoksista, jota hän kutsuu nimellä ”praktfulla Anna-gruppen”. Siinä Anna istuu suorana pitäen Mariaa oikealla polvellaan. Jos Vadstenasta haetaan vastineita, on kuitenkin niin sanottu kuningatar Philippan Anna-ryhmä huomattavasti sopivampi Taivassalon ryhmälle: Marian ja Jeesus-lapsen liikkeissä on samaa eloisuutta ja liikettä, ks. näistä Anna-ryhmistä Andersson, A. 1980, 34–37; 1983, 32–33.

⁸⁵ Muinaismuistohallinto moitti tuomiokirkon lehterillä olevien esineiden huonoa hoitoa ja teokset siirrettiinkin Turun historialliseen museoon vuonna 1893, jolloin Anna ryhmä sai inventaarinumeron 5056. Esinehakemisto, TMMA. Tällä numerolla veistokseen viitataan mm. museon vuoden 1922

opaskirjasessa, ks. *Vägvisare i Åbo stads historiska museum* 1922, 95.

⁸⁶ Ks. esim. Rinne 1941–1952 II, 188. Aiemmin veistos oli esillä niin sanotussa Pormestarin kuorissa, ks. valokuva Meinander, K. K. & Rinne 1930, 17. Turun tuomiokirkosta ja Annan alttarista ks. luku 5.3 *Pyhä Anna ja Turun tuomiokirkko*.

Annan soikeilla, siroilla kasvoilla on pieni hymy. Vaikka väriä ei kasvoissa ole juuri säilynyt, veistetyistä silmäluomista näkee, että puoliympyrän muotoisten silmien katse on alaspäin suuntautunut. Marialla on yllään pitkähihainen v-aukkoinen mekko. Hänellä on päässään matala kruunu ja hiuksissa on puolikuun muotoisia koristelukaiverruksia. Käsi, joka pitelee Jeesus-lasta toistaa Annan käden elegantin eleen hieman taipuneine pikkusormineen. Jeesus-lapsen hiukset ovat ruusunnuppumaisilla kiharoilla.

Veistoksen värit ovat fragmentaarisia, mutta niiden perusteella on kuitenkin pääteltävissä pääasiallisesti käytetyt värit. Annan pääliina on valkoinen, ja sen reunassa on musta-kulta-puna -raitainen koristus. Mekko on kullattu ja siinä on lehtimäisiä kuvioita; kultausta on säilynyt erityisen paljon laskosten uurteissa. Viitta on kultainen, mutta figuurin selkäpuolella on punertavia jäänteitä. Viitan vuori on sininen. Annan nenän alla on jääne heleän vaaleanpunaisesta ihonväristä; kaikkien henkilöiden huulilla ja sieraimilla on punaista. Marian hiukset ovat kultaiset ja mekossa on sinistä ja kultaa. Myös Jeesus-lapsen tukka on kullanvärinen. Veistoksen figuurien ihoalueiden kohdat ovat aiemmin olleet päällemaalatut öljyväreillä, mutta tämä poistettiin konservoinnin yhteydessä vuonna 1981. Istuimessa on useita värejä, kultaista, punaista ja mustaa, sekä edessä vinoristikkoista ikkuna-aihetta mukaileva kuviointi.⁸⁷

Annan ja Marian oikea käsi puuttuu, kuten myös Jeesus-lapsen molemmat kädet (oikea käsi rannetta myöten, ja vasen kokonaan). Marian kruunusta puuttuvat sakarat. Jeesus-lapsen päässä olevien tappien on ajateltu viittaavan pään ympärillä olleeseen sädekehään, ja myös Annan pään urat voivat olla merkinä sädekehästä.⁸⁸ Veistoksesta on poikkeuksellisesti koverrettu ainoastaan istuinosan takaosa, ei figuurin selkää, mikä tekee sen olemuksesta lähes täysplastisen. Annan päässä on tapillinen reikä, samoin molempien olkapäiden lähellä. Annan pään takana on rautainen koukku, jolla veistos on ollut mahdollisesti myöhemmin kiinnitettynä johonkin. Veistos on tammea, ja sen korkeus on 115 cm. Turun Anna-ryhmä ajoittuu 1480-luvulle.⁸⁹ Lyypekkiläinen veistos saattaa olla peräisin Bernt Notken työhuoneesta.⁹⁰



3.15 Vehmaa

15. Vehmaa, Vemo

Vehmaan keskiaikaisen kirkon Pyhä Anna itse kolmantena -aiheinen veistos on nyt varastoituna (KM 4328:3).⁹¹ Soikeakasvoinen pyhä Anna istuu Neitsyt Maria vasemmalla polvellaan. Marian sylissä ollut Jeesus-lapsi on kadonnut.⁹²

Annalla on poikkeuksellisen näköinen pääliina, joka jättää korkean otsan kokonaan näkyviin. Tämä ei kuitenkaan ole ollut alun perin tarkoitus. Pääliinan reunassa kummallakin puolella, Annan ohimoiden kohdalla on kolme tapin reikää (osassa tappeja jäljellä), jotka kertovat, että jotakin on otsalle ollut kiinnitettynä. Lisäksi Annan pääläella on neljä reikää. Onko otsalla ollut pääliinan erillinen puinen osa, vai kenties ohuesta metallista valmistettu koristus? Annalla on laskostuva leukaliina, ja tarkkaan katsoessa huomaa, että leukaan on kaiverrettu ohut syvennys merkitsemään harsomaista liinan reunaa. Sileästi hartioilta laskeutuvaa viittaa sitoo rinnalla poikkeuksellisen suuri pyöreä solki, jossa on kohouma keskellä. Mekon laskokset vyön ala- ja yläpuolella ovat säännöllisiä ja me-

⁸⁷ Värityksen yksityiskohdista ks. Konservointikertomus, Turun tuomiokirkon veistosten konservointi 1980–1981. KLA.

⁸⁸ Konservointikertomus, Turun tuomiokirkon veistosten konservointi 1980–1981. KLA.

⁸⁹ MSF 458.

⁹⁰ Strandberg 1936, 38–43; MSF 456–458; Paatz 1939. Nordmanin esittämää käsitystä ovat seuranneet esim. Riska 1987, 216; Lindberg 1998, 56–57; Gardberg 2000, 117. Ks. myös Räsänen 2007a, 252–254. Tätä kysymystä käsitellään tarkemmin luvussa 4.5 *Bernt Notken työhuone*.

⁹¹ Vehmaan kirkon rakennusajaksi on arvioitu vuodet 1425–1440, ks. Hiekkänen 2007a, 212–216 viitteineen.

⁹² Lyhyt kuvaus ks. Riska 1959, 30.

kon alta pilkottavien jalkineiden päällä laskos muodostuu pussimaiseksi. Viitta kiertyy oikealta sivulta polvien yli.

Veistos on työstetty hyvin huolellisesti, esimerkiksi silmäluomet ja kynnen rajat ovat selvästi erotettavissa, vaikka väriä ei ole säilynyt. Annan nenä on terävä ja huulet ovat hieman raollaan. Maria istuu melko suorana, ja hänen mekkonsa on aivan samanlainen kuin Annalla. Mekon helmassa on kiemurainen s-paimu. Jalat ovat ristissä, minkä huomaa oikeastaan vain huolellisesti veistetyistä jalan muodoista. Hiukset on kammatu taakse lukuun ottamatta molemmille olkapäille laskeutuvia hiuskimppuja, jotka lähtevät kauniisti päällimmäisten hiusten alta.

Väritystä on jäljellä vain vähän: Annan viitan poi-
muissa on kultaa, vuorissa sinistä. Myös Marian me-
kon vuorissa on havaittavissa sinistä väriä. Riskan mu-
kaan pääliina on ollut valkoinen, mutta valkoinen väri
on mielestäni pohjustusta, jota muutenkin on veistok-
sessa paikoitellen.⁹³ Istuimen reunassa on vaaleanvih-
reää, tynnyssä punaista. Marian molemmat käsivarret
puuttuvat,⁹⁴ ja päässä on koverrus kruunua varten, joka
on mahdollisesti ollut metallista. Marian sylissä on vii-
si tapinreikää puuttuvaa lasta varten. Annan oikea käsi
puuttuu ranteesta alkaen, jäljellä on nelikulmainen
kolo. Marian kasvot ovat pahasti kuluneet ja Annan
nenään on myöhemmin sipaistu mustaa maalia. Veistos
on takaa koverrettu, ja Annan päässä on tapillinen rei-
kä. Anna-figuurin kainaloitten kohdalta veistos on niin
ohut, että niillä kohdin on suorastaan reiät, jotka poh-
justuskangas on aikoinaan peittänyt. Veistoksen kor-
keus on 101 cm. Puumateriaali on tammi.⁹⁵

Nordman määritteli Vehmaan Anna-ryhmän ruotsa-
laiseksi tai suomalaiseksi lyypekkiläisvaikutteiseksi
työksi.⁹⁶ En kuitenkaan pitäisi sitä kotimaisena, niin
kokenut veistäjä on ollut. Lisäksi veistoksessa on kiin-
nostavia, hieman poikkeuksellisia piirteitä, eikä se
muistuta mitään muuta Suomessa säilynyttä Anna-ryh-
mää.⁹⁷ Sen alkuperän määrittely on hankalaa, mutta se
voisi olla peräisin Etelä-Skandinaviasta. Vehmaan An-
na-ryhmä on luultavimmin 1450-luvun puolenvälin
tienoilta, ehkä 1460-luvulta.⁹⁸ Puvun yksityiskohdat

viittaavat myöhempäänkin aikaan; esimerkiksi länsi-
götanmaalaisen Gökhemmin kirkon 1480-luvulla teh-
dyissä seinämaalauksissa Anna on kuvattu rinnallaan
suuri pyöreä solki.

Satakunta

16. Lappi

Lappi oli keskiajalla Eurajoen seurakunnan anneksi-
na.⁹⁹ Kirkon keskiaikaiset veistokset ovat nykyään lasi-
vitriineihin sijoitettuina Lapin kunnan seurakuntako-
dissa, erillisessä varastoholvissa. Eliel Aspelin kertoo
vuonna 1874 laatimassaan matkakertomuksessa veis-
tosten tuolloin olleen vuonna 1760 rakennetun nykyi-
sen puukirkon länsieteisessä.¹⁰⁰

Lapin Pyhä Anna itse kolmantena -veistos on ikono-
grafialtaan poikkeuksellinen, sillä Anna seisoo hieman
oikealle päin taipuneena ja Neitsyt Maria ja Jeesus-
lapsi istuvat hänen vasemmalla olkapäällään, eivät kä-
sivarrellaan. Maria on niin korkealla, että hänen päänsä
nousee Annan pään tasolle. Maria kannattelee sylis-
sään olevaa Jeesus-lastaa molemmiin käsin kainaloitten
alta. Annalla on pääliina, jossa on voimakas horison-
taalinen taitos, ja leukaliina. Annan kasvot ovat kau-
niisti veistetyt, ja niillä on aavistuksen surumielinen
ilme katseen suuntautuessa alaviistoon. Annalla on
edestä pystylaskoksilla oleva mekko ja viitta, joka on
oikealta puoleltaan vedetty alavartalon eteen, samaan
tapaan kuin istuvaa tyyppiä olevissa Anna-ryhmissä on
tavanomaista. Oikea polvi tulee hieman eteenpäin ja
terävä jalkineenkärki on näkyvässä. Marialla on mek-
ko, jossa on pyöreä pääntie ja runsas helma, jonka alta
tossut pilkistävät. Käsivarren taitoskohtaa on korostet-
tu kankaan taitoksilla, ja rinnan kohdalla on uurreko-
ristelua. Jeesus-lapsi on alasti ja hänellä on ruusumai-
set kiharat. Anna seisoo figuurin kanssa samaa puu-
kappaletta olevan predellan päällä.

Veistoksen värit ovat melko hyvin säilyneet etenkin
Annan ja Marian kasvoissa. Annalla on ruskeat silmät,
joiden alaluomi on vedetty punaisella. Marian silmät
ovat siniset. Annan mekossa on kultaa, viitassa punais-

⁹³ Riska 1959, 30.

⁹⁴ Käsivarret ovat olleet kiinnitettyinä pienen pienen puutapein,
joiden reikiä vasemmassa olassa kaksi ja oikeassa viisi.

⁹⁵ MSF 513. Jo Nordman korjasi *Suomen kirkot* -sarjan tietoja
(Riska 1959, 30), joissa veistoksen sanotaan olevan koivua.

⁹⁶ MSF 511–513. Riska (1959, 30) mainitsee sen kotimaisena.

⁹⁷ Ruotsin puolella säilyneistä veistoksista voi kuitenkin löytää
jotain hieman Vehmaan Anna-ryhmään yhteneviä töitä. Väst-
ra Edin (Småland, nyk. SHM) Anna-ryhmässä figuurit istuvat
samaa tapaan. Myös Östra Nöbbelövin kirkossa, Skoonessa,
olevalla hieman vanhemmalla Anna-ryhmässä on samankal-
taiset figuurit ja asennot. Tämä veistos on määritelty etelä-
skandinaaviseksi työksi 1400-luvun ensimmäiseltä puolis-
kolta, ks. Liepe 1995b, 380.

⁹⁸ Nordman (MSF 513) ei suoraan ajoittanut veistosta, mutta
liitti sen 1400-luvun puoliväliin sijoittamaansa Sääksmäen

mestarin tuotannon esikuvaksi. Riska 1959, 30: 1400-luvun
puoliväli.

⁹⁹ Tämä tarkoitti, että se toimi eräänlaisena apuseurakuntana,
joka oli liitetty toiseen seurakuntaan lähinnä taloudellisista
syistä. Vuoteen 1540 mennessä Lappi oli itsenäistynyt kappe-
liseurakunnaksi, ja sillä oli oma, Lapissa asuva kappalainen.
Lappi osallistui kuitenkin yhä Eurajoen seurakunnan kustan-
nuksiin ja itsenäistyi vasta 1630. Heino 1987, 368–370.

¹⁰⁰ Aspelin 1880, 206. Kuten muutkin Lapin kunnan veistokset,
Anna-ryhmä kuului aiemmin Rauman museon kokoelmiin
(nro 607), mutta palautettiin Lappiin vuonna 1980. Rauman
museon amanuenssi Miina Jokelan sähköposti 19.8.2008. Te-
kijän arkisto.



3.16 Lappi

ta ja viitan vuorissa sinistä. Marian mekossa on punaista ja kultaa. Annalta puuttuu tapilla kiinnitettyä ollut oikea käsi. Jeesus-lapselta puuttuu oikea käsi ran-teesta alkaen ja vasen käsivarsi kokonaan, sekä nenä. Marian kruunusta puuttuvat sakarat. Suurehko 94 cm korkea veistos mahtuu vitriininsä juuri ja juuri.¹⁰¹ Tam-mesta valmistettu veistos on koverrettu. Takaosassa näkyvät reiät, joiden avulla veistos on ollut kiinnitetty-nä taustaansa. Annalla on tapillinen reikä päässä. Nordman arvioi, että veistos olisi saksalais-ruotsalai-nen, millä hän ehkä tarkoitti että se olisi mahdollisesti valmistettu Ruotsissa saksalaisten esikuvien mukaan.¹⁰² Tämä on mahdollista, mutta luultavampaa on, että se

¹⁰¹ Nordman (MSF 534, viite 76) ilmoittaa korkeusmitaksi 85 cm, mikä kuitenkin on veistoksen mitta ilman siihen kuulu-vaa predellatyypistä jalustaa (vitriini on nähtävästi teetetty tämän mitan perusteella).

¹⁰² MSF 534. Ks. myös *Ristin ja Olavin kansaa* -näyttelyluettelo 2000, 244.



3.17 Luvia

on Saksasta, ehkäpä Preussista peräisin. Veistos ajoit-tuu vuoden 1500 tietämiin.¹⁰³

17. Luvia

Pyhä Anna itse kolmantena -ryhmä sijaitsee 1900-lu-vun alussa rakennetun Luvian kirkon pohjoisseinällä, eteläseinällä olevaa Maria ja lapsi -veistosta vastapää-tä.¹⁰⁴ Luvia oli keskiajalla Eurajoen kappeli.¹⁰⁵

¹⁰³ MSF 534.

¹⁰⁴ Vasta vuosina 2005 ja 2006 tehdyn konservoinnin jälkeen veistos sai nykyisen paikkansa, sillä sitä ennen se sijaitsi lä-heisen, vuonna 1911 rakennetun hautausmaakappelin poh-joisseinällä. Seinällä näkyy yhä veistoksen jättämä jälki. Tämä kappeli puolestaan on osittain rakennettu puretun, vuonna 1745 rakennetun kappelin hirsistä.

¹⁰⁵ Luvia mainitaan Eurajoen kappelina ensi kertaa vuonna 1558. Ei tiedetä, oliko luvialaisilla tuolloin oma pappi vai kä-vivätkö Eurajoen kirkkoherrat ja papit siellä tehtäviä toimit-tamassa. Nykyinen kirkko on Josef Stenbäckin keskiajan henkeen suunnittelema kirkko. Heino 1987, 370.

Pyhä Anna istuu Neitsyt Maria vasemmalla polvelaan. Alaston Jeesus-lapsi istuu Marian kämmmenellä, kasvot Annaan ja siten selkää katsojaan päin. Annalla on pääliina ja leukaliina. Pääliinassa on loiva painallus keskellä ja leukaliinassa vaakapoimutus. Annan viitta on vasemmalta puolelta vedetty oikeankin polven yli. Annalla ja Marialla on soljelliset vyöt, joiden pitkät päät on taitettu vyön alta alaspäin. Marian kruunun sakarat ovat ehjät, ja koko kruunu onkin tehty samasta puusta. Hänen vaaleat hiuksensa ovat pitkät ja laskeutuvat selkään uurteiden muodostaessa v-kuvion. Kaikki kolme pitelevät omenaa käsissään: Annalla on suurin, Marialla keskikokoinen ja Jeesuksella pienin. Annan omenassa on säilynyt taidokkaasti muotoiltu kanta. Anna istuu profiloidulla istuimella tynyn päällä.

Veistoksen värit ovat säilyneet erittäin hyvin.¹⁰⁶ Annan valkoisessa pääliinassa on ollut kellertävä vuori, mekko ja viitta ovat olleet kullankärsäisiä, mutta nyt niissä näkyy enemmän harmahtava lehtihopeainen pohjustus. Viitassa on sininen vuori. Jalkineet ovat punaiset, vyö on vihreä, ja siinä on ruskehtava, hapettunut hopeaa oleva pitkittäisraita. Pääliina ja leuan kärkele ulottuva leukaliina ovat valkoisia. Mariallakin on ollut kultainen mekko, jonka päällä on punainen vyö. Marian toinen punainen jalkine näkyy. Jeesus-lapsella on kiharat vaaleat hiukset. Omenat ovat olleet punavihreitä. Istuimen sokkelissa on viininpunaista väriä ja lehtihopealla ja sabluunalla tehtyjä kukkakuvioita.

Takaa koverrettu veistos on 86 cm korkea.¹⁰⁷ Istuin on tehty useasta osasta, jotka on puutapeilla (kuusi molemmilla sivuilla) kiinnitetty toisiinsa. Maria on kiinnitetty todennäköisesti myöhemmällä rautanaulalla. Kaikki figuurit ovat eri osista ja jokaisella on päässä reiät (ilman tappeja). Veistos on harvinaisen ehjä, sillä vain Jeesus-lapsen oikea jalka on nilkasta poikki ja vasemmasta puuttuu jalkaterä. Marian oikeassa kädessä ja siinä olevassa omenassa ei ole lainkaan pohjustusta, joten tämä osa veistosta on mahdollisesti myöhempi korjaus.¹⁰⁸ Tässä tapauksessa se on ”istutettu” veistokseen onnistuneesti. Veistos on vino siten, että istuin ja jalusta ovat viistossa oikealle, mutta henkilöryhmä istuu suorassa. Vastikään tehdyn konservoinnin yhteydessä tehdyt havainnot ovat osoittaneet puulajin lehmuksiksi.¹⁰⁹ Aiemmin puulajiksi arveltiin koivua tai haapaa.¹¹⁰ Veistos on ajoitettu 1440–1450-luvuille, ja sen alkuperä lienee pohjoismainen.¹¹¹

¹⁰⁶ Veistoksen värit on yksityiskohtaisesti kuvailu ja analysoitu konservointiraportissa, ks. Burakowski *et al.*, 2005/2006.

¹⁰⁷ Tämä mitta sisältää myös istuimen sokkelimaisen alaosan, ilman sitä veistos on n. 10–15 cm pienempi vinon jalustan mittauskohdasta riippuen.

¹⁰⁸ Burakowski *et al.*, 2005–2006, 6. Myös Marian vasemmasta ranteesta puuttuu pieni pala. Konservointiraportti ei mainitse Jeesuksen puuttuvaa jalkaa.

¹⁰⁹ Burakowski *et al.* 2005–2006, 6.

¹¹⁰ MSF 449.

¹¹¹ MSF 451.



3.18 Rauma

18. Rauma, *Raumo*

Rauman Pyhän Ristin kirkko on entinen fransiskaaniveljestön kirkko, joka rakennettiin luultavasti 1510-luvulla.¹¹² Pyhä Anna itse kolmantena -veistos on kuorin pohjoisseinän muurikomerossa, missä se oli Eliel Aspelinin kertoman mukaan 1870-luvullakin.¹¹³

Pyhä Anna istuu pitäen Jeesus-lasta oikealla polvelaan. Neitsyt Maria seisoo Annan oikealla puolella, hieman Jeesus-lapsen takana pidellen yhdessä tämän kanssa kookasta kirjaa. Annalla on pääliina, jonka reunan on kaiverrettu viivakoristelu. Viitan kiinnityskoh-

¹¹² Rauman kirkosta ks. Hiekkänen 2007, 246–251 viitteineen; Knapas 1990.

¹¹³ Aspelin 1880, 189; Hyvönen 1990, 74. Veistos kuului aiemmin Rauman museon kokoelmiin ja oli näytteillä Rauman museossa, mutta se siirtyi seurakunnan omistukseen 1990-luvun alussa. Sähköpostiviesti museoamaneuensi Miina Jokelalta 11.6.2008.

ta jää leukaliinan alle. Mekkoa tukee vyö. Marialla on matala kruunu, mekko, vyö ja pitkät, vyötärölle ulottuvat hiukset. Jeesus-lapsella on pitkä mekko. Kaikilla henkilöillä on leveät kasvot ja suurehkot silmät kaukana toisistaan.¹¹⁴

Värit ovat veistoksesta lähes kokonaan hävinneet, ja teos on paksusti lakattu. Tätä ennen veistoksesta oli poistettu alkuperäiset värit ja pohjustus, ja se on ollut myös kalkittu.¹¹⁵ Annan pää- ja kaulaliina ovat mahdollisesti olleet valkoiset, tai sitten nyt näkyvä väri on kalkkiväriä. Viitan vuori on ollut sininen. Merkkejä kultauksesta on sekä Annan viitassa ja mekossa sekä lasten asuissa ja hiuksissa. Marialla on ollut punainen vyö, jossa näkyy tummaa koristelua. Profiloitu istuin on punainen mustin sabluunakoristeluin. Samoin kirjan kannessa on punaista väriä.¹¹⁶ Annan ja Marian nenät ovat poikki. Annalta puuttuu oikea käsi ranteesta, mutta kiinnitystappi on jäljellä. Marian kruunusta on jäljellä vain alusta, sakarat ovat hävinneet. Jeesus-lapsen sylissä olevasta kirjasta puuttuu kulma, mikä on tarkoituksella poisleikattu. Veistoksen takana on kolme tappia (ja yksi tapin reikä), joilla veistos on ollut kiinni taustassaan, ja Annan päässä on tapin reikä. Tammesta¹¹⁷ valmistettu veistos on koverrettu, ja sen korkeus on 64 cm.

Nordmanin mukaan Rauman Anna-ryhmä on kotimainen työ.¹¹⁸ Mielestäni näin ei kuitenkaan välttämättä ole, sillä siinä ei ole ajan kotimaisen tuotannon tyyppi-
piirteitä lainkaan. Pitäisin veistosta tuontityönä. Nordman ajoitti veistoksen 1400-luvun viimeiselle neljännekselle,¹¹⁹ mutta mielestäni teos voi olla myös vasta vuoden 1500 tienoilta.

19. Sastamala (Karkku)

Pyhä Anna itse kolmantena -veistos on Sastamalan kirkossa, länsiseinällä olevalla korkealla hyllyllä. Pyhä Anna istuu suoraselkäinen Neitsyt Maria oikealla polvellaan. Marian sylissä istuu risti-istunnassa alaston Jeesus-lapsi, josta Maria pitää molemmilla käsillään vyötäröltä kiinni. Annalla on päässään pehmeästi aaltoileva päälliina ja leukaliina, joka ulottuu juuri leuan-
kärjen yli. Annan mekossa on soljellinen vyö, jonka pää on taitettu vyön alta alaspäin. Viitta on vedetty



3.19 Sastamala (Karkku)

molemmilta puolilta syliin. Annalla ja Marialla on suippokärkiset tossut, Marialta vain oikea tossu näkyvissä. Marialla on korkea kruunu ja hänen mekossaan on tiukka, pyöreä kaula-aukko. Jeesuksella on spiraalimaiset kiharat. Hänen oikea kätensä lepää polven päällä ja vasen käsi on noussut kasvoille niin, että leuka nojaa siihen. Osan sormista puuttuessa on vaikea hahmottaa kuinka vasen käsi tarkalleen on ollut, mutta vaikuttaa siltä, että Jeesus-lapsen sormi olisi ollut hänen suunsa edessä. Anna istuu profiloituneella istuimella, tyynyn päällä.

Polykromiaa on vain hyvin heikosti jäljellä. Annan päälliinassa on valkoista, mekossa valkoista ja kultaa. Istuimessa voi havaita valkoista, punaista ja sinistä. Veistoksessa on halkeamia ja paljon kulumaa, ja se on konservoinnin ja paremman säilytyksen tarpeessa. An-

¹¹⁴ Kuvaus veistoksesta, ks. Hyvönen 1990, 73–74.

¹¹⁵ Veistos on konservoitu vuosina 1936 ja 1976, ks. Hyvönen 1990, 74. Kalkitseminen näkyy vanhassa valokuvassa, MKH-KA. Ks. maininta kalkitsemisesta myös Leinberg 1890, 128.

¹¹⁶ Veistoksen väreistä ks. Hyvönen 1990, 74.

¹¹⁷ Aiempi tutkimus ilmoittaa tuolissa käytetyn myös koivua. MSF 534 viite 75; Hyvönen 1990, 73.

¹¹⁸ MSF 534. Hyvönen (1990, 73) mukaan veistos saattaa olla samalta veistäjältä kuin kirkossa ollut pienehkö krusifiksi.

¹¹⁹ MSF 534. Ks. myös Hyvönen 1990, 74; Hiekkanen 2007a, 250.

nalta puuttuu vasen käsi; käden aukko on pyöreä ja syvä. Figuuriin nenät ovat poikki, ja Annan pääliinan etuosa on poissa. Marian kruununsakarit puuttuvat, ja hänen rinnassaan on reikä. Jeesukselta puuttuu sormien lisäksi oikea jalkaterä. Tammea olevan veistoksen korkeus on 90 cm. Se on takaa koverrettu siten, että pää on hartioihin saakka kokopyöreä. Veistos ajoittuu 1400-luvun puoliväliin.¹²⁰ Se on voitu hankkia Sastamalan nykyistä kirkkoa edeltäneeseen puukirkkoon, jonka on arvioitu valmistuneen 1440-luvun lopulla.¹²¹ Veistos on ehkä valmistettu pohjoismaissa, mutta todennäköisemmin se voi olla saksalainen tuontityö. Joka tapauksessa se on tyyliään hyvin lyypekiläinen.¹²²

20. Tyrvää, *Tyrvis*

Tyrvään seurakunta luovutti Pyhä Anna itse kolmanteen -aiheisen veistoksensa (KM 1171) historiallisen museon kokoelmiin vuonna 1875.¹²³ Veistos on varastoituna, mutta viime aikoina se on ollut lainassa näyttelyssä.¹²⁴

Pyhä Anna istuu pidellen Neitsyt Mariaa vasemmalta polvellaan. Alaston Jeesus-lapsi istuu Marian sylissä, tai paremminkin heidän välissään. Annalla on pääliina ja leukaliina. Viitta laskeutuu harteilta samassa linjassa pääliinan reunan kanssa ja taipuu oikealta polvien yli. Mekossa on leveä vyö. Oikean jalan tossu näkyy mekon alta. Marialla on yksinkertainen vyötetty mekko, jossa on pyöreä kaula-aukko. Jeesus-lapsi istuu jalat ristissä ja pitelee molemmilla käsillään kirjaa. Hänellä on – aiempaa kuvailua lainatakseni – ”kalottimainen tukka”.¹²⁵ Anna istuu yksinkertaisella penkillä. Veistoksen alkuperäinen väritys ja olemus on kadonnut myöhemmin tehdyn öljyvärimalauksen alle; erityisesti hahmojen kasvot ovat saaneet oudon ilmeen kun silmät ja kulmat on vedetty mustalla värillä.¹²⁶

Annalta puuttuu oikea käsi, Marialta vasen käsi kyynärvarresta ja kruunun sakarat. Tammea¹²⁷ oleva veistos on koverrettu, ja se on 65 cm korkea. Annan



3.20 Tyrvää

päässä on tapillinen reikä. Kotimainen veistos ajoittuu 1400-luvun lopulle,¹²⁸ sillä vaikka siinä jollain lailla näkyy vanhempia sommitteluratkaisuja, on sen olemus raskaine laskoksine ja kirja-yksityiskohtineen kuitenkin nuorempi. Tyrvään kirkko rakennettiin 1500-luvun alussa,¹²⁹ ja Anna -ryhmä on voitu jopa hankkia vasta tuolloin.

21. Ulvila, *Ulvaby*

Uvilan vuoden 1500 tienoilla rakennetun kirkon¹³⁰ Anna-ryhmä on pohjoisseinällä, sakariston oven vieressä. Pyhä Anna istuu suorana Neitsyt Maria oikealla ja Jeesus-lapsi vasemmalla käsivarrellaan. Annalla on vapaasti poimuileva pääliina ja leuankärkeen ulottuva

¹²⁰ Nordman (*MSF* 260–261) piti Meinanderin 1400-luvun viimeiselle neljännekselle sijoittamaa ajoitusta liian myöhäisenä ja esitteli veistoksen Taivassalon 1440-luvulle ajoittamansa Anna-ryhmän yhteydessä. Ks. myös Nordman 1950, 52.

¹²¹ Hiekkänen 2007a, 256.

¹²² *MSF* 260–261. Nordman ei eksplikoi alkuperää mutta esittelee veistoksen lyypekkiläisteosten yhteydessä.

¹²³ Pääluettelo, MHVH.

¹²⁴ Veistos oli esillä *Ristin ja Olavin kansaa* -kiertonäyttelyssä 31.5.2000–31.1.2001 (ks. samanniminen näyttelyluettelo 2000, 174, 244) ja viimeksi Espoon kaupunginmuseon näyttelyssä *Kylä – keskiaikaa Itämeren rannalla* (29.4.2008–23.2.2009).

¹²⁵ Esinekortisto, MVHV.

¹²⁶ Veistos on konservoitu vuonna 2000. Konservointiraportti, KLA.

¹²⁷ Professori Jalavan tunnistus, esinekortisto, MVHV.

¹²⁸ Nordman (*MSF* 513) mainitsi Tyrvään Anna-ryhmän Sääksmäen mestarin teosten yhteydessä, mutta täsmensi veistäjän olleen kuitenkin toinen, joskin suunnilleen samanaikainen tekijä. Hän ei arvioinut veistoksen ikää muuten kuin pitämällä sitä samanaikaisena kuin Sääksmäen mestarin työt, jotka hän ajoitti laveasti 1400-luvun puoliväliin.

¹²⁹ Tyrvään kirkosta ks. Hiekkänen 2007a, 260–265 viitteineen.

¹³⁰ Ulvilan kirkosta ks. Hiekkänen 2007a, 266–269 viitteineen.



3.21 *Ulvila*

leukaliina. Hänellä on mekko ja viitta, joka on vedetty molemmilta puolilta polvien eteen. Mariallakin on hie-
man epätavallisesti viitta, joka on kiinnitetty soljella ja
vedetty oikealta puolelta syliin. Jeesus on pitkässä me-
kossa, johon on maalattu eteen hakaset. Vasemmassa
kädessään Anna pitää suurta omenaa, jossa on pieni
kannan nysä tallella. Mariallakin on omena oikeassa
kädessään ja vasemmassa hän pitää sorvattua sauva-
a, joka lienee myöhempi lisäys. Jeesuksen oikea käsi te-
kee siunaavan eleen ja vasenta hän pitää Annan ome-
nan päällä. Anna istuu koristelemattomalla istuimella.

Veistos on uudelleenmaalattu vuonna 1854, mutta
alkuperäistä väripinta on nähtävissä kultauksissa.¹³¹

¹³¹ Edgren & Lamminen 2002, ei sivunumeroita. Veistos on kon-
servoitu vuonna 2004. Dokumentointikaavake, Ulvilan seu-
rakunnan arkisto.

Maalaus on melko huolellisesti tehty ja luultavasti ai-
nakin pääosin noudattanut alkuperäisiä värejä. Annalla
on valkoinen, kultareunainen mekko, jonka päällä on
punainen viitta kultaisine lyötekoristeluineen. Pääliina
on ruskea ja leukaliina valkoinen. Marialla on kultai-
nen, sinivuorinen viitta. Jeesuksen kaavun hakaset kui-
tenkin vaikuttavat myöhemmältä työltä, sillä ne eivät
luontevasti yhdisty laskoksiin. Myös Annan oikea kä-
sivarsi on jätetty paljaaksi, vaikka alun perin siinä on
varmaankin ollut ihonmyötäinen hiha. Veistos on har-
vinaisen ehjä, vain Jeesuksen jalkaterät ovat poikki.
Voi myös olla, että sitä on tarkasti korjattu, sillä esi-
merkiksi Marian kruunun sakarat ovat epäilyttävän eh-
jiä, ja lisäksi, kuten Nordman toi esille, muodoltaan
hyvin poikkeuksellisia.¹³²

Takaa koverrettu tammesta valmistettu veistos on
130 cm korkea. Annalla on päässä (huonosti havaitta-
va) tapillinen reikä. Nordman arveli aiemmin veistok-
sen ajoittuvan 1300-luvun ensi puoliskolle, mutta
muutti ajoitusta myöhemmäksi muun muassa asujen
perusteella, ja päätyi esittämään sen ajoittuvan
1430–1450-luvuille.¹³³ Tämän veistoksen ajoitus on
hankala, sillä siinä on selkeä varhaisiin Anna-ryhmiin
palautuva sommittelupiirre, nimittäin lasten istuminen
ylhäällä Annan käsivarsilla. Alkuperän Nordman arve-
li olevan Mecklenburgissa tai Pommerissa, sillä veistos
oli hänestä liian ”arkaainen” lyypekkiläiseksi. Pohjois-
Saksan syrjäisemmät alueet olivat siis todennäköisem-
piä vaihtoehtoja, mutta pohjoismainen alkuperäkään ei
Nordmanin mielestä ollut täysin poissuljettu.¹³⁴ Veistos
lieneekin peräisin Mecklenburgin alueelta.

22. Vesilahti, *Vesilax*

Vesilahden kirkon keskiaikaisia puuveistoksia on säi-
lytetty 1490-luvun lopulla rakennetussa kivisakaristos-
sa.¹³⁵ Tätä kirjoitettaessa ne ovat konservoitavana, ja
ne tullaan myöhemmin sijoittamaan parempiin sisäti-
loihin.¹³⁶ Pyhä Anna istuu pitäen Neitsyt Mariaa va-
semmalla polvellaan, Jeesus-lapsi on hävinnyt. Annal-
la on pääliina ja leukaliina, jonka alta viitta on solmit-
tu. Mekko on kiinni vannemaisella vyöllä. Maria istuu
sivuttain, mutta katsoo eteenpäin seurakuntaan. Ma-
rian mekossa on pyöreä kaula-aukko ja samanlainen
vyö kuin Annallakin. Tossuja ei näy mekon alta. Ma-
rian oikea käsivarsi on kiinni Annan vartalossa. Jeesus-
lapsi on ollut tavalla tai toisella kiinni Annan oikeassa

¹³² MSF 251

¹³³ Nordman 1938, 230; 1950, 50–52; MSF 250–252. Meinan-
der (MAT 262, 366): 1400-luvun viimeinen neljännes.

¹³⁴ MSF 252.

¹³⁵ Vesilahden kirkoista ja kivisakaristosta ks. Hiekkanen 2007a,
270–274 viitteineen.

¹³⁶ Konservaattori Liisa Helle-Włodarczykin suullinen tiedonan-
to 21.5.2008.



3.22 Vesilahti

polvessa, jossa on jäljellä puutappi. Väritystä on säilynyt vain fragmentaarisesti. Annan mekko on havaintojeni mukaan ehkä ollut vihreä, viitta punainen ja sen vuori sininen. Annan vaaleassa kaulavaatteessa lienee ollut punainen raita. Veistos on erittäin huonokuntoinen: Annan päässä on halkeama, viitan alta tullut oikea käsi puuttuu ja oikeasta polvesta on irronnut iso pala. Marialta puuttuvat kaikki viisi kruunun sakaraa ja va-

sen käsivarsi (puutappi on paikallaan) sekä oikean käden sormenpäät.

Veistos on loivasti koverrettu ja Annan päässä on tapin sisältänyt kolo. Lehtipuuta, varmaankin koivua olevan veistoksen korkeus on 93 cm. Vesilahden veistos kuuluu yhteen Sääksmäen ja Paraisten Anna-ryhmien kanssa; ne ovat samalta tekijältä, jota tutkimus kutsuu Sääksmäen mestariksi.¹³⁷ Nordman ajoitti Sääksmäen mestarin tuotannon 1400-luvun puolimaihin, mutta mielestäni se todennäköisemmin on 1470-luvun tienoilta, ja tällä ajalle Vesilahden Anna-ryhmäkin sijoittuu.¹³⁸

23. Viljakkala / Hämeenkyrö

Kansallismuseon varastossa säilytetään Ylä-Satakunnasta tullutta Anna-ryhmää (KM 2024:23).¹³⁹ Veistoksesta ei ole aiemmin julkaistu minkäänlaista kuvailua, lukuun ottamatta Olga Alice Nygrenin mainintaa sen primitiivisyydestä.¹⁴⁰ Pyhä Anna seisoo pidellen Neitsyt Mariaa vasemmalla käsivarrellaan. Maria on hyvin pienikokoinen ja pitää sylissään vieläkin pienempää alastonta Jeesus-lasta. Anna koskettaa vasemmalla kädellään Marian säärtä, ja Marialla pitää kiinni Jeesus-lapsen säärestä. Annalla on pääliina ja leukaliina. Mekossa on edessä voimakkaat laskokset. Oikealla käsivarrellaan Anna kannattelee viittansa lievertä. Annan kasvopiirteet ovat pyöreät, ja huulet on veistetty erityisen täyteläisiksi. Marialla on vyötetty mekko, jonka alta jalkineet pilkistävät. Hänen hiuksensa on koverrettu paksuina uurroksina selkään. Jeesus-lapsi istuu jalat koukussa.¹⁴¹

Marialta puuttuu oikea käsivarsi, lukuun ottamatta Jeesuksen jalkaa koskettavaa käden osaa. Päälakea, josta takaosa on poissa, kiertää tasainen ala, johon kruunu – ehkäpä metallinen – on ollut asetettuna. Jeesus-lapselta puuttuvat molemmat kädet. Väriä ei ole veistoksessa säilynyt lainkaan, ja sen päällä on myöhempi harmaanvalkoinen maali, joka estää tavoittamasta veistoksen alkuperäistä olemusta. Takaa koverrettu veistos on pieni, sen korkeus on vain 45 cm. Annan päässä on tapin reikä. Veistoksen puumateriaali on

¹³⁷ Nordman 1949, erit. 49–50; MAT 275; Riska 1987, 212; Reinikainen 2002, 253–257; ks. luku 4.5 Sääksmäen mestari.

¹³⁸ Vrt. Hiekkasen (2007a, 273) ajoitus 1500-luvun alkuun.

¹³⁹ Veistoksen takapintaan on kirjoitettu mustalla värillä ”J. Lehtinen 1881.”, mikä viittaa kansakoulunopettaja J. Lehtiseen, joka kokosi puuveistoksia Suomen Muinaismuistoyhdistykselle. Pääluettelo, MVHV.

¹⁴⁰ Nygren 1945, 25.

¹⁴¹ Jeesus-lapsi ei siis istu jalat ristissä, kuten esinekortiston (MVHV) kuvaus virheellisesti kertoo. Tämä väärintulkinta johtunee henkilöiden käsien asennoista.



3.23 Viljakkala/Hämeenkyrö

tammi.¹⁴² Myöhempi lisäys on suuri rautanaula Annan oikean olkapään kohdalla. Veistoksen alkuperästä tai ajoituksesta ei ole esitetty arvioita, mikä onkin sen kunnon perusteella vaikea tehtävä. Luultavasti se kuitenkin on kotimainen tai pohjoismainen työ 1500-luvun taitteesta – myöhäisestä ajoituksesta kertovat muun muassa sommittelu ja paksut laskokset.

¹⁴² Tämä esinekortistossakin (MVHV) oleva tieto pitää paikkansa: etenkin veistoksen takapuolella erottuvat tammen syyt hyvin.



3.24 Hattula

Häme

24. Hattula

Hattulan keskiaikaisen tiilikirkon¹⁴³ Pyhä Anna itse kolmantena -veistos on esillä kirkkosalissa, se on asetettuna melko korkealle toisen eteläpuoleisen pilarin länsipintaan. Pyhä Anna istuu Neitsyt Maria oikealla

¹⁴³ Hattulan kirkko on viimeisimmän tutkimuksen mukaan arvioitu rakennetuksi vuosien 1470–1492 välisenä aikana, ks. sen tutkimushistoriasta Hiekanen 2007a, 282–291 viitteineen.

käsivarrellaan, ja alaston Jeesus-lapsi, joka pitää oikeaa jalkaansa toisen polvensa päällä, istuu Marian sylissä.¹⁴⁴ Anna nojautuu vahvasti oikealle siten, että pää ja oikea olkapää muodostavat lähes vertikaalisen linjan. Annan pääliinan vasen puoli on heitetty oikean olan yli, ja sen reunassa on sahalaitakoristelu. Leukaliinaa ei ole. Kasvot ovat pitkänomaiset ja hieman viinot. Oikean jalan suippokärkinen jalkine on näkyvissä. Kruunupäisen Marian mekon miehusta on tiukka ja hänellä on syliin laskeutuva viitta harteillaan. Anna ja Maria katsovat seurakuntaan päin, Jeesus-lapsi enemmänkin jotain Annan kädessä ollutta esinettä. Koska Annan oikea käsi on eteen ojennettu ja kämmen ylöspäin, voisi arvella hänen pidelleen omenaa. Anna istuu profiloidulla istuimella, johon on muotoiltu tyyny. Veistoksen jalusta on viisto, henkilöt kallistuvat hie-
man eteenpäin. Predellassa on apilakuviointia.

Veistoksen polykromia on kohtalaisen hyvin säilynyt. Annan pääliina on kultainen, samoin mekko, kun taas viitta on kultauksen lisäksi punertava, ja sen vuori on sininen. Viitassa on kultainen reunus ja kullanväristä neliökuviointia. Annalta puuttuvat oikean käden sormet, Marialta kädet ja kruunun sakarat ja Jeesus-lapselta kädet kyynärpäiden alapuolelta. Annan päässä on tapillinen reikä. Veistos on takaa koverrettu, ja se on 80 cm korkea. Aiempi tutkimus ei ole esittänyt arvioita veistoksen materiaalista, mutta nähdäkseni se on vaa-
leahkoa lehtipuuta, ei ainakaan tammea.

Hattulan ryhmä on vanhimpia säilyneitä Anna-veistoksia, ja se ajoittuu 1430–1440-luvuille.¹⁴⁵ Nordman määritteli veistoksen alkuperän nykyisen Puolan alueelle ja katsoi sen edustavan Danzigin tuontia tai böömiläis-sleesialaista tyyliä Danzigin kautta välittyneenä.¹⁴⁶ Hän vertaili Hattulan Annaa useisiin muihin teoksiin, joista yksi oli Perniön pietä-veistos, jonka jo aiempi tutkimus oli yhdistänyt samoille seuduille, Preussiin.¹⁴⁷ Sleesiaan veistosta ei ehkä tulisi kuitenkaan paikantaa; sleesialaisia Anna-ryhmiä tutkineen Peter Maniurkan luettelon perusteella Hattulan veistos ei vastaa näitä, ja se edustaa muutenkin siellä harvinaista sommittelutyyppiä. Ylipäänsä sleesialaiset Anna-ryhmät ovat selvästi nuorempia kuin Hattulan Anna-ryhmä, mikä liittyyneen siihen, että liturginen Annakultti vahvistettiin siellä vasta 1500-luvun alussa.¹⁴⁸



3.25 Hauho

25. Hauho

Hauhon 1500-luvun alussa rakennetun keskiaikaisen kirkon¹⁴⁹ Anna-ryhmä on sijoitettuna kirkon sakaristoon. Pyhä Anna istuu Neitsyt Maria vasemmalla polvellaan, Jeesus-lapsen seisossa Annan oikealla polvella ja nojaten vasemmalla jalallaan Marian polveen. Anna tukee symmetrisesti molempia lapsia selästä. Annalla on pääliina, jossa on kevyehkö taitos keskellä, ja leukaliina. Annan viitta kiertyy oikealta puolelta syliin ja taittuu niin, että alaston Jeesus-lapsi seisoo vuorin päällä. Annan molempien jalkineiden

¹⁴⁴ Ks. kuvaus veistoksesta *MSF* 405–406, 407; Edgren, H. 1997a, 26, 34–35.

¹⁴⁵ *MSF* 407.

¹⁴⁶ *MSF* 405–407.

¹⁴⁷ *MSF* 402–403; Clasen 1939 I, 230–231, II, kuva 308. Nordman (*MSF* 406) yhdisti Hattulan Anna-ryhmän myös upplantilaiseen Valön kirkon Maria-kaappiin. Hänestä erityisesti Johannes muistutti tyylillisesti Valön kaapin sivufiguurina olevaa Barbaraa, ja piti oikeutettuna yhdistää ne samaan koulukuntaan, vaikkakin eri mestarille. Oman näkemykseni mukaan veistokset eivät kuitenkaan kuulu yhteen, vaikka lienevätkin peräisin samoilta seuduilta. Valön kaapista ks. Andersson, A. 1980, 61.

¹⁴⁸ Maniurka 2001, erit. 54–56, 155–160.

¹⁴⁹ Hiekkänen 2007a, 293 viitteineen.

kärjet näkyvät mekon alta. Marialla on mekko, jossa on pyöreä pääntie ja rintojen alta lähtevät etulaskokset. Hän pitää oikealla kädellään kiharapäisen Jeesus-lapsen vasemmasta kädestä kiinni. Anna istuu profiloidulla penkillä, jolla on tyyny.

Veistos on kokonaan uudelleen maalattu. Se rekonstruointiin vuonna 1955, jolloin kultauksen teki A. Savolainen, maalaustyön Oskari Niemi ja täydentävän puusepäntöön Albin Kaasinen. Kaasinen veisti sakarat Marian kruunuun sekä Marian vasemman käden ja Jeesuksen oikean käsivarren.¹⁵⁰ Lapset pitävät nyt toisiaan kädestä kiinni, mutta nähdäkseni tämä ei vastaa alkuperäistä, vaan vertaamalla muihin vastaaviin – lähinnä ”upplantilaiseen” – voi päätellä, että lasten kädessä on ollut omena. Ennen rekonstruointia otetuista kuvista näkee, että Annan kasvojen poikki on kulkenut kaksi suurta halkeamaa; myös nykyinen maalaus on lohjennut tuosta kohdasta. Veistos on 97 cm korkea ja lehtipuuta.¹⁵¹ Veistos on ollut sivuiltaan viisteisessä kaapissa, tai joka tapauksessa istuimen päädyt ovat viisteiset. Hauhon pitäjänmuseossa on säilynyt kaksi fragmentaarista pyhimyskaappia, joita aiemmassa kirjallisuudessa ei ole mainittu,¹⁵² mutta Anna-ryhmä ei kuitenkaan ole kuulunut näistä kumpaankaan.

C. A. Nordman kiinnitti veistokseen vain vähän huomiota. Hän rinnasti sen tuntemattomasta kirkosta olevaan Anna-ryhmään (tässä tutkimuksessa ”upplantilainen”), jota hän piti Saksasta tulleen tuontityönä.¹⁵³ Koska Nordman mainitsi Hauhon veistoksen kotimaisten joukossa, ja vieläpä niin sanottua Kaarinan mestaria käsitellessään, jää hieman avoimeksi, miten hän oikeastaan katsoi Hauhon Annan nivoutuvan tekstikohdassa aiemmin mainitsemiinsa veistoksiin – ”upplantilaiseen” ja Sysmän Anna-ryhmään. Nordmanin sanoja on tulkittu niin, että hän piti Hauhon Anna-ryhmää kotimaisena vuoden 1500-vaiheilla veistettynä, ja jopa Kaarinan mestarin työnä.¹⁵⁴ Nordman ei kuitenkaan sano näin, eikä voinut tätä tarkoittaa. Ratkaisu löytyy Nordmanin osoittamasta yhteydestä tuntemattomasta kirkosta olevaan ”upplantilaiseen”. Käsitykseni mukaan tämän veistoksen lailla myös Hauhon Anna-ryhmä kuuluu niin sanotun upplantilaisen työhuoneen tuotantoon, ja on siten mahdollisesti tehty jo 1400-luvun viime vuosikymmeninä.



3.26 Hollola

26. Hollola

Hollolan näyttävä kivikirkko rakennettiin 1400-luvun lopulla tai 1500-luvun vaihteen tienoilla.¹⁵⁵ Pyhä Anna itse kolmantena -aiheista veistosta on viime aikoina säilytetty kirkon asehuoneessa olevassa muurikomeroissa, jonka alakivi työntyy seinästä ulos, mutta sitä ollaan siirtämässä kirkkosalin puolelle.¹⁵⁶ Asehuoneessa on poikkeuksellisen rikas maalauskoristelu, ja siellä varmaankin oli alttari keskiajalla, mikä oli tavallista.¹⁵⁷ Anna-veistos ei kuitenkaan ole kuulunut asehuoneen muurikomeroon, sillä se olisi kaappeineen ollut siihen aivan liian iso.

¹⁵⁰ Kirkollinen esineistö, MVHKA. Tieto lukee myös veistoksen takana: UUELLEEN MAALATTU O. NIEMI 1955.

¹⁵¹ Drake (1985, 300) mainitsee materiaalin olevan koivua.

¹⁵² Hauhon veistoksista ks. MSF 636 (luettelo); Drake 1985, 287–302; Hiekkänen 2007a, 293 viite 99.

¹⁵³ MSF 525.

¹⁵⁴ Drake 1985, 300–301; Hiekkänen 2007a, 294–295.

¹⁵⁵ Hollolan kirkosta ja sen tutkimuksesta, ks. Sinisalo 1985; Riska 1985a; Hiekkänen 2007a, 297. Ks. myös Saartio 1952.

¹⁵⁶ Meinanderin vuonna 1903 vaiheilla ottamasta valokuvasta näkyy, että Anna-ryhmä on tuolloin muiden veistosten lailla kirkon varastossa; kuva on painettuna teoksessa Pirinen, H. 1996, 47. Asehuoneeseen veistos siirrettiin 1930-luvun restauroinnin yhteydessä.

¹⁵⁷ Ks. Riska 1985a, 127, 130. Asehuoneen merkityksestä yleisesti ks. Nilsén 1986, 244–245, 257; Hiekkänen 2003a, 19, 93. Hiekkänen (1994, 76) on maininnut, että Hollolan asehuoneen muurikomero liittyi todennäköisesti sen yhteydessä olleeseen alttariin.

Hollolan veistos on taidokas ja sommittelultaan erityislaatuinen. Se esittää pyhän Annan istumassa ja Neitsyt Marian seisomassa hänen polviensa välissä. Jeesus-lapsi puuttuu.¹⁵⁸ Annan pää on hieman kallellaan, ja hän katsoo alaspäin. Annalla on pääliina, jossa on ylöspäin käännettyä reunaa myötäilevä aaltoileva taitos (z-laskos), ja leukaliina, jonka sivureunat on taitettu ylöspäin. Edelleen hänellä on mekko, vyö ja viitta, jota kuitenkin tavallisuudesta poiketen ei ole vedetty polvien yli, vaan se laskeutuu suorana sivuilla. Annan vasen käsi elegantisti kaartuvine sormineen on Marian selän takana, mutta ei kuitenkaan pidä tästä kiinni. Kruunupäisellä Marialla on kihartuvat pitkät hiukset. Hänellä on v-aukkoinen vyötetty mekko, jonka helmaa hän kannattelee vasemmalla kyynärtaiteellaan. Vasen kämmen on koholla. Hollolan veistoksen kanssa hyvin samanlaisesta Lammin Anna-ryhmästä olevasta valokuvasta voi päätellä, kuinka Jeesus on luultavimmin ollut Marian sylissä ja Marian vasen, avoin kämmen on tukenut Jeesus-lapsen jalkaa. Istuimessa on ylhäällä ja alhaalla profiloinnit, ja istuinosa on viisto. Reunoistaan merkillisen kulmikas jalusta kohoaa keskiosastaan pyöreäksi kummuksi figuurien jalkojen alla.

Veistoksessa on useita myöhempiä maalikerroksia.¹⁵⁹ Alkuperäistä väritystä on säilynyt vain vähän, ja parhaiten se näkyy kasvoissa: Annalla on kaunis, heleä ihonväri. Erityisen huomiota herättävät ovat puoliavoimena olevat ruskeat silmät, joiden yläpuolella ovat kaarevat kulmakarvat täydentävät silmän ympärillä olevia poimuja – kasvot ovat epäilemättä surumieliset. Annan viitta on luultavasti ollut kultainen ja punertava, ja sen vuori sininen. Maria katsoo eteenpäin; silmät ovat siniset. Hänen mekkonsa on kultainen ja sen alta paljastuva alushame punainen. Mekon vuori on sininen. Istuin on marmoroitu vihertävän punaiseksi, kuten myös jalusta, mikä vaikuttaa myöhemmältä ratkaisulta.

Annan oikea käsi puuttuu ja vasemman käden sormista kolme on poikki. Myös Marialta puuttuu oikea käsi, ja hänen kruununsa kaikki neljä sakaraa ovat niin ikään poissa. Veistos on koverrettu huolellisesti sen ulkoisia muotoja myötäillen, myös pään takaosa on koverrettu. Puumateriaali on vaaleahko lehtipuu, jalustan alin osa on tammea.¹⁶⁰ Materiaaliksi arvelisin vaahteraa tai lehmusta. Veistoksen korkeus on 102 cm.¹⁶¹

Nordman ei omien sanojensa mukaan rojhennut määritellä Hollolan ja Lammin veistosten alkuperää tarkemmin, vaan tyytyi toteamaan, ettei niiden pohjoissaksalaista tyyliä voi asettaa kyseenalaiseksi.¹⁶² Veistokset on ajoitettu 1400-luvun viimeiselle neljännekselle.¹⁶³ Marian asento ja veistoksen ilmeikkyys sekä muutkin piirteet (ks. luku 6.2 *Isoäiti-pietä*) kuitenkin ehkä mahdollistavat tiukemman rajauksen, sillä ne viittaisivat lähemmäs 1500-lukua, ehkä 1490-luvulle.

27. Lammi

Lammin 1500-luvun alussa rakennetun kivikirkon¹⁶⁴ Pyhä Anna itse kolmantena -aiheista veistosta voi kuvailla ainoastaan valokuvien ja aiempien kirjoitusten avulla. Veistos paloi kansalaissodassa 29. huhtikuuta 1918 valkoisten puolella taistelleiden saksalaisten joukkojen sytyttäessä kirkon tapulin tuleen, jolloin tuli levisi kirkkoon ja kirkonkylän rakennuksiin.¹⁶⁵ Veistoksesta säilyneestä valokuvasta näkee, että Lammin veistos oli lähes identtinen Hollolan kirkon Anna-ryhmän kanssa.¹⁶⁶ Pyhä Anna istuu profiloitulla penkillä pää hieman vasemmalle ja alaviistoon kallistuneena. Hänellä on samanlainen, edestä vaakalaskokselle keroistunut pääliina kuin Hollolan Annallakin sekä sivuistaan ylöstaitettu leukaliina. Viitan kiinnityskohta jää leukaliinan alle. Mekko on vyötetty niin, että eteen jää muutama laskos. Neitsyt Maria seisoo Annan jalkojen välissä pidellen sylissään nukkemaisen pientä, pitkään kaapuun puettua Jeesus-lastaa ja kannattellen mekkonsa helmaa vasemmalla käsivarrellaan. Annalta puuttuu oikea käsi, vasen tukee Mariaa selästä – kuvasta päätellen käsi on Mariassa kiinni, ei siis irti kuten Hollolassa. Anna istuu profiloitulla penkillä. Marian kruunun sakarat olivat jo veistoksen tuhoutuessa hävinneet. Mustavalkoisen kuvan perusteella värit ovat veistoksesta lähteneet, eikä esimerkiksi Annan silmiä voi erottaa. Veistos oli Meinanderin mukaan 82 cm korkea.¹⁶⁷ On kuitenkin luultavaa, että se oli samankokoinen kuin Hollolankin veistos (102 cm), sillä valokuvan perusteella siitä puuttui kokonaan jalusta, joten mitta on otettu vain figuurista.

Meinander kuvaili veistosta erinomaiseksi, kasvojen ilmettä rauhalliseksi ja mielteliääksi, laskoksia pehmeiksi ja täyteläisiksi. Hän ei kuitenkaan valitettavasti henkilökohtaisesti käynyt Lammin kirkossa veistosta

¹⁵⁸ Aspelin (1942 [1890], 270) sanoo Annalla olevan ”Maria lapsineen polvella”, mikä ei ole aivan oikein, sillä Maria seisoo – avoimeksi siten jää, olisiko Jeesus-lapsi ollut tuolloin vielä tallella.

¹⁵⁹ Paulus 2005, konservointiraportti.

¹⁶⁰ Paulus 2005, konservointiraportti. Ks. myös Riska (1985a, 144), joka myös mainitsee, että Lyypekkissä pakollisesta tammesta ei Anna-veistosta ainakaan ole valmistettu.

¹⁶¹ Meinander (MAT 262) mainitsee sekä Lammin että Hollolan Anna-ryhmät 82 cm korkeina, mikä suunnilleen vastaa Hollolassa itse figuurin korkeutta, ilman jalustaa.

¹⁶² MSF 477.

¹⁶³ MAT 262, 294, 352; MSF 477–478.

¹⁶⁴ Hiekkänen 2007a, 315 viitteineen.

¹⁶⁵ Saksalaisten tarkoitus oli polttaa punaisten kirkon tapuliin jättämät aseet. Myös tapulissa ollut keskiaikainen kirkonkello suli palossa. Koskue 2000, 75–78.

¹⁶⁶ Valokuva on julkaistu MAT 262; MSF 478.

¹⁶⁷ MAT 262.



3.27 Lammi

tutkimassa¹⁶⁸ – tuolloinhan se oli vielä olemassa. Nordman näki veistoksessa valokuvan perusteella myös rauhattomuutta, mikä kuvastui helman laskostuksen levottomassa ryppyisyydessä.¹⁶⁹ Lammin veistoksen alkuperä ja ajoitus olivat samat kuin Hollolan Anna-ryhmän eli kyseessä oli pohjoissaksalainen veistos ai-
van 1400-luvun lopulta.

28. Padasjoki

Padasjoen Anna-ryhmä (KM 3613:3), alun perin Maria ja lapsi -aiheinen veistos, on varastoituna. Alkuperäinen veistos on 1300-luvulta, tyylistä ja muodonannosta päätellen ehkä gotlantilainen. Veistoksen uudet osat ovat epäilemättä paikallisesti valmistettuja 1400-luvun puolivälin jälkeen. Muutos veistokseen on tehty valmistamalla Marialle uusi päälaki ja vaihtamalla Jeesuslapselle koko pää, jossa on pitkät hiukset. Nainen istuu yläruumis hieman kääntyneenä ja taaksepäin nojau-

¹⁶⁸ MAT 352 (luettelo).

¹⁶⁹ MSF 477.



3.28 Padasjoki

tuen pidellen lasta vasemmalla käsivarrellaan. Ryhmään muutoksen yhteydessä valmistettu uusi Jeesuslapsi on hävinnyt. Se on ollut asetettuna lapsen syliin, mistä kertovat tämän oikeassa polvessa oleva pieni puutappi ja käsivarressa oleva toisen tapin kolo. Lapsi istuu jalat ristissä niin, että molempien jalkojen varpaat ja vasemman jalan jalkaterä ovat hieman näkyvis-
sä.¹⁷⁰ Naisen uudistetun päälliinan yläosa on patamai-

¹⁷⁰ Vasemman jalan alta tuleva oikean jalan jalkaterä ei kuitenkaan ole kokonaan näkyvissä, kuten esinekortisto (MVHV) ilmoittaa. Tämä tuntomerkki on useissa 1300-luvun alun gotlantilaisissa ja itä-götanmaalaisissa Maria ja lapsi -aiheissa, ja sen tausta on ranskalaisissa 1200-luvun veistoksissa. MSF 116, 127; Jacobsson 1995, 60.

nen, ja aaltoilevan päällinän alta näkyy hiukan hiuksia. Silmät ovat ”goottilaiset”, puolikuunmuotoiset. Hänelä on löysä mekko, jossa on v-aukkoinen pääntie ja joka laskeutuu pehmeästi soljellisen vyön päälle. Vyön loppuosa taipuu alaspäin. Viitta kiertyy oikealta puolelta syliin ja tossun kärjet pilkistävät mekon alta. Lapsella on uudessa päässään matala kruunu. Kruunu sakaroinen on samaa puukappaletta kuin pää. Kruunussa on sen reunaa kiertävä koristereijitys.

Istuin on matalahko, ja siinä on erilliset, ylöskohovin fiaalein koristellut päädyt. Nämä on kiinnitetty puutapeilla muuhun veistokseen. Jalusta on kulmikas, ja siihen on – ehkä muutostöiden yhteydessä – lisätty puutapeilla kiiloja, jotka ovat saaneet veistoksen taipumaan hieman enemmän toivottuun suuntaan, eteenpäin kohti lapsia.¹⁷¹ Päättellen istuimen ylöspäin nousevasta koristelusta, on naishahmo ehkä istunut valtaistuimella, jonka selkäosa on ollut ylöspäin nouseva.¹⁷²

Väriä on veistoksessa vain hyvin niukasti jäljellä. Naisen viitassa on kultaa ja sen vuorissa sinistä. Vain kuttaa siltä, että veistos on maalattu uudestaan muutosten yhteydessä, sillä lapsen uudessa päässä on samanlaista ihonväriä, jota on myös naisen kaulalla. Lisäksi molempien hiuksissa on kultaa. Lapsen oikea käsi on luultavasti alun perin ollut kohotettuna pitämään kiinni äitinsä päällinän liepeestä, mutta muutostöissä se on veistetty lähes kokonaan pois. Olkavarren leikkaus (johon uusi käsi on ollut kiinnitettynä) on nimittäin selvästi tarkoituksellinen, ei rikkoutunut pinta. Lapselle siis tehtiin uusi vasen käsivarsi, joka kiinnitettiin tapilla, mutta se on sittemmin hävinnyt. Myös oikea käsivarsi on poissa. Naisen oikea käsi puuttuu ja sen kiinnityksestä on jäljellä vain pyöreä tapin reikä. Molempien figuurien nenät on viistetty poikki. Veistos on takaa koverrettu ja koverruksen päällä on taustalautta. Puumateriaalina on käytetty tammea, mutta uudet osat on valmistettu koivusta.¹⁷³ Veistos on korkeudeltaan 67 cm.

29. Somero

Someron puukirkko purettiin vuonna 1864, ja tämän yhteydessä keskiaikaisia puuveistoksia siirrettiin kirkkoon kuuluneeseen kiviseen sakaristoon. Tämän jälkeen vuonna 1869 seurakunta lahjoitti historialliselle museolle (nyk. Kansallismuseo) muinaiskalustonsa, johon lukeutui kahdeksan puuveistosta (mukaan luet-



3.29 Somero

tuna alttarikaappi).¹⁷⁴ Someron veistokset olivat valkoiseksi kalkittuja.¹⁷⁵ Tiettyjen veistosten alkuperäisestä paikantumisesta Somerolle on esiintynyt myöhemmin epäselvyyttä, mutta nähdäkseni luettelointinumerolla KM 1180:7 oleva Pyhä Anna itse kolmantena -aiheinen veistos oli kuitenkin niiden seitsemän veistoksen joukossa, jotka alttarikaapin lisäksi Somerolta tuotiin.¹⁷⁶

¹⁷¹ Jalustan kiilat ovat vaaleampaa puuta kuin muu veistos.

¹⁷² Istuimen selkäosat ovat säilyneet esimerkiksi Tingstäden (Gotlanti), Väversundan (Itä-Götanmaa) ja Björken (Gotlanti) Maria ja lapsi -veistoksissa.

¹⁷³ Esinekortisto, MVHV.

¹⁷⁴ Pääluettelo, MVHV. Somero, MVHTA. Ks. Hiekkänen 1999, 34–36; 2007, 329. Osa jäljelle jääneistä veistoksista siirrettiin numeroimatta ullakolle, eikä niiden myöhemmistä vaiheista ole tietoa, ks. Hiekkänen 1999, 54.

¹⁷⁵ Tämän F. I. Färling ilmoitti erotessaan museon palveluksesta vuonna 1875. Arkistosta ei yksiselitteisesti käy ilmi, olivatko kaikki valkaistuja vai ainoastaan ne, jotka toimitettiin museoon. Pääluettelo, MVHV. Ks. myös MSF 341 viite 38; Hiekkänen 1999, 36.

¹⁷⁶ Nordman (MSF 341) kirjoitti veistoksen olevan ehkä Somerolta, erittelemättä miksi epäili aiempaa paikannusta. Sekaannusta on aiheuttanut toinen Anna-ryhmä (”upplantilainen”, KM 28092:7), ks. MSF 525. Nordman ei kuitenkaan luettellonut Somerolle muuta Anna-ryhmää kuin numeron 1180:7, mutta merkitsi numeron 28029:7 yhteydessä Someron kysy-

Pyhä Anna istuu Neitsyt Maria oikealla polvellaan. Maria pitää molemmilla käsillään kiinni Jeesuksesta, joka seisoo keskellä Annan syliä, eteenpäin katsoen. Annalla on kasvoja kehystävä liehuvareunainen päälliina, ja leuan kärkeen ulottuva liina.¹⁷⁷ Annan viitta on kiinnitetty leukaliinan alta. Se aukeaa kolmiomaisesti, ja on vedetty oikealta puolelta polvien yli, vasen puoli sen sijaan laskeutuu suorana. Mekko on vyötetty. Vasemman ranteen kohdalla viitan vuori on käännetty ylöspäin antaen mansettimaisen vaikutelman. Annan kasvot ovat eloiset ja lähes hymyilevät: silmissä on korostuneet alaluomet ja huulet ovat täytetäiset. Marialla on mekon päällä edestä kiinnitetty viitta. Maria istuu niin, että vasemman jalkineen punainen pohja on kääntynyt näkyviin mekon alta. Kruunun alla olevat hiukset ovat puolipitkät. Pitkään mekkoon puetulla Jeesuksella on kultainen omena kädessään. Anna istuu profiloidulla istuimella, jonka hänen viittansa osittain peittää oikealta puolelta. Veistoksessa on lennokasta epäsymmetriaa esimerkiksi Annan päälliinan, viitan ja istuimen käsittelyssä.

Veistoksessa on runsaasti väriä, mutta siinä on useita maalikerroksia, ja se on myös ollut valkaistu.¹⁷⁸ Annan kasvoilla ei valkaisua kuitenkaan ole ollut,¹⁷⁹ mutta sen sijaan siinä on punaisia päällemaalauksia huulissa ja poskissa, jotka muuttavat hahmon ilmettä oleellisesti. Annalla on ruskeat silmät. Viitassa, mekossa, päälliinassa ja leukaliinassa on kaikissa hennon vaaleanvihreää väriä, mutta tämän täytyy olla myöhempää väritystä, sillä tämänkaltaisen saman värin käyttö kaikissa vaatekappaleissa olisi ollut todella poikkeuksellista. Viitan vuori on sininen ja siinä on kullattu reunus; myös vyö on ollut kultainen. Marian mekko ja viitta ovat kultaiset, mutta vyö on sininen. Myös Jeesus-lapsen puku on kullattu. Istuimen tyyny on punainen.

Annan nenänpäästä puuttuu pohjustus; puuaines on näkyvissä kasvoissa vain siinä kohtaa. Anna oikea käsi puuttuu, ja Marian kuusisakaraisesta kruunusta on enää yksi sakara jäljellä.¹⁸⁰ Jeesus-lapselta puuttuu oikea korvalehti. Veistos on takaa koverrettu, ja telson pyöreät jäljet näkyvät selvästi.¹⁸¹ Anna-figuurin päässä

on tapillinen reikä. Veistoksen korkeus jalustoineen on 92 cm (ilman jalustaa 90cm). Konservointitutkimus on varmistanut puumateriaaliksi lehmuksen aiemmin ajatellun koivun sijaan.¹⁸² Jalusta on mäntyä ja siinä on tammikiiloja.¹⁸³

Veistos poikkeaa ilmiänsultaan muista säilyneistä, eikä Nordman tarjonnutkaan sille selvää alkuperää. Hän ajoitti sen 1440-luvulle rinnastaen sen vahvasti figuureihin Nauvon alttarikaapissa, jota piti selvästi alankomaalaisvaikutteisena.¹⁸⁴ Mielestäni Someron Anna-ryhmässä onkin alankomaalaisille Anna-ryhmille tyypillistä tunneilmaisua, pehmeyttä ja tietynlaista ”realismia”,¹⁸⁵ mutta yhtäläillä veistos voi olla esimerkiksi Baltiasta, kuten konservaattori Petteri Kantola puolestaan on yhdeksi mahdollisuudeksi ehdottanut.¹⁸⁶

30. Sysmä

Sysmän 1500-luvun alussa rakennetun kivikirkon¹⁸⁷ Pyhä Anna itse kolmantena -aiheinen veistos on kiinnitettynä kuoriseinälle, konsolin päälle. Pyhä Anna istuu Neitsyt Marian seisossa hänen vasemmalla puolellaan. Maria ojentaa omenaa Annan oikealla polvella seisovalle, alastomalle Jeesus-lapselle. Annan päälliinassa on kolme pillimäistä laskosta otsalla, ja leukaliina nousee leuankärjen yli. Viitta on vedetty oikealta polvien päälle siten, että vuori on kääntynyt näkyviin ja helman etusivu muodostuu viisteiseksi. Annan jalkineet – hieman sisäänpäin kääntyneine jalkaterineen – näkyvät mekon alta. Anna katsoo arvokkaasti eteenpäin. Marialla on matala kruunu ja pitkät, yli vyötärön ulottuvat hiukset. Mekossa on korostettu päntie ja erityisen runsaat, pitkät hihat. Hän pitelee helmojaan ylhäällä oikealla kädellään, joka on laattamainen ja leveä. Marian oikea jalkine näkyy Annan jalkineiden vieressä. Jeesus-lapsella on sileät hiukset. Maria ja lapsi katsovat viistosti toistensa ohi, ehkä yhdessä pitelemäänsä omenaa. Puna-vihreä istuin on profiloitu ja sen päädyt on valmistettu eri puukappaleista; istuinosana on viisto.¹⁸⁸

mysmerkillä. Meinander (1908, 363) antoi Someron veistosten inventaarinumeroit eri järjestyksessä, käsittelemättä lainkaan Anna-ryhmää. Someron veistosten sekaannusta on käsitellyt myös Hiekkänen 1999, 36, 53; 2007a, 329 viite 298.

¹⁷⁷ MSF 341–342. Lyhyt kuvaus veistoksesta ks. myös Kantola 1997, 13; Hiekkänen 1999, 36–37.

¹⁷⁸ Kantola (1997) esittää konservointikertomuksessaan arvioita käytetyistä väreistä. Hänen mukaansa (1997, 66) värisävyn yhtenäisyyttä ei voi todentaa.

¹⁷⁹ Kantola (1997, 17) on esittänyt myös mahdollisuuden, että kasvot on päällemaalattu valkaisun yhteydessä tai sen jälkeen.

¹⁸⁰ Vuonna 1932 otetussa valokuvassa näkyy lisäksi toinen sakara sekä Annan puuttuvan käden kiinnitystappi, ks. Kantola 1997, 47.

¹⁸¹ Ks. tästä yksityiskohtaisesti Kantola 1997, 48–50.

¹⁸² Kantola 1997, 26. Arvio koivusta oli professori Jalavan tekemä, ks. MSF 341 viite 38; esinekortisto, MVHV. Myös Someron kirkosta tullut Maria ja lapsi (KM) on arvioitu lehmuksiksi, ks. MSF 410.

¹⁸³ Esinekortisto, MVHV.

¹⁸⁴ MSF 342, 338–342. Hiekkänen (1999, 37) piti veistosta pohjoismaisena tai kotimaisena perustaen käsityksensä vanhentuneeseen arveluun koivusta veistoksen puulajina.

¹⁸⁵ Ks. Nixon (2004, 65) alankomaalaisten Anna-ryhmien piirteistä.

¹⁸⁶ Kantola (1997, 12) ehdottaa alkuperämaiksi Keski-Saksa, Preussia tai Baltiaa.

¹⁸⁷ Ks. Hiekkänen 2007a, 330–333 viitteineen.

¹⁸⁸ Meinander (MAT 269) mainitsee seuraavasti: ”Fotstycket till detta helgonskåp har i hörnen vridna stavar.” Jalustassa ei



3.30 Sysmä

Veistoksessa on jäljellä melko paljon väriä, myös kasvoissa. Annan päáliina ja leukaliina lienevät olleen valkoisia ja kaulavaatteen reunassa on ollut punainen raita. Punaisessa viitassa on kultainen reunus ja kultaisia sabluunakuvioita, kun taas mekko on vihreä. Sekä Annalla että Marialla on ”sahalaitaiset” tummat kulmakarvat ja siniset silmät – kuten tavallista, silmät on tehty vetämällä yläluomen viiva mustalla ja alaluomen punaisella. Marian mekko on kultainen ja kohotetun helman alta paljastuva alusmekko sininen. Molempien jalkineet ovat punaiset. Annan nenä on leikattu poikki ja vasemman jälkineen kärki puuttuu. Marian kruunusta puuttuvat kaikki neljä sakaraa, jotka ovat olleet kiinnitettyinä pienillä puutapeilla. Jeesus-lapselta puuttuu oikea käsivarsi, vain sen kiinnitystappi on jäljellä. Vasen käsi on erillisestä palasta, ja ranteessa on väliosa. Veistoksen korkeus on 78 cm. Se on takaa loivasti koverrettu ja telson jäljet näkyvät pitkinä uurteina. Veis-

kuitenkaan ole merkkejä tällaisista.

tos on vaaleaa lehtipuuta, ei ehkä kuitenkaan koivua. Veistos liittyy niin sanotun Kaarinan mestarin tuotantoon.¹⁸⁹ Oman näkemykseni mukaan Sysmän veistos kyllä liittyy tähän työhuoneeseen, mutta juuri niin sanotulle Kaarinan mestarille ominaista käsialaa se ei sinällään edusta; kutsuttakoon tekijää nimellä Kaarinan mestari III.

31. Sääksmäki

Sääksmäen vuoden 1500 tienoilla rakennetun kirkon keskiaikaisten veistosten joukkoon kuuluva Pyhä Anna itse kolmantena -veistos (KM 3510:19) on nykyisin esillä Hämeen linnassa.¹⁹⁰ Pyhä Anna istuu Neitsyt Maria vasemmalla polvellaan; Jeesus-lapsi on hävinnyt oikealta polvelta, jossa on tapinreikä jäljellä. Annalla on kasvoja lainehtivasti kehystävä päáliina, leukaliina, mekko sekä polvien päälle vedetty viitta. Sekä Annan että Marian mekoissa on vahvat pystylaskokset ja korkealla oleva vyö. Maria on kääntynyt seurakuntaan päin ja hänen oikea käsivartensa on kiinni Annan rinnassa, vasen on kohottautuneena eteenpäin. Marian mekossa on v-aukko. Anna istuu profiloidulla, istuinosaltaan suoralla istuimella. Veistos on ovettomassa kaapissa, jonka predella on tallella. Polykromiaa on jäljellä melko niukasti, mutta kuitenkin tarpeeksi, jotta veistoksen värit ovat selvitettävissä. Annan viitta on punainen ja mekko vihreä kultaisilla lyötekoristeluilla. Mekon vuori on sininen ja vyö tummanpunainen. Päáliina on valkoinen punaisine reunaviivoineen. Ihonväriä on näkyvissä nenänpielessä ja sormien väleissä, silmät ovat siniset tai sinivihreät. Marian puku on kultainen. Kaapin taustan yläosa ja istuimen sivu ovat tummanpunaisia, ja taustan alaosa ja istuimen etuosa ovat vihreitä. Jalustassa on kultaisia lyötekoristeluja vihreän värin päällä.¹⁹¹ Annan pään takana on suurehko sädekehä, jonka punaisessa reunassa on kultaisia kukkakuvioita.

Jeesus-lapsen lisäksi kateissa on Annan peukalo. Annan päässä on tapillinen reikä. Veistoksen mahdollinen takakoverrus ei ole tiedossani.¹⁹² Veistoksen kor-

¹⁸⁹ Ks. MAT 268–272; MSF 516–527; Nordman 1951, 18–19; Riska 1987, 223–224.

¹⁹⁰ Sääksmäen kirkon ajoituksesta ks. Hiekkänen 2007a, 335 viitteineen.

¹⁹¹ Veistos konservointiin vuonna 1978, jolloin muun muassa tehtiin värin kiinnitys ja liimattiin puuosia. Lisäksi laskettiin myös värin prosentuaalinen osuus veistoksen kokonaispinta-alasta ja tulokseksi saatiin 14,4 %, ja figuurien osalta 15,77 %. Konservointikertomus, KLA.

¹⁹² Minulla ei ole ollut mahdollisuutta tutkia teoksen takaosaa, eikä veistoksen konservoinnin yhteydessä vuonna 1978 sitä nähtävästi irrotettu taustastaan, tai ainakaan tästä ei ole kuvia. Tästä ei myöskään ole mainintaa esinekortistossa (MVHV).



3.31. Sääksmäki

keus on 81 cm, kaapin 130 cm.¹⁹³ Veistos on tammea, paitsi Annan oikea ja Marian vasen käsi, jotka ovat lehtipuuta, mahdollisesti koivusta; kaappi on mäntyä.¹⁹⁴ Veistos on yhdistettävissä Sääksmäen mestarin tuotantona tunnettuun teosryppääseen, jotka Nordman ajoitti 1400-luvun puoliväliin, mutta ne voisivat käsittääkseni olla joitain vuosikymmeniä nuorempiakin.¹⁹⁵

32. Urjala, *Urdiala*

Urjalan Anna-ryhmä on 1400-luvulla muutettu Maria ja lapsi -aiheisesta Pyhä Anna itse kolmantena -aiheeksi (KM 4563:1). Alttarikaappi koostuu kokonaisuudessaan keskusosassa olevasta veistoryhmästä, sen yläpuolella olevasta baldakiinista ja takaosaan kiinnite-



3.32 Urjala

tyistä ovista.¹⁹⁶ Ovissa on veistosreliefejä, jotka kuvaavat Jeesuksen odotusta, syntymää ja lapsuutta. Vastaväinlaisen varhaisgotiikkaa ilmentävän alttarikaapin osia on Suomessa säilynyt myös Kumlingen kirkon alttarikaapissa, jonka avulla on pystytty selvittämään myös Urjalan kaapin ovien ikonografiaa. Kaapin takaosa on veistetty rombikuviolliseksi.

Anna istuu pidellen Mariaa oikealla polvellaan. Ryhmään muutostyön yhteydessä lisätty uusi Jeesus-lapsi on sittemmin hävinnyt, mutta hänet oli asetettu Maria-tytön syliin, kuten tapinreistä voi päätellä.¹⁹⁷ Naisella on viitta harteillaan ja mekosta näkyy vain hieman miehustaa. Oikea käsi on uusi, ja kuten Nordman on huomauttanut, oli alkuperäinen käsi nyrkissä, sillä sen pitelemän liljan lepotaso näkyy oikeassa pol-

¹⁹³ Esinekortisto, MVHV.

¹⁹⁴ Konservointikertomus, KLA; esinekortisto, MVHV. Meinander (MAT 275) mainitsee materiaalina koivun.

¹⁹⁵ Nordman 1949, erit. 49–50; MAT 275; Riska 1987, 212; Reinikainen 2002, 253–257; ks. luku 4.5 Sääksmäen mestari.

¹⁹⁶ Kyseessä on vanhin Suomessa säilynyt alttarilla ollut kaappi, jonka ovetkin ovat säilyneet. Urjalan pyhimyskaapista ks. Aspelin 1891, 23; Meinander, K. K. 1901, 23–24; MAT 11–22; Nordman 1949; MSF 71–85; Hiekkänen 2003a, 98, 106–107; Reinikainen 2002; Margareeta. Pohjolan rouva ja Valtias -näyttelyluettelo 1997, 394–395. Veistos on konservoitu vuonna 1996, konservointikertomus, KLA.

¹⁹⁷ Nordman 1949, 37.

vessa.¹⁹⁸ Lapsella on vyötäröltä kapeneva mekko, jossa on loivasti v-aukkoinen päántie. Hänen vasemmassa kädessään on valtakunnanomena. Kruunu puuttuu, ja päässä on selvästi näkyvissä sitä varten ollut syvennys. Pellavan kuituja on lisätty hiuksiksi. Lapsen oikea käsi, joka on kiinnitetty naisen rintaan, on uudistusten aikainen.

Urjalan kaapin alkuperäisen Marian pää on ollut pienempi kuin nykyisellä naisfiguurilla, sillä nyt punareunainen sädekehä jää osittain pään taakse. Naisen mekko on ollut punainen, päántie kultainen. Viitassa on nyt punaisia ja vihreitä pilkkuja. Lapsen mekko on ollut kullattu. Istuimen tyyny on vihreä, muutoin istuin on punainen. Myös lapsen kasvot on maalattu muutostöiden yhteydessä, kuten esimerkiksi molempien figuurien silmien samankaltaisuudesta voi havaita. Veistos on 78 cm korkea ja takaa huolellisesti veistoksen ulkoisia muotoja myötäillen koverrettu. Sen takana näkyy selvästi suurehko tappi, jolla uusi pää on kiinnitetty. Kaapin korkeus on 120 cm. Figuuri on tammea, uudet osat koivua.¹⁹⁹ Perustellusti on esitetty, että eri veistäjä on tehnyt keskushahmon ja ovet jo alun perin, ja lisäksi huomioitu veistoksen sopimattomuus taustaansa.²⁰⁰ Arvelenkin siksi, että vasta uudistustyötä tehdessä on kaksi toisiinsa kuulumatonta osaa yhdistetty, toisin sanottuna keskusfiguuri olisi kuulunut joskus toisenlaiseen kaappiin. Kaappi ja sen keskusfiguuri paikantuvat Etelä-Skandinaviaan, lähinnä Slesvigiin, mutta keskusfiguuria on verrattu myös Skoonen alueen veistoksiin.²⁰¹

Selvitellessään Urjalan pyhimyskaapin vaiheita Nordmanille hahmottui myös laajempi veistosryhmä, jonka hän määritteli Sääksmäen mestarin tuotannoksi.²⁰² Uusittu Urjalan kaappi oli yksi tämän veistäjän teoksista. Nordman päätteli, että veistoksen muutos sijoittuu aikaan, jolloin Urjalan kappeli perustettiin ja veistoksia saatiin tai ostettiin Sääksmäen emäkirkosta.²⁰³ Oman käsitykseni mukaan Sääksmäen mestarin toiminta, ja siten myös Urjalan kaapille tehdyt muutokset, sijoittunevat 1460–1470-luvuille.



3.33 Vanaja

33. Vanaja, Vånå

Vanajan vuoden 1500 vaiheilla rakennetun kirkon²⁰⁴ keskiaikaisista veistoksista viisi on Kansallismuseon kokoelmissa, ja näiden joukossa on myös Pyhä Anna itse kolmantena -aiheinen veistos (KM 1185:3). Veistos on nyt varastoituna. Pyhä Anna istuu katsoen suoraan eteenpäin, Maria seisoo hänen vasemmalla puolellaan ja alaston Jeesus-lapsi seisoo hänen oikealla polvellaan. Annalla on päälliina, jossa on otsalla kolme pillimäistä laskosta ja ”kaulurimainen” leukaliina. Viitta taittuu oikealta polvien yli. Annan kasvot ovat leveät, silmäluomia ei ole kaiverrettu ja suupielet taipuvat alaspäin. Leuka on hyvin pieni, ja sekä Annalla

¹⁹⁸ Nordman 1949, 37 viite 1. Vrt. Hiekkanen (2003a, 106–107), joka korostaa hieman harhaanjohtavasti vain oikean *kämmenten* olevan uusi.

¹⁹⁹ Kaappi on myös tammea lukuun ottamatta pikkukaaria, jotka ovat pyökkiä. Kaapin kaksi alalistaa ovat mäntyä. Professori Jalavan tunnistus vuonna 1949. Konservointikertomus, KLA.

²⁰⁰ MSF 73–74; MAT 7 viite 1.

²⁰¹ Nordman 1949, Reinikainen 2002, 251–253.

²⁰² Nordman 1949.

²⁰³ Nordman 1949, 27–38. Milloin Urjalan kappeli muodostui, ei kuitenkaan ole varmaa (joka tapauksessa 1400-luvun alkupuolella) (ks. Hiekkanen 2007aa, 350), mutta tämä tieto ei muutosten kohdalla ole niin oleellinen, sillä veistos on yhtä hyvin voitu hankkia ja uudistaa kappelikunnan oltua toiminnassa jo kymmeniä vuosia.

²⁰⁴ Hiekkanen 2007a, 356.

että Marialla on pieni kuoppa leuassa. Annan vaatetuksen laskostus on kulmikasta. Figuurin käsivarret on korostetun selvästi veistetty ikään kuin ilman kyynärvartta.

Maria kannattelee oikealla kädellään mekkonsa helmaa ja vasemmalla ojentaa omenaa Jeesus-lapselle, jonka vasen käsi lepää Marian pitämän omenan päällä. Marian puuttunut vasen käsivarsi löytyi Vanajan kirkosta, jossa sitä oli säilytetty jonkin muun veistoksen takana. Se toimitettiin konservointilaitokselle vuonna 1981 ja kiinnitettiin veistokseen.²⁰⁵ Marian kruunu on erityisen matala ja reunaa kiertää leveä koristerengas. Hiukset ulottuvat takapuolen päälle pitkänä, ja alaosaan kaarevana levyinä. Hiuksissa olevia koristeuurteita ei kuitenkaan ole tehty enää figuurin taaempaan osaan, jonka ei ollut tarkoitus olla näkyvissä. Kruunussakin on haluttu päästä vähemmällä työllä eikä sakaran koloja ole tehty sen takimmaiseen osuuteen. Marian mekossa on leveät ja poimuilevat hihat. Jeesus-lapsi katsoo seurakuntaan päin pitäen toista pienempää, omaa omenaansa oikealla kädellään. Lapsi on vanteraa, ja jalat on erityisen tarkasti muotoiltu, niin että sääriluun voi hahmottaa. Hiuksissa on kuunsirpin muotoista uurtokoristelua, samanlaista kuin Mariallakin. Istuin on profiloitu, ja istuinpinta on viisto. Jalusta on edestä kulmikas. Annan teräväkärkiset punaiset jalkineet ulottuvat hieman jalustan yli. Istuimessa on sinistä, punaista ja keltaista sekä mustaa kuviointia. Istuimen vasemmalla puolella on palamisjälki.

Veistoksessa on vain vähän värijänteitä. Annan viitta on punainen ja kuvioitu mustilla sabluunakukilla, helmassa on ollut kultareunus. Mekko näyttää olleen samanvärisen. Viitan vuorissa on sinistä. Marialla on sininen mekko. Annalta ja Marialta puuttuvat nenänpäät, Marialta puuttuvat kaikki viisi kruunun sakaraa. Jeesus-lapselta puuttuu vasen käsivarsi, mutta hänen omena kannatteleva kämmenensä, joka oli kiinni löytyneessä Marian käsivarressa. Lasten pitelemä omena asettuu suunnilleen Annan rinnan keskikohtaan. Veistos on ylimalkaisesti koverrettu, pää mukaan lukien, kirveellä tai sen kaltaisella työkalulla. Materiaalina on pidetty koivua, mutta kyseessä voi olla jokin muukin lehtipuu.²⁰⁶ Korkeudeltaan veistos on 79 cm. Veistos on mitä suurimmalla todennäköisyydellä ollut suunnilleen samanlaisessa kaapissa kuin Raision Anna-ryhmän säilynyt, sivuistaan viisteinen kaappi on.

Vanajan Anna-ryhmä on tyypillinen edustaja sille 1500-luvun vaihteessa toimineelle suuren kotimaisen teosryhmän tekijälle, jolle Nordman antoi myöhemmin

nimen Kaarinan mestari.²⁰⁷ Nordmanin mukaan Annan figuuri on veistoksessa juuri tälle mestarille ominainen ”voimakas maalaaseukko”, jonka kasvot ovat leveät ja laajat silmänalueet kaarevat.²⁰⁸

Ahvenanmaa, Åland

34. Finström

Finströmin pääosin 1400-luvun puolellavälissä rakennetun keskiaikaisen kirkon Pyhä Anna itse kolmantena -ryhmän sisältävä, ”kastekaapiksi” (119 x 219 cm) kutsuttu kolmen veistoksen kokonaisuus riippuu kirkon pohjoisseinällä.²⁰⁹ Pyhä Anna seisoo pitäen Mariaa oikealla ja Jeesus-lasta vasemmalla käsivarrellaan. Lapset ovat sylissä vastakkain, ja molemmat ovat Annaa verrattuna melko pienikokoisia. He pitelevät molemmin käsin omena Annan rinnan keskellä. Annalla on yllään päälliina, kaulan peittävä liina, mekko ja viitta, jota hän kannattelee oikealla käsivarrellaan. Vasemman jalan tossu näkyy. Marialla on leveähihainen mekko, Jeesus-lapsi on alasti. Marialla ei ole kruunua lainkaan, vaan pään ympärillä on nauha.

Veistoksessa on useampia myöhempiä aikoina maalattuja kerroksia. Näitä maalikerroksia, kuten ihon alueen vaaleanpunainen maalaus, on poistettu viimeisen konservoinnin yhteydessä vuonna 2005.²¹⁰ Annalla on valkoinen päälliina, valkoinen leukaliina ja vihreä mekko sekä punainen viitta, jossa on sininen vuori. Marialla on keltainen mekko ja vihreä vyö. Molemmilla lapsilla on tumma tukka, joka kuitenkin saattaa olla myöhempiä värikerrosta. Jalusta on vihreä.²¹¹ Anna-ryhmä on 67 cm korkea. Sen materiaali on arvioitu tammeksi.²¹² Veistos on takaa koverrettu, ja Anna-figuurin päässä on tappi.

²⁰⁷ MAT 268–272, erit. 271; MSF 516–527, erit. 524; Nordman 1951, 18; Riska 1987, 223–224.

²⁰⁸ MSF 524–525.

²⁰⁹ Finströmin kirkon ajoituksesta ks. Hiekkänen 2007a, 367–369 viitteineen. Kaappi on koottu useasta osasta ja jaettu listoilla kolmeen alueeseen, joiden kaikkien yläosassa on ruotsinkielistä kirjoitusta. Ylä- ja alapuolilla on koristelistat, joista vain yksi on alkuperäinen. Osittain koristelistan päällä seisovat veistokset on kiinnitetty kaappiin kukin kahdella rautaruuvilla, ks. Helle-Włodarczykin konservointikertomus 2005. Hiekkasen (2007a, 371) mukaan kaappi koottiin 1600-luvulla.

²¹⁰ Veistoksen aiempia värikerroksia on suurimmaksi osaksi kuitenkin yhä alla, ks. Liisa Helle-Włodarczykin konservointikertomus 2005, Finström-Getan seurakunnan arkisto.

²¹¹ Jalustassa on numero VIII. Tämä on luultavimmin tehty silloin, kun veistos on poistettu alttarikaappikokonaisuudesta.

²¹² Konservattori Liisa Helle-Włodarczykin sähköposti kirjoittajalle 9.4.2008. Tekijän arkisto.

²⁰⁵ Veistos oli tuohon aikaan esillä perusnäyttelyssä. Konservointikertomus, KLA.

²⁰⁶ Esinekortisto, MVHV. Verrattaessa sitä samankaltaiseen Raision koivupuiseen veistokseen, huomaa että Vanajan ryhmässä puulaji on tummempi ja hyvin lähellä näiden veistosten esikuvana olevaa Upplannista peräisin olevaa veistosta, joka puolestaan on arvioitu vaahteraksi, ks. ”upplantilainen”.



3.34 Finström

Nordman paikansi Anna-ryhmän ja pietän Tukholman seudulle tai ainakin Upplantiin.²¹³ Myöhemmin niitä on tarkasteltu niin sanotun upplantilaisen työhuoneen tuotannon yhteydessä.²¹⁴ Veistokset ovat samalta ajalta kuin tämän työhuoneen veistokset, noin 1480-luvulta.²¹⁵ Mielestäni Finströmin veistoksia ei voi liittää suoraan upplantilaiseen työhuoneeseen, vaikka selvää on, että ne edustavat laajasti ottaen samaa ”teossukua”.

²¹³ MSF 322.

²¹⁴ Ks. Mogård 1979, 62.

²¹⁵ MSF 322: 1475–80; MAT 284, 346: 1450–1500.



3.35 Hammarland

35. Hammarland

Hammarlandin keskiaikaisessa kirkkossa²¹⁶ oli alttarikaappi, jonka osat ovat nykyään eri kokoelmissa. Jo Meinander ilmoitti vuonna 1908 Anna-ryhmän kadonneeksi, mutta sittemmin se oli Turussa vuonna 1915 konsuli Spoofin omistuksessa, jolloin se valokuvattiin.²¹⁷ Conrad Spoof oli luultavasti Turun kaupungin

²¹⁶ Hammarlandin kirkko on rakennettu 1300- ja 1400-luvuilla, ks. Hiekkänen 2007a, 380–383 viitteineen; Ringbom & Remmer 1995.

²¹⁷ Muinaismuistoyhdistyksen tutkiessa kirkon vuonna 1871 veistokset olivat asehuoneessa, ks. Hammarland, MVHTA; Ringbom, Å. 1993, 111–112. Alttarikaapin vaiheista ks. Ringbom, Å. 1993; Ringbom & Remmer 1995, 116–117.

historiallisen museon johtokunnassa kun Hammarlandin alttarikaapin veistoksia oli kaupan; tuolloin museo osti suurimman osan, Birgitta ja Henrik -figuurit myytiin yksityiselle ja Anna-ryhmä jäi Spoofille.²¹⁸

Anna-ryhmän muoto on kuvailtavissa valokuvan perusteella: pyhä Anna seisoo pidellen Neitsyt Mariaa vasemmalla käsivarrellaan ja alaston Jeesus-lapsi istuu Marian sylissä. Annan oikea ranne on ylöspäin kääntynyt ja hän kannattelee sormenpäillään omenaa/palloa, johon Jeesus-lapsi kurottaa oikealla kädellään.²¹⁹ Annalla on kasvoja aaltoilevasti kehystävä pääliina ja leukaliina. Viitta kiertyy vasemmalta puolelta lasten alle siten, että sen vuori kääntyy esille. Marian päätä kiertää nauha. Anna-ryhmä, kuten muutkin alttarikaappiin kuuluneet veistokset, oli uudelleenmaalattu.²²⁰ Veistoksen mitoista ei ole tietoa, mutta alttarikaapin muiden veistosten perusteella sen korkeus oli noin 60 cm.²²¹

Kaappi ajoittuu 1470-luvulle.²²² Se on Tukholmanseudulla valmistettu, lyypekkiläisvaikutteinen työ, jonka sisarusteokset Suomessa ovat Hollolan alttarikaapin ohella myös Lemlandin Birgitta-figuuri ja Jomalan Anna-ryhmän uudistustyö.²²³

36. Jomala

Jomalan kirkon, jota pidetään Suomen vanhimpana muurattuna kivirakennuksena,²²⁴ länsiseinällä on Pyhä Anna itse kolmantena -aiheinen veistos. Se oli Nordmanista vaikeasti ajoitettava, mutta hän piti sitä kuitenkin vanhimpana Suomessa säilyneenä Anna-ryhmänä.²²⁵ Vaatteet ja laskostus viittasivat hänestä 1200-luvulle, kasvot isoine nenineen puolestaan 200 vuotta myöhempään aikaan; hän päätyi esittämään, että veistos on 1400-luvun tietämissä Lyypekissä valmistettu.²²⁶ Edelleen hän pohti, voisiko veistos mahdollisesti edustaa varhaisempaa kuvatyyppiä, jossa Anna ja Maria ovat kahden.²²⁷ Viime vuosina Nordmanin ihmettely



3.36 Jomala

on saanut selityksen: veistos on 1300-luvun alussa valmistettu Maria ja lapsi -aiheinen työ, joka on myöhemmin, 1400-luvun aikana muutettu Anna-ryhmäksi.²²⁸

²¹⁸ Åsa Ringbomin tiedonanto. Ringbom on yrittänyt paikantaa veistoksen nykyistä olinpaikkaa, mutta Spoof-suvun ko. sukuhaara kuoli Conrad ja Jenny Spoofin tyttären Karinin mukana 1960-luvulla. Sähköpostiviesti 3.4.2008. Tekijän arkisto.

²¹⁹ Ks. kuvaus Ringbom & Remmer 1995, 122. Ks. myös *MSF* 426–428; *MAT* 225–226.

²²⁰ Ringbom, Å. 1995, 117; Mattila & Merikanto 1981, 71–73.

²²¹ Ks. Ringbom, Å. 1995, 121–126.

²²² Ks. *MSF* 424–429; Ringbom & Remmer 1995, 127.

²²³ Ks. tarkempi analyysi luvussa 4.5. *Pohjoismaisia, lyypekkiläisvaikutteisia*. Ks. myös Rácz & Pylkkänen 1960, 252–253; Riska 1985, 144–145.

²²⁴ Jomalan kirkko on arvioitu rakennetuksi vuosina 1270–1290, ks. Hiekkänen 2007a, 389 viitteineen.

²²⁵ *MSF* 232–234, 251; myös Hiekkänen 2003a, 104.

²²⁶ *MSF* 232–234. Nordman vertasi veistosta 1400-luvun alkuvuosikymmenille sijoittuvaan Vittskövlen Anna-ryhmään (Lundin yliopiston museo).

²²⁷ *MSF* 233.

²²⁸ Tunnistuksen on tehnyt konservaattori ja taidehistorioitsija Peter Tångeberg, minkä tiedon olen saanut sähköpostiviestinä 3.4.2008 ja suullisena tietona 23.6.2008 Åsa Ringbomilta. Tekijän arkisto. Tieto muutoksesta on mainittu myös *Ålands kyrkor* -verkkosivuilla.

Veistoksessa Anna (entinen Maria) istuu pidellen Neitsyt Mariaa (entinen Jeesus-lapsi) vasemmalla käsivarrellaan, siten että lapsen jalat lepäävät äitinsä sylissä. Naisella on poimuileva pääliina, leukaliina, ja syliin laskeutuva viitta mekon päällä. Toisiaan lähellä olevien jalkineiden kärjet näkyvät mekon alta. Lapsella on vyötetty mekko, jonka alta jalkineet näkyvät. Myöhemmin lisätty Jeesus-lapsi on hävinnyt eikä veistoksesta käy ilmi, missä se on ollut. Nainen istuu suoralla istuimella; oikean puolen päädyssä näkyy tappi, jolla istuimen päädyn koristelista on ollut kiinnitetty.

Muutokset huomaa selvimmin naisen pään sivusta, josta Annalle sopimattomat hiukset on veistetty pois. Lisäksi pään takana erottuu selvästi vako, jonka varassa kruunu on levännyt. Molempien kasvot ovat huolellisesti uudelleen muotoiltu, mikä on harhauttanut tutkijoita. Kaulavaatteen reuna on epätavallisen koholla, mikä ehkä kertoi kasvoilta poistetusta ”päälliskerroksesta”, vanhoista kasvoista. Lapsen hiukset on uudistuksessa taitavasti veistetty ulottumaan pitkälle selkään, mutta etupuolelta hiukset näyttävät lyhyiltä.

Naisen oikea käsi puuttuu, ja nenänpää. Jalkineiden välissä ja naisen oikeassa olkapäässä on rautanaulat. Lapsen oikea käsi puuttuu, mutta naisen rinnassa olevasta tapista näkee, että käsivarsi on ollut siihen kiinnitettynä. Lapsen pään yläosa puuttuu kokonaan, ja tasisella pinnalla on pieni kiinnitystappi. Nenä on murtunut. Veistoksen vasen puoli on rikki, eikä istuinta tällä puolella ole enää ollenkaan. Tammesta valmistettu veistos on 112 cm korkea ja takaa koverrettu. Veistos on melko ohut ja siinä on reikiä; erityisen suuri on naisen vasemman kainalon kohdalla. Naisen päässä on tappi. Lapsen vasemmassa jalassa on kaksi suurehkoa tappia, joiden merkitys jää avoimeksi. Uudistustyö on mielestäni tehty Tukholman seudulla tai jossain Mälarenin laakson työhuoneessa, sillä niin läheisesti kasvot muistuttavat muita tänne paikannettavia veistoksia, kuten Lemlandin Birgitta-figuuria tai tiettyjä hahmoja Hammarlandin alttarikaapissa.

37. Lemland

Useissa vaiheissa jo 1200-luvun lopulta alkaen rakennetun Lemlandin kirkon²²⁹ säilyneiden veistosten joukkoon kuuluu pahasti vaurioitunut Pyhä Anna itse kolmantena -aiheinen veistos, jota säilytetään sakariston muurikomeroissa. Pääton pyhä Anna istuu pidellen Neitsyt Mariaa vasemmalla polvellaan. Jeesus-lapsi on hävinnyt. Annalla on vyöllinen mekko ja viitta, joka kiertyy oikealta puolelta syliin. Marialla on pitkä mekko, jossa on samanlaisia paksuja laskoksia kuin Annankin puvussa. Marian jalkoja ei näy mekon alta,



3.37 Lemland

vaikka mekon alareuna on tasainen. Jeesus-lapsen paikka on ollut Annan vasemmalla polvella, sillä siinä on jäljellä pieni kiinnitystappi. Marian kasvot ovat nukkemaiset ja posket hieman pullottavat. Kruunusta tai sen kiinnityksestä ei ole merkkejä. Marialla on pitkät hiukset, jotka kaartuvat kasvojen ympärille. Anna istuu profiloidulla, kapealla penkillä.

Veistoksessa on hyvin vähän värijäänteitä. Annan mekko on ollut punainen, ja viitassa on ollut punaista ja kultaa. Marian kasvoissa näkyvät mustat silmien pupillit ja niissä vähän pohjustusta. Annan pää näyttää olleen erillinen kappale, sillä kaulassa on tappireikää muistuttava kolo, joka on aiheuttanut kolosta alkavan halkeaman. Annan oikea käsi puuttuu, ja Marialta puuttuvat molemmat kädet. Veistos on umpipuuta, ja sen korkeus on (nykyisessä muodossaan) 55 cm, mutta

²²⁹ Ks. Hiekanen 2007a, 400–402 viitteineen.

puuttuvan pään kanssa se olisi noin 12 cm korkeampi. Tavattoman huokoinen puumateriaali on koivua.²³⁰

Nordman ajoitti veistoksen 1400-luvun puolimaihin aavistellen veistäjän ottaneen mallia vanhemmasta, ehkä gotlantilaisesta veistoksesta.²³¹ Tämä on hyvinkin mahdollista, joskaan ei mielestäni sen enempää ilmeistä kuin useiden muidenkaan veistosten kohdalla, joissa on havaittavissa vanhaa kertaavia piirteitä. Lemlandin Anna-ryhmä on kuulunut samaan alttarikaappiin kuin Lemlandin kirkossa säilynyt piispa-figuuri. Ne ovat paikallista tuotantoa, mutta niiden ajoittaminen jää väljäksi: 1400-luvun toinen puolisko.

Pohjanmaa

38. Ilmajoki, *Ilmola*

Keskiaikaista Ilmajoen pyhän Annan ja pyhän Jaakobin kappelikirkkoa ei ole enää olemassa, ja Ilmajoen keskiaikaiset veistokset sijaitsevat tänään kirkkomuseossa.²³² Niiden joukkoon kuuluvassa Anna-ryhmässä Anna seisoo pidellen Mariaa oikealla ja Jeesus-lastaa vasemmalla kädellään. Annalla on päälliina, jossa on keskellä terävä vako, sekä leukaliina, jonka reunat on käännetty ylöspäin. Mekossa on voimakkaat pystylas-
kokset edessä, mikä toistuu Marian asussa. Annan viitta kiertyy edestä lapsia kannattelevien käsien alle. Marian kädet ovat koholla Jeesus-lastaa kohdin, niin että vasen käsivarsi on kiinni Annassa. Marian katse on seurakuntaan päin. Marialla on pitkä mekko ja kruunu. Sekä Marialla että Annalla on hieman hymyilevä ilme. Päättä vailla oleva alaston Jeesus-lapsi istuu Annan kämmenellä. Anna seisoo kuusikulmaisella jalustalla.

Veistoksessa on vain vähän värijälkiä. Ne on otettu esille aiemman harmaanvalkoisen kalkkimaalauksen alta, jota Annan kasvoissa on kuitenkin yhä melko runsaasti. Pienistä fragmenteista voi päätellä, että Annalla on ollut puna-kultainen viitta ja Marialla sininen mekko. Marialta puuttuu oikea käsi ranteesta alkaen. Jeesus-lapselta puuttuu pään lisäksi kädet. Lasten kädet yhtyvät toisiinsa, ja nähdäkseni he ovat pidelleet yhdessä omenaa – tämä kohta on vaurioitunut, mutta omena-yksityiskohta sopisi kuvaustapaan ja jonkinlaista pyöreää muotoa on jäänteessä nähtävissä. Koi-



3.38 Ilmajoki

vua²³³ olevan veistoksen korkeus on 54 cm. Annalla on tapillinen reikä päässä. Veistosta ei ole koverrettu, ja sen takaosa on melko ylimalkaisesti kirveellä tasoitettu. Anna-ryhmä on pohjoismainen ja ajoittuu 1500-luvun alkuun.²³⁴

²³⁰ Näin kertoo myös Nordman (*MSF* 252, viite 9). Veistos on konservoitu vuonna 2006; tutkin sitä konservaattori Liisa Helle-Włodarczykin luona syyskuussa 2006.

²³¹ *MSF* 252–253.

²³² *FMU* 5883. Ks. tästä tarkemmin dedikaatioita koskevassa luvussa. Ilmajoen nykyinen kirkko on rakennettu 1760-luvulla. Kirkkomuseo sijaitsee Ilmajoen museon yhteydessä, jossa ne ovat siellä annetun tiedon mukaan olleet museon perustamisesta, vuodesta 1939, lähtien.

²³³ *MAT* 280. Tämänkin veistoksen yhteydessä vasta mikroskooppilla tehtävä puuntunnistus toisi varmuuden vaaleasta puulajista.

²³⁴ *MSF* 615; Nordman 1948, 99–101. Meinander (*MAT* 1908, 280) piti veistosta kotimaisena.



3.39 Keminmaa

39. Keminmaa

Pyhä Anna itse kolmantena -veistos sijaitsee Keminmaan (ent. Kemi) kirkon kuoriseinällä, pienen tuen päällä.²³⁵ Kirkko oli 1820-luvulla ruumishuoneena eli ”talvihautana”, jolta ajalta on säilynyt Utsjoki-Inarin kirkkoherran Jaakko Fellmanin kertomus: ”-- Mikä minun huomiotani lähinnä kiinnitti, oli apostolien ja pyhimysten kuvien paljous, mutta ne oli läjätty seinän-

²³⁵ Keminmaan vanha kirkko on Hiekkasen (2007a, 508–511) mukaan rakennettu 1550-luvulla. Keminmaa on nykyinen nimi entiselle Kemin maalaiskunnalle; esimerkiksi Nordmannilla (MSF 639) veistokset on listattu Kemi-nimen alle.

vierille kasoihin, levitetty pitkin lattiaa ja käytäviä, missä ne viruvat kävijöiden jaloissa.²³⁶ Kun Fellman vielä toiseenkin kertaan mainitsee veistokuvia olevan ”lukematon” määrä, on syytä olettaa, että niitä oli tuoloin enemmän kuin nykyään.

Veistoksessa pyhä Anna istuu pidellen Neitsyt Mariia vasemmalla polvellaan, oikealla puolella ollut Jeesus-lapsi puuttuu. Annalla on päälliina ja leukaliina, joka jää ryppylaskoksille pitkälle kaulalle. Viitta on kaulan ympäriltä taitettu vuori ylöspäin – tai tätä ainakin voisi arvella olleen tarkoitettu esittää. Viitta on kiinnitetty suurella, pitkällä hakasella (tai nyörillä), jonka alta lähtevät kaksi paksua, pyöreää laskosta. Teräväkärkiset tossut näkyvät mekon alta. Seurakuntaan päin katsovalla Marialla on pitkä mekko ja vyö, jonka pää roikkuu alaspäin. Marialla on matala kruunu päänsään ja pitkät, taaksepäin taipuvat hiukset. Marian jaloista vain oikea on näkyvissä, vasenta ei ole ollutkaan. Annan silmät ja huulet on ääri viivamaisesti veistetyt. Vasemman silmän kohdalla on oksan syy, mikä antaa harhaanjohtavan ensivaikutelman ilmeestä. Annan hartialinja on silmiinpistävän loiva.

Anna istuu profiloidulla viisteisellä istuimella, joka on korkeammalla kuin istumakorkeus oikeastaan osoittaisi. Veistoksen korkeus on 63 cm, ja se on alaosaan takaa koverrettu.²³⁷ Puumateriaali on mitä suurimmalla todennäköisyydellä koivu. Annan päässä on tappillinen reikä. Jeesus-lapsesta on jäänteitä Annan sylissä, mutta niiden perusteella ei voi päätellä juuri muuta kuin että lapsi on varmaankin ollut istuvassa asennossa. Annalta puuttuu oikea käsi. Marian kädet puuttuvat myös, mutta oikea vain ranteesta. Voi päätellä hänen koskettaneen Jeesus-lastaa. Marian nenä puuttuu ja myös Annan nenänpää on haljennut, mitkä eivät kuitenkaan vaikuta tarkoituksella aiheutetuilta.²³⁸ Marian kruunun kaikki viisi sakaraa puuttuvat. Istuin on oikealta puolelta vaurioitunut, niin että kohollaan olevat kohdat ovat leikkautuneet pois. Väriä ei ole jäljellä juuri lainkaan, mutta voi erottaa Annan ja Marian mekkojen vuorien olevan punaiset. Värifragmentteja on myös jonkin verran Marian kainalossa. Annan päälliinnassa on pohjustusta.

Veistos on kotimaista tuotantoa 1500-luvun alusta.²³⁹ Siinä on samankaltaisia piirteitä kuin Etelä-Suo-

²³⁶ Ks. Itkonen 1976, 14. Fellman kertoi myös pyhää Pietaria esittäneen veistoksen ajelehtineen vieressä virtaavassa Kemi-jossa, josta hän sen pelasti, ks. Itkonen 1976, 17.

²³⁷ Veistos oli tiukasti kiinni alustassaan (ja seinässä), joten takaoisan koverrus oli todettava vain tunnustelemalla. Annan selkäkohta oli tasainen.

²³⁸ Toisin kuin esimerkiksi samassa kirkossa olevien pyhän Olavin ja naispyhimyksen nenät, jotka ovat nähdäkseni tarkoituksellisesti viistetyt. Näistä veistoksista yleisesti ks. MSF 602–603.

²³⁹ Nordman (MSF 616) ei tarjoa tarkkaa ajoitusta juuri tälle veistokselle, mutta käsittelee sitä muiden 1500-luvun teosten yhteydessä. Vrt. Hiekkasen (2007a, 511), joka on arvellut Annaa ja Jaakobia hieman Keminmaan muita veistoksia van-

messa säilyneissä 1500-luvun alun kotimaisissa veistoksissa: tavattoman pyöreät laskokset, ”pallomainen” hameen muoto, luisu hartialinja ja pienet terävät kasvot. Tämän kaltaisia veistoksia on epäilemättä syntynyt useammassa kuin yhdessä työhuoneessa – Anna-ryhmä on siis voitu tehdä Pohjois-Suomessakin. Tähän monimuotoiseen joukkoon kuuluvia veistoksia on tutkimuksissa pidetty kaikkein vähäarvoisimpina ja ne tunnetaan erittäin huonosti.²⁴⁰ Keminmaan Anna-ryhmän veistäjä ei ole ollut kovin kouliintunut,²⁴¹ sillä Annan puvun laskokset ovat merkillisesti kääntyneitä, ja vaikuttaa siltä, että veistäjä ei ole hahmottanut miten laskosten tulisi pudota, vaan on pyrkinyt toistamaan jonkin muun veistokset muotokieltä. Myös Marian oudohko helman alta näkyvä yksi jalka on ratkaisu, joka kielinee siitä, että esikuvana tai mielikuvana olleessa veistoksessa Maria on istunut ehkä toisen jalkansa päällä tai sivuttain. Samankaltaista muotojen ”epärealistista” toistamista on myös leukaliinan käsittelyssä sekä istuimen sijoituksessa. Lisäksi on helppo huomata, että veistäjällä on ollut vaikeuksia ratkaista, miten Marian yläosa olisi Annassa kiinni; nyt figuureja sitoo osittain yhteen Marian tukka.

40. Munsala

Munsalan 1700-luvun lopulla rakennetun harmaakivikirkon keskiaikaiset veistokset ovat todennäköisesti olleet tätä aiemmissa kirkoissa; nykyistä edeltäneen, vuonna 1687 rakennetun kirkon edeltäjistä on perinnetietoa.²⁴² Munsalan kirkon Anna-ryhmä ei ole esillä, vaan sitä säilytetään kirkon sakaristossa olevassa kaapissa. Veistos on yleisesti ottaen erittäin kulunut ja muotojen yksityiskohdat ovat hankautuneet pois.

Veistoksessa pyhä Anna istuu pidellen Neitsyt Mariaa vasemmalla ja alastonta Jeesus-lasta oikealla polvellaan. Annalla on päälliina, jossa on edessä kaksi pystylaskosta, ja leuan yli ulottuva leukaliina. Annan viitta on rinnalta auki ja sen kiinnitys vaikuttaa siltä, kuin irrallinen, nyt hävinnyt solki puuttuisi. Annan mekossa on edessä kolme laskosta ja säännöllisen puolipyöreät laskokset tossujen päällä. Marialla on pitkä

hemmiksi, tarkoittaen 1400-luvun loppupuolta. Nordman ei Pohjanmaan keskiaikaisia veistoksia käsittelevässä artikkelissaan (1948) mainitse Keminmaan Anna-ryhmää lainkaan. Myöskään Meinander ei sitä käsittele.

²⁴⁰ Ks. *MAT* 274; *MSF* 542–523. Riska (1987, 224) sanoo tämän veistosryppään tekijästä: ”--veistäjä, josta vain epäroiden voi käyttää ylvästä mestari-nimitystä --”;

²⁴¹ Ehkä samaan viittaa Nordman (*MSF* 616), joka mainitsee Keminmaan veistoksen laadullisesti huonojen joukossa.

²⁴² Munsalan kirkoista ks. Pettersson 1985, 109–113, 294–297. Veistoksista *MSF* 601, 610, 616–617; Nordman 1948; Appelgren 1985, 651–657. On tietenkin mahdollista, että veistokset ovat myös muualta, esimerkiksi emäseurakunnasta Pedersörestä kuten Nordman (1948, 89) on ehdottanut.



3.40 Munsala

mekko ja kruunu. Hänen oikea kätensä on ollut kiinni Annan rinnassa kohottautuneena kohti Jeesus-lastaa, jolloin lasten kädet ovat ehkä kohdanneet rinnan keskellä, kuten useissa 1500-luvun alun sommitelmissa. Anna istuu profiloidulla penkillä, joskin penkinkin muodot ovat vain vaivoin havaittavissa.

Alkuperäistä väritystä ei ole näkyvissä. Veistos on ollut aiemmin päällämaalattu valkoisenharmaalla, kovalla öljyväriä, mutta tämä on poistettu veistoksen konservoinnin yhteydessä vuonna 1965.²⁴³ Koska molempien lasten kädet ovat poikki, myös henkilöiden asentoja on vaikea tavoittaa. Marian olkapäissä on pienet tapinnysät, joilla käsivarret ovat olleet kiinni. Veistos on takaa suora, ja sinne on kaiverrettu (vuosi)luku 1700. Annan varpaat ovat poikki, ja myös Jeesus-lapsen jalkojen alaosat ovat poissa. Anna-figuurin päässä on tappi.

Veistos ei ole niin poikkeuksellisen huonosti veistetty kuin aiempi tutkimus on esittänyt.²⁴⁴ Veistosta on

²⁴³ Restaurointiselostus, KLA.

²⁴⁴ *MSF* 616; Nordman 1948, 99. Myös Appelgren (1985, 656) mainitsee Munsalan Anna-ryhmän olemukseltaan muita veis-



3.41 Vöyri

pidetty kotimaisena, mikä oli yleensäkin suora johdannainen sen heikosta laatumäärittelystä.²⁴⁵ Mielestäni siinä ei kuitenkaan ole lainkaan kotimaisten veistosten tunnuspiirteitä. Epäilisin enemmänkin, että veistos on tuotu Keski-Euroopasta (itäisestä Saksasta?), jossa tuotettiin paljon pieniä, yksityiskäyttöön tarkoitettuja veistoksia. Veistos on poikkeuksellisen pieni, vain 25 cm korkea.²⁴⁶ Ei tietenkään ole myöskään mahdotonta, että se on tuotu Ruotsista, kuten niin monet Pohjanmaalla olevat veistokset. Munsalan veistoksen ajoittaminen on sen kunnan vuoksi hyvin hankalaa, mutta joka tapauksessa täytyy olla kyse 1500-luvun alun teoksesta.²⁴⁷ Myöskään puulajista on silmämääräisesti vaikea sanoa mitään, mutta tammea se ei ole, enemmänkin lehmusta.

toksia ”primitiivisempänä”, vaikka toisaalta tuo esiin myös veistäjän kyvyn antaa teokselle symmetristä rytmiä.

²⁴⁵ Nordman (*MSF* 616) piti veistosta pohjanmaalaisena.

²⁴⁶ Aiemmassa tutkimuksessa (Appelgren 1985, 656) on annettu väärä pituusmitta (30 cm). Tämä tieto on myös arkistossa, ks. kirkolliset veistokset, MVHKA. Veistoksen korkeus ei kuitenkaan ole tulkinnanvarainen.

²⁴⁷ Nordman 1948, 99.

41. Vöyri, Vörå

Vöyrin kirkon 1600- ja 1700-luvuilla keskiaikaiselle kirkonpaikalle rakennetun puukirkon²⁴⁸ pääalttarilla on Pyhä suku -aiheinen alttarikaappi. Alttarikaapin kokonaisuus on rikas ja täynnä yksityiskohtia, ja huolimatta sen ainutlaatuisuudesta Suomessa on se melko vähän tunnettu.²⁴⁹ Alttarikaapin korpuksessa on ”realistiset” aikatasot ylittävä pyhän suvun kuvaus. Anna on keskeisenä figuurina kolmen miehensä, Maria-tyttäriensä ja näiden miesten ja lasten kanssa. Vöyrin alttarikaappi edustaa melko yleiseen tapaan kuvattua pyhää sukua, jossa perheen miehet ovat taka-alalla ja naiset esiinty-

²⁴⁸ Vöyrin kirkoista ks. Pettersson 1985, 58–86, 245–247; Hiekkänen 2007a, 526–530.

²⁴⁹ Alttarikaappia ovat aiemmin käsitelleet Meinander (*MAT* 237–246); Strandberg 1936; Pylkkänen 1949; Tångeberg 1971; Appelgren 1985, 657–662 sekä perusteellisessa gradu -tutkielmassaan Charlotte von Essen-Höglund 1995. Ks. myös Meinander, K. K. 1901, 36–38; Esser 1986, 203; Nygren 1951, 66–68; Lindberg 1998, 57; Hiekkänen 2007a, 528–530. Nordman ei oikeastaan käsitellyt Vöyrin alttarikaappia lainkaan (ks. kuitenkin *MSF* 498–500). Tätä kirjoitettaessa alttarikaappi on konservoitavana, minkä yhteydessä minulla on ollut myös mahdollisuus sitä tutkia.

vät pyhien jälkeläisten huoltajina ja alkulähteinä. Keskosaa ympäröivissä ovissa on sisäpuolella kohtauksia Annan ja Joakimin elämästä ja ulkopuolella maalaukset kahdeksasta pyhimyksestä.

Korpuksessa Anna, Maria ja Jeesus-lapsi ovat kohtisuorassa vertikaalissa linjassa ja Anna pitelee käsiään Marian olkapäillä. Annalla on yllään vapaasti laskeutuva valkoinen päälliina, jossa on kullattu reunus. Hänen kaulansa on paljaana. Takana olevassa kullatussa taustassa on Annan pään ympärillä suuri sädekehä, jossa lukee ”*s’anna ora pro nobis*” (Pyhä Anna rukoile puolestamme). Maria pitää sylissään alastonta, seisovaa Jeesus-lastaa. Marian kummallakin puolella ovat hänen sisarensa Maria Salome ja Maria Kleofe; edellinen on Marian vasemmalla puolella kahden poikansa (Johannes evankelistan ja Jaakob vanhemman) ja jälkimmäinen oikealla neljän poikansa (Jaakob vanhurskaan, Simonin, Juudas Taddeuksen ja Joosef Barnabaan) kanssa. Marialla on päässään koristeellinen matala kruunu, jonka sakarat puuttuvat, ja sisarilla on turbaanit.

Naisten taustalla, eräänlaisen penkkirakennelman takana ovat aviomiehet. Paljaspäinen Joosef nousee muista esille, sillä hän ojentaa Jeesus-lapselle omenaa jota tämä kurottaa ottamaan. Lyhytpartainen Joakim on Annan vasemmalla puolella. Muita miehiä ei voi yksilöidysti tunnistaa, mutta luultavimmin Joakimin takana olevat miehet ovat Annan kaksi seuraavaa aviomiestä Kleopas ja Salomas. Joosefin takana ovat sitten kahden muun Marian miehet Sebedeus ja Alfeus.

Vöyrin alttarikaapissa Jeesuksen serkkupojilla ei ole attribuuttejaan. Maria Kleofella on imettämänsä pienokaisen lisäksi poika, joka pitelee saviruukkua, josta hän lusikoi itselleen syötävää. Kolmas, vaaleamekkoinen poika työntää kättään äitinsä rinnoille ja toisella kädellään syö tai imeskelee jotakin. Neljäs, isoin poika punaisissa pitkissä sukissaan leikkii keppihevosella. Maria Salomen pojista toinen istuu äitinsä sylissä, toisen seisossa vieressä ja puhaltaessa savipilliin.

Ovien sisäpuolella on Annan ja Joakimin legendaa kuvaavia kohtauksia, jotka etenevät myötäpäivään. Vöyrillä on esitetty neljä kaikkein tavallisinta kohtautta: tarina alkaa vasemmanpuoleisen oven yläosassa siitä, että ylipappi hylkää Joakimin uhrilahjan. Piispanasuinen ylipappi häätää karitsaa kantavaa Joakimia ulos. Ylipapin takana on kaksi miestä, joista toinen osoittaa joko Joakimia tai sitten Joakimin pään yläpuolella olevaa pienoiskoossa esitettyä kohtautta siitä, kuinka hän rukoilee erämaassa paimenensa seuranaan. Kolmas mies on pukeutunut eri tavalla; hän on temppelipalvelija, joka kantaa niskassaan uhrilammasta. Vinoksi veistetyllä alttaripöydällä – jotta näkisimme mitä sen päällä on – makaa jo yksi karitsa odottamassa kohtaloaan.

Seuraavana aiheena oikeanpuoleisen oven yläosassa on esitetty enkeleiltä ilmoituksensa saaneiden Annan

ja Joakimin kohtaaminen Jerusalemin Kultaisella portilla. Annan takana on hänen palvelijattarensa elegantissa asussa ja kampauksessa. Portin oviaukossa oleva nuori mies lieenee Joakimin palvelija. Tämän kuva-aiheen alla olevassa, Annaa lapsivuoteessa esittävässä kohtauksessa Anna lepää vuoteellaan kullatun brokadipeiton alla ja suurten tyynyjen tukemana. Hänen ympärillään on kolme palvelijatarta ja Joakim. Edessä punaiseen myssyyn ja punaisiin tossuihin pukeutunut palvelustytön kapaloivat vastasyntyntä Neitsyt Mariaa. Jo edellisessä kohtauksessa esiintynyt toinen palvelijatar korkeassa kampauksessaan ojentaa Annalle syötävää lautasella. Taustalla ovat huivipäinen nainen ja Joakim, jotka pitelevät toisiaan kädestä.²⁵⁰

Viimeinen kohtaus on vasemmalla alhaalla oleva Marian temppeliinkäynti. Portaita nousevalla Marialla on käsivarrellaan nahkakiinnikkeistä roikkuva laukku. Portaiden alapuolella on häntäänsä tai sukuelimiään kohti kiertynyt eläin, luultavasti koira²⁵¹ – tämä ”marginaalinen” kuvatila oli jonkinlaiselle satiirille varattu paikka: esimerkiksi Uppsalan tuomiokirkon Annan elämää kuvaavassa alankomaalaisessa alttarikaapissa vastaavassa paikassa on takapuoltaan raapiva apina. Kohtauksen ylätasolla näkyy, kuinka ylipappi ohjaa Mariaa muiden kolmen pyhiä kirjoja tutkivien tyttöjen luo.

Veistokuvien väri on säilynyt hyvin. Puvut ovat suurimmaksi osaksi kullattuja sinisin ja punaisin korostusvärein, joita on käytetty muun muassa vaatteiden vuorissa. Annan valkoinen päälliina – alttarikaapin keskuskohta – muodostaa katseen kiinnikekohdan. Lattiatasot ovat eri tavoin taidokkaasti ruudutettuja, paitsi Jerusalemin portilla tapahtuvassa ulko kohtauksessa, jossa maa on vihreä. Kullattuja ovat myös tausta ja figuurien päällä oleva kolmiosainen baldakiini, jonka takaa kuuluttaa punainen väri. Myös pienempien kohtausten yllä on ollut baldakiinit, minkä takaseinän kultausraja paljastaa. Korpuksen henkilöitä reunustavat pylväskoristukset, mutta veistoshahmot, jotka ovat joskus olleet pylväiden nokassa, ovat nyt hävinneet.²⁵²

Ovien ulkopuolen maalauksissa on kummassakin ovenssa kaksi pyhimystä päällekkäin, punaisella värinauhalla toisistaan erotettuina.²⁵³ Pyhimykset tunnistu-

²⁵⁰ Nainen pitää Joakimin kättä kuin onnitellakseen onnellista isää kuten Kari Appelgren (1985, 659) on ilmaissut.

²⁵¹ Appelgren (1985, 659) on kuvannut tätä häntänsä kanssa leikkiväksi koiraksi, mutta eläimen töpöhäntä erottuu selvästi. Von Essen-Höglundin (1995, 19) mukaan koira on kiertynyt kerälle nukkumaan.

²⁵² Vastaavat pienoisveistokset, mutta kahdessa kerroksessa, sekä pienemmät baldakiinit ovat säilyneet Vöyrin kaappia hyvin lähellä olevassa Amsbergin (Taalainmaa) alttarikaapissa.

²⁵³ Vasemman oven yläkuvassa ovat Johannes Kastaja ja pyhä Erik, alapuolella pyhä Mauritius ja Katariina Aleksandrialainen. Oikeanpuoleisessa ovenssa on yläkuvassa pyhä Olavi ja pyhä Barbara ja alapuolella pyhät Laurentius ja Apollonia. Ovien maalauksista ks. erit. Appelgren 1985, 659–660.

vat attribuuttiensa kautta; esimerkiksi Barbara on esitetty sekä tornin, että toisenkin tunnisteen, ehtoolliskalkin avulla.²⁵⁴ Kaikki henkilöt seisovat ruudutetulla lattialla taustoinaan maisemat.

Altarikaappi on valmistettu tammesta, ja se on 175 cm korkea ja avattuna 240 cm leveä. Reliefit on valmistettu erillisinä, siten että kokonaisuus muodostuu korpuksen lisäksi neljästä reliefistä ja kaapista. Jokaisessa reliefissä on erikseen tapillinen kohta, ja niiden takaosa on loivasti koverrettu. Altarikaapin valmistuspaikka on epäilemättä Lyypekki. Se on ajoitettu 1400-luvun lopulle tai 1500-luvun alun vaiheille, jolloin Pyhä suku -aiheisia altarikaappeja valmistettiin runsaasti.²⁵⁵ Vöyrin altarikaappia on verrattu Högsbyn (Småland), Amsbergin (Taalainmaa) ja Kärribon kaappeihin.²⁵⁶ Vöyrin kaappi on hyvin samanlainen niin Amsbergin kuin Kärribon kaappien kanssa, ja voi olettaa niiden valmistamisessa olleen samoja tekijöitä.²⁵⁷

Uusimaa

42. Pyhtää, *Pyttis*

Pyhtään keskiaikaisessa kirkossa²⁵⁸ on Pyhä Anna itse kolmantena -aiheinen veistos, joka on sijoitettuna kirkon asehuoneeseen. Veistos niin vahvasti uudelleenmaalattu, että sen alkuperäistä olemusta on vaikea tavoittaa. Pyhä Anna istuu pidellen Neitsyt Mariaa oikealla polvellaan. Alaston Jeesus-lapsi istuu Marian sylissä, mutta kuitenkin keskellä veistosta seurakuntaan päin katsoen. Annalla on päälliina, leukaliina,



3.42 Pyhtää

mekko ja oikealta puolelta syliin käännetty viitta. Viitan alta paljastuva mekko laskeutuu viuhkamaisin laskoksin jalustan päälle. Annan oikean jalkineen kärki on näkyvässä. Marialla on yksinkertainen mekko, jossa on pyöreä kaula-aukko. Maria pitelee oikeassa kädessään omenaa/palloa, jonka päällä Jeesus-lapsen oikea käsi lepää. Anna istuu koristelemattomalla penkillä. Veistos on kaapissa, jonka ovet on maalattu uudelleen samaan aikaan veistoksen kanssa. Tämä on luultavimmin tapahtunut vuonna 1857.²⁵⁹ Kaappiin kuuluu koristeltu baldakiini.

Uudelleenmaalauksessa on Annalle maalattu sininen mekko ja vihreä viitta, Marialle punainen mekko. Marian oikean jalan poikkimennyt jalkaterä, joka on näkynyt mekon alta, on sekin vedetty punaisella. Kaikilla figureilla on valtavan suuret silmät. Uudistus työn yhteydessä veistosta on myös nostettu ylöspäin kaapissa, ja pään taakse on maalattu vaaleansininen sädekehä.

²⁵⁴ Vrt. Meinander (MAT 1908, 242), joka sanoo Barbaran attribuuttia virheellisesti kirkoksi, jonka ovella on ehtoolliskalkin muotoinen kastemalja – näin myös Appelgren 1985, 660.

²⁵⁵ MAT 224: 1480–1500; Pylkkänen 1949, 40–42: 1500-luvun alku; MSF 500: 1490-luku.

²⁵⁶ Vöyrin kaapin laskosten käsittelyssä on nähty samankaltaisuutta myös Kärribon (Västmanland), Singön (Uppland) ja Österhaningen (Södermanland) altarikaappeihin, joiden aihepiiri tosin on toinen, ks. Appelgren 1985. Tångeberg (1971) on liittänyt Vöyrin Kärribon altarikaappiin, mutta ei yksityiskohtaisesti, sillä hän oli nähnyt Vöyrin kaapista vain huonolaatuiset kuvat. Pylkkäsen (1949, 35–42) mukaan Vöyrin ja Österhaningen laskoksissa ja ”kömpelössä veistoskäsittelyssä” on samanlaisia piirteitä, mutta hän ei yhdistänyt niitä samalle tekijälle. Ks. myös Strandberg 1936, 37.

²⁵⁷ Amsbergissa ovenkin kuva-aiheet ovat samat, mutta eri järjestyksessä. Myös ovien ulommalla puolella toistuvat maalatut pyhimysparit, Amsbergissa vain toiset pyhimykset kuin Vöyrillä. Högsbyn altarikaappi puolestaan on tyyliltään aivan toisenlainen: henkilöt ovat pyöreäposkisia ja vaatetus rönssyilevää. Amsbergin ja Högsbyn altarikaapeista ks. Lindgren-Fridell 1940; Tångeberg 1971; Andersson, A. 1980, 140–143; Karlsson 2009, 346–347.

²⁵⁸ Kirkko on ajoitettu 1460-luvun alkuun, ks. Hiekkanen 2007a, 465 viitteineen.

²⁵⁹ Tämä vuosiluku oli aiemmin maalattu jalustaan, mikä näkyi valokuvasta. Kirkollinen kuvanveisto, MVHKA. Tuolloin on luultavasti ollut vielä jäljellä myös predella, vaikkakin vaurioituneena. Sittenmin alusta on korvattu uudella.

Lehtipuuta oleva veistos on 90 cm korkea. Se on koverrettu, ja Anna-figuurin päässä on tappi. Annan pääliinan laskostus noudattaa 1400-luvun lopulla yleistä kulmikkuutta ja veistoksessa on samankaltaisuutta upplantaisten veistosten kanssa.²⁶⁰ Veistoksen nykyinen ulkomuoto vaikeuttaa arviointia. Pyhimyskaapin korkeus on 165 cm. Nordman myös arveli, että kirkossa olevat kaksi valkoiseksi maalattua Maria ja lapsi-veistosta voisivat olla saman tekijän tuotantoa, mikä on mahdollista ainakin suuremman veistoksen kohdalla, jossa jalustan päälle tulevat laskokset ovat samalla tavalla hieman kaavamaisesti toteutettuja. Veistos on siis joko kotimainen tai pohjoismaista tuotantoa, ehkä 1490-luvulta.

Tuntematon paikkakunta

43. ”Huivinpitäjä”

Tuntemattomalta paikkakunnalta Kansallismuseoon toimitettu Anna-ryhmä (KM 28092:6) on varastoituina.²⁶¹ Sen ottaminen esille suojapareistaan paljastaa erittäin taitavasti veistetyin työn. Anna istuu pidellen Neitsyt Mariaa oikealla polvellaan, ja alaston Jeesus-lapsi seisoo vasemmalla pidellen kädellään kiinni Annan pääliinasta. Annan pääliinan alla on tiukasti poskia ja otsaa myötäilevä leukaliina. Anna pitelee Mariaa alaselästä, Jeesus-lasta kainalon alta. Annan kasvot ovat suorastaan muotokuvamaiset, ja Maria on hänen kanssaan hyvin samannäköinen. Erityisesti silmien ja huulien yksityiskohtainen ja ilmeikäs veistotyö kiinnittää huomiota. Myös yksityiskohdat, kuten kynsien kaaret on veistetty. Anna on katsonut suoraan eteenpäin, minkä voi todeta toiseen pupilliin jääneestä pienestä väri jäljellä.

Annan mekkoa kiinnittää vyö. Hänen vaatteittensa laskeutuva kangas antaa ohuen vaikutelman. Marialla on vartalonmyötäinen puku, jossa on avara pyöreä kaula-aukko. Maria istuu jalat harallaan niin, että vasen jalka on korkeammalla ja se lepää Annan vasemman polven päällä. Marian vasen käsi on kohotetun polven päällä. Hiukset aaltoilevat kourukuvioisina selkään. Jeesus-lapsella on hieman avoin suu ja kumpuilevat kiharat. Vartalo on pienessä kierteessä. Anna istuu pelkistetyllä istuimella.



3.43 Huivinpitäjä

Väritystä on vain aavistus jäljellä. Leukaliina on ollut kullanvärinen. Annan viitan vuorissa on sinistä, ja silmäkulmassa on hieman ihonväriä. Veistoksen korkeus on nyt noin 110 cm, mutta se on ollut vähintään 10 cm korkeampi, sillä nyt koko alaosa puuttuu. Veistos on muutenkin hyvin vaurioitunut, laho ja toukansyövä. Jeesus-lapsen kasvot ovat pahasti kuluneet. Veistos on kokonaisuudessaan, kaikkine figuureineen tehty yhdestä puusta, ainoastaan Marian nyt kadonnut käsivarsi on ollut tappikiinnityksellä (jäljellä reikä). Marian kruunu on takaa rikkoutunut ja sakarat puuttuvat. Annan kasvojen uloin osa on leikkautunut pois, niin että pääliinan etuosa poissa ja nenä samoin. Myös Marialta on haljennut nenä. Annan päässä on tapillinen reikä. Veistos on takaa huolellisesti koverrettu myötäillen sen ulkoisia muotoja. Telsonjäljet ovat tasaiset ja säännölliset.

²⁶⁰ Nordman (MSF 579) mainitsi veistoksen tuontityönä. Hän ei antanut sille ajoitusta, mutta asiayhteydestä voi päätellä hänen ajatelleen aikaa juuri ennen 1500-luvun vaihdetta.

²⁶¹ Tuntemattomista paikoista museoon tulleet teokset luetteloiin ensin päänumerolla X, mutta vuonna 1928 uudestaan päänumerolla 28092. Tämän veistoksen inventaarinumero oli siis ennen X.6. Pääluettelo, MVHV.

Veistoksen alkuperä on pohjoisessa Saksassa. Se on kuitenkin lehmusta, joten Lyypekkiin sitä ei näin ollen voi paikantaa.²⁶² Veistos ajoittuu 1430-luvun tienoille,²⁶³ tai ainakin 1400-luvun ensi puoliskolle.

44. ”Upplantilainen”

Kansallismuseon varastossa säilytetään Pyhä Anna itse kolmantena -aiheista veistosta (KM 28092:7), joka on epävarmasti liitetty Somerolta saapuneeksi.²⁶⁴ Koska tässäkin veistoksessa on ollut päällä vahamaista ainetta²⁶⁵ Nordman nähtävästi ajatteli avata mahdollisuuden, että tämä olisikin Somerolta tullut veistos inv. numeron KM 1180.7 tunnetun veistoksen sijaan. Veistosta tarkasteltaessa ei kuitenkaan vaikuta siltä, että se olisi ollut ainakaan siinä määrin kalkittu kuin Someron (1180.7) veistos, jonka Meinanderkin jo Somerolle luetteli.

Pyhä Anna istuu pidellen alastomana seisovaa Jeesus-lasta oikealla polvellaan, Neitsyt Maria seisoo Annan vasemmassa kyljessä kiinni, hieman takaviistos-²⁶⁶ sa. Annalla on otsalta terävästi taitettu pääliina, joka kehystää kasvoja kulmikkaasti, ja leukaliina, jonka alta viitta on kiinnitetty. Viitta on vedetty tyypilliseen tapaan oikealta leveästi polvien yli niin, että vuori kääntyy näkyviin. Molempien jalkineiden kärjet näkyvät mekon alta. Maria pitelee oikealla kädellään helmojaan koholla. Hiukset taipuvat edestä selkään. Vante-
ran Jeesus-lapsen hiukset ovat ruusumaisilla kiharoilla. Anna istuu profiloidulla istuimella.

Annan mekossa on vihreää, mutta vaikuttaisi siltä, että se on maalattu sinisen värin päälle. Viitta on punainen ja sen vuori kultainen, mikä poikkeaa tavallisesta. Marian mekossa on kultaa. Annan silmissä näkyy, että yläluomi on korostettu mustalla ja alaluomi punaisella. Veistoksessa on jonkin verran vaurioita. Maria-figuurista puuttuu osa alaosasta ja helmasta, ja hänen toinen jalkansa on varmaankin ollut näkyvissä. Marian vasen käsivarsi puuttuu samoin kuin Jeesus-lapsen, jolla myös oikeasta kädestä puuttuu alapuoli. Annan päässä on tapillinen reikä. Veistoksen puumateriaaliksi on arveltu vaahteraa.²⁶⁷ Veistos on 84 cm korkea ja kovertamaton. Nordman arveli veistoksen ole-



3.44 Upplantilainen

van pohjoisesta Saksasta, mutta se on sittemmin liitetty Upplannissa toimineeseen työhuoneeseen, jonka mukaan olen sen nimennyt.²⁶⁸ Nordman ei tarjonnut veistokselle selkeää ajoitusta, mutta upplantilaisen työhuoneen teokset asettuvat 1400-luvun kahdelle viimeiselle vuosikymmenelle.²⁶⁹

²⁶² Esinekortisto, MVHV; MSF 301–302. Nordmanin mukaan Annan kasvotkaan eivät ole lyypekkiläistyyppiset.

²⁶³ MSF 302.

²⁶⁴ MSF 525; Hiekkänen 1999, 53. Tämän veistoksen inventaari-numero ennen vuotta 1928 tapahtunutta uudelleenluettelointia oli X.7. Pääluettelo, MVHV.

²⁶⁵ Konservointikertomus, KLA.

²⁶⁶ Lyhyt kuvaus, ks. Hiekkänen 1999, 53; Riska 1992, 17.

²⁶⁷ Professori Jalavan arvio. Esinekortisto, MVHV; Riska 1992, 17.

²⁶⁸ MSF 525. Rydbeck 1975, 298; Mogård 1979, 58–62. Hiekkänen (1999, 53) ei ole huomionut näitä, vaan pitäytynyt Nordmanin kannassa.

²⁶⁹ Upplantilaisesta työhuoneesta, ks. Mogård 1979; Riska 1987, 214.



3.45 Kirjankantaja

45. ”Kirjankantaja”

Kansallismuseon varastossa olevassa, tuntemattomalta paikkakunnalta tullessa Anna- ryhmässä (KM 28092:9) Anna pitää oikealla polvellaan Mariaa ja va-

semmalla Jeesus-lasta, jotka pitelevät yhdessä avointa kirjaa.²⁷⁰ Annalla on päälliina ja kaulavaate. Annan mekossa on keskellä pystylaskos, kuten Mariankin mekossa. Annan vasemman jalan tossu näkyy. Maria istuu lähes seisovassa asennossa kääntyneenä suoraan katsojiin. Hänellä on pitkät, kiharat hiukset eikä jälkiä kruunusta. Maria ja Jeesus-lapsi osoittavat oikean käden sormillaan kirjan sivua samasta kohdasta. Vantera Jeesus-lapsi on kiharatukkainen. Kaikkien henkilöiden silmät on yksityiskohtaisesti veistetty. Anna istuu profiloidulla selkänojallisella istuimella.

Väriä on hieman jäljellä vaatetuksen poimuissa, eniten kultaa. Annan viitassa on kultaa ja sen vuori on sininen.²⁷¹ Marian mekko ja hiukset ovat kultaisia. Istuin on punainen, samoin kuin Annan tossu. Annan päässä on syvä halkeama, ja pääläella on suurehko tappillinen reikä. Jeesus-lapsen nenä on poikki. Umpipui- nen veistos on vain 41 cm korkea. Puulaji on lehmus, mikä osittain oli syynä siihen, että Nordman ehdotti sen alkuperää mahdollisesti itäiseen Saksaan, mikä onkin hyvin mahdollista.²⁷² Veistos ajoittuu 1500-luvun alkuun.²⁷³

²⁷⁰ Veistoksen inventaarinumero ennen vuotta 1928 tapahtunutta uudelleenluettelointia oli X.9. Pääluettelo, MVHV.

²⁷¹ Oskari Niemen vuonna 1947 tekemän restauroinnin perusteella viitassa on lehtikultaa, vuorin sininen on temperaa ja mekko tumma hapettuneen hopean lailla. Pääluettelo, MVHV.

²⁷² MSF 585. Esinekortistossa (MVHV) mainitaan puulajina koivu, jota se ei ulkonäkönsä perusteella käsittäakseni voi olla. Myös Riska (1992, 17) mainitsee materiaalina (kotimaisen) koivun. Jostain syystä Riska (1992, 17) jätti Nordmanin alkuperäarvioin myöhemmin huomioimatta ja veistoksen (hänen mielestään) huonon laadun vuoksi arveli sen kotimaiseksi.

²⁷³ MSF 585.

LIITE 2

TAULUKKO PYHÄÄ ANNAA KUVAAVISTA PUUVEISTOKSISTA SUOMESSA

Taulukossa oleva ajoitus on arvio. Vuosiluku 1500 tarkoittaa 1400-luvun ja 1500-luvun vaihteen molemmille puolille sijoittuvaa aikaa. Ajoitus- ja alkuperäkysymyksiä on käsitelty yksityiskohtaisesti luettelossa kunkin veistoksen kohdalla (liite 1) sekä kokoavasti tutkimuksen neljännessä luvussa. Terminologian ongelmallisuutta ja tehtyjä ratkaisuja puolestaan selostetaan luvussa 1.4 *Tutkimuksen kulku*. Korkeusmitta tarkoittaa Anna-figuurin korkeutta siihen rakenteellisesti kuuluvan jalustan kanssa. Korkeus on ilmoitettu senttimetrin tarkkuudella.

Kuvaustapojen ryhmittely:

- I Anna istuu lapset sylissään; Jeesus-lapsi on joko Annan tai Neitsyt Marian sylissä
- II Anna seisoo lapset sylissään; josta muunnelma (IIa): Maria ja Jeesus-lapsi istuvat Annan olkapäällä
- III Anna istuu, Neitsyt Maria seisoo, Jeesus-lapsi jommankumman sylissä
- IV Pyhä Anna ja Neitsyt Maria seisovat, Maria kuitenkin Annaa pienempänä; Jeesus-lapsi Annan sylissä
- V Anna ja Neitsyt Maria seisovat samankokoisina; Jeesus-lapsi Neitsyt Marian sylissä
- VI Pyhä Anna itse kolmantena -aihe osana Pyhä suku -aihetta

- s Jeesus-lapsi seisoo Annan sylissä
- p Jeesus-lapsi puuttuu
- ja Jeesus-lapsi on alaston
- jp Jeesus-lapsi puettuna
- m muutettu Maria ja lapsi -aiheesta Anna-ryhmäksi
- ak veistos kuuluu säilyneeseen alttarikaappiin
- k veistoksen ympärillä on pyhimyskaappi tai sen osia

	Paikkakunta	Nykyinen sijainti	Kuvaus-tapa	Ajoitus	Alkuperä	Puumateriaali	Korkeus	Muuta
	VARSINAIS-SUOMI							
1	Jurmo	Jurmon kirkko	I, jp	1440	lyypekiläinen	tammi	78 cm	Uudelleen maalattu, Jeesuksella on kirjakäärö.
2	Kisko	Kiskon kirkko	I / III, s, ja	1490	pohjoissaksalainen	tammi	80 cm	Marian kädessä on suuri malja, jota kannattelee polvensa päällä.
3	Lieto	TMM 4825, Turun linnan Sturen kirkko	I, ja, k	1490	lyypekiläinen	tammi	94 cm	Kaappi ei ole alun perin kuulunut tähän veistokseen. Jeesus-lapsesta on jäljellä vain vartalon alaosa.
4	Lokalahti	Lokalahden kirkko	IV, ja	1500–1510	kotimainen	koivu	89 cm	Annalla on kruunu päässään.
5	Marttila	Marttilan kirkko	I, ja	1480	pohjoismainen	lehtipuu	88 cm	Jeesus-lapsella on kirja, Annan viittaa kiinnittää koristeellinen solki.
6	Masku	Maskun kirkko	V, ja, ak	1500–1510	sleesialainen	lehmus	90 cm	Alttarikaapin korpuksessa Anna-ryhmän ympärillä on kaksi neitsytpyhimystä.
7	Oripää	Oripään kirkko, varastoituna	I, p, k	1450	pohjoismainen	lehtipuu	78 cm	Veistos on pitkittäin haljennut.

	Paikkakunta	Nykyinen sijainti	Kuvaus-tapa	Ajoitus	Alkuperä	Puumateriaali	Korkeus	Muuta
8	Parainen	KM 1895:2, varastossa	I, p	1460–1470	kotimainen, ns. Sääksmäen mestari	koivu	101 cm	
9	Perniö	KM 1186:3, varastossa	I, s, jp	1490	pohjoismainen	lehtipuu	107 cm	
10	Raisio	KM 60021:4, varastossa	III, s, ja, k	1500	kotimainen, ns. Kaarinan mestarin työhuone (Kaarinanmestari II)	koivu	81 cm	Kaapin maalaukset ovat hyvin säilyneet.
11	Rusko	TMM, Turun linna	I, jp	1500–1510	kotimainen	lehtipuu	74 cm	Annalla on kruunu päässään.
12	Rymättylä	Rymättylän kirkko	I, p, k	1450	pohjoismainen / pohjoissaksalainen	lehtipuu	95 cm	Kaapista on takalauta, katos ja predella jäljellä.
13	Taivassalo	KM 2717:3, esillä kirkkosalin pysyvässä näyttelyssä	I, ja, k	1440	lyypekkiläinen	tammi	87 cm	
14	Turku	Turun tuomio-kirkkomuseo	I, ja	1480	lyypekkiläinen; Bernt Notken työhuone?	tammi	115 cm	
15	Vehmaa	KM 4328:3, varastossa	I, p	1460	pohjoismainen	tammi	101 cm	Annan viittaa kiinnittää rinnalla suuri, pyöreä solki.
	SATAKUNTA							
16	Lappi	Lapin seurakuntatalo	IIa, ja	1500	pohjoissaksalainen	tammi	94 cm	Maria istuu Annan olkapäällä, ei sylissä.
17	Luvia	Luvian kirkko	I, ja	1450	pohjoismainen	lehmus	86 cm	Kaikilla kolmella hahmolla omenat.
18	Rauma	Rauman kirkko	III, jp	1500	pohjoissaksalainen	tammi	63 cm	Jeesus-lapsen sylissä avoin kirja.
19	Sastamala (Karkku)	Sastamalan kirkko	I, ja	1450	lyypekkiläinen / pohjoismainen	tammi	90 cm	
20	Tyrvää	KM 1711, varastossa	I, ja	1480/ 1500	kotimainen	tammi	65 cm	Jeesus-lapsen sylissä avoin kirja.
21	Ulvila	Ulvilan kirkko	I, jp	1450	pohjoissaksalainen	tammi	130 cm	
22	Vesilahti	Vesilahden kirkko	I, p	1460–1470	kotimainen, ns. Sääksmäen mestari	koivu	93 cm	
23	Viljakkala /Hämeenkyrö	KM 2024:23	II, ja	1500	kotimainen / pohjoismainen	tammi	45 cm	
	HÄME							
24	Hattula	Hattulan kirkko	I, ja	1440	preussilainen	lehtipuu	80 cm	Kuuluu yhteen samassa kirkossa olevan Johannes Evankelistan kanssa.
25	Hauho	Hauhon kirkko, sakaristo	I, ja, s	1490	ns. upplantilainen työhuone	lehtipuu/ koivu	97 cm	Uudelleen maalattu.
26	Hollola	Hollolan kirkko	III, p	1500	pohjoissaksalainen	lehtipuu	82 cm	
27	Lammi	palanut	III, jp	1500	pohjoissaksalainen	lehtipuu	82 cm	
28	Padasjoki	KM 3613:3, varastossa	I, m	1300-I./ 1400-luvun loppu	gotlantilainen? ja kotimainen	tammi, uudet osat koivusta	67 cm	1300-luvun Maria ja lapsi muutettu Anna-ryhmäksi.
29	Somero	KM 1180:7, varastossa	I, jp, s	1440	pohjoissaksalainen/ alankomainen?	lehmus	90 cm	

	Paikkakunta	Nykyinen sijainti	Kuvaus-tapa	Ajoitus	Alkuperä	Puumateriaali	Korkeus	Muuta
30	Sysmä	Sysmän kirkko	III, s, ja	1500	kotimainen, rinnastuu ns. Kaarinan mestarin töihin (Kaarinan mestari III)	lehtipuu	78 cm	
31	Sääksmäki	KM 3510:19, Hämeen linna	I, p, k	1460–1470	kotimainen, ns. Sääksmäen mestari	tammi ja koivu	81 cm	
32	Ujala	KM 4563:1 esillä kirkkosalin pysyvässä näyttelyssä	I, m	1200-luvun puoliväli / 1450	eteläskandinaavinen ja ns. Sääksmäen mestari	tammi, muutokset koivua	78 cm	1200-luvun Maria ja lapsi muutettu Anna-ryhmäksi.
33	Vanaja	KM 1185:3	III, s, ja	1500	kotimainen, ns. Kaarinan mestari (I)	koivu	79 cm	
	AHVENANMAA							
34	Finström	Finströmin kirkko	II, ja	1480	ns. upplantilaisen työhuoneen piiri	tammi	67 cm	Nykyään osa "kastekaappia", jossa myös pietä ja pyhä Gertrud
35	Hammarland	kadonnut	II, ja	1470	Tukholman seutu	tammi	60 cm	
36	Jomala	Jomalan kirkko	I, m, p	1200-I / 1470	pohjoissaksalainen ja pohjoismainen?	tammi	112 cm	1200-luvun Maria ja lapsi muutettu Anna-ryhmäksi
37	Lemland	Lemlandin kirkko, sakaristo	I, p	1450–1480	kotimainen	koivu	55 cm ¹	Annalta puuttuu pää. Kuuluu yhteen samassa kirkossa olevan piispa-veistoksen kanssa.
	POHJANMAA							
38	Ilmajoki		II, ja	1500	kotimainen tai pohjoismainen	koivu	54 cm	
39	Keminmaa	Keminmaan vanha kirkko	I, p	1500	kotimainen	koivu	63 cm	
40	Munsala	Munsalan kirkko; varastoituna	I, ja	1500	itäinen Saksa / pohjoismainen / kotimainen	lehtipuu	25 cm	Erittäin kulunut ja poikkeuksellisen pieni.
41	Vöyri	Vöyrin kirkko	VI, ja, ak	1490	lyypekiläinen	tammi	70 cm ²	Pyhä suku -aiheinen alttarikaappi.
	UUSIMAA							
42	Pyhtää	Pyhtään kirkko	I, ja, k	1480	pohjoismainen	lehtipuu	90 cm	Uudelleen maalattu.
	TUNTEMATON PAIKKAKUNTA							
43	"huivipitäjä"	KM 28092:6, varastossa	I, s, ja	1430	pohjoissaksalainen	lehmus	110 cm ³	
44	"upplantilainen"	KM 28092:7, varastossa	III, s, ja	1490	ns. upplantilainen työhuone	vaahtera	84 cm	
45	"kirjankantaja"	KM 28092:9, varastossa	I, ja	1500	pohjoismainen?	lehmus	41 cm	Maria ja Jeesus-lapsi pitelevät ja osoittavat kirjaa.

¹ Puuttuvan pään kanssa veistoksen korkeus olisi n. 67 cm.

² Mitta tarkoittaa Annan ja Marian yhteiskorkeutta alttarikaapin keskusreliefissä, mutta kokonaisuuden erityyppisyyden vuoksi se ei ole muiden kanssa vertailukelpoinen.

³ Alaosa puuttuu, kokonaisena veistos olisi n. 120 cm korkea.

LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

LYHENTEET

DS	Diplomatarium Suecanum
EETS	Early English Text Society
FM	Finskt museum
FMU	Finlands medeltidsurkunder
HTF	Historisk Tidskrift för Finland
ICO	Den iconographiske Post / Iconographisk post
KLNM	Kulturhistorisk lexikon för nordisk medeltid 1–21. Köpenhamn/Helsingfors/ Reykjavik/ Oslo/Stockholm 1956–1978
KB	Kansallisbiografia, www.kansallisbiografia.fi/ kb/
KM	Suomen kansallismuseo, Helsinki
KVHAA	Kungliga Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien
MAT	<i>Medeltida altarskåp och träsniderier i Finlands kyrkor</i> , ks. Meinander, K. K. 1908.
MSF	<i>Medeltida skulptur i Finland</i> , ks. Nordman 1965.
MV	Museovirasto
MVHV	Museoviraston historian vastuualue
MVHTA	Museoviraston historian vastuualueen topografinen arkisto
MVHKA	Museoviraston historian kuva-arkisto
MVKL	Museoviraston konservointilaitos
REA	Registrum Ecclesiae Aboensis eller Åbo domkyrkas Svartbok
SHM	Statens Historiska Museum, Tukholma
SMYA	Suomen muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja, Finska Fornminnesföreningens Tidskrift
SK	Suomen kirkot, Finlands kyrkor
SKHS toim.	Suomen kirkkohistoriallisen seuran toimituksia, Finska kyrkohistoriska samfundets handlingar
SKS	Suomalaisen kirjallisuuden seura
SKS toim.	Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia
SKVR	Suomen kansan vanhat runot
SLS	Svenska litteratursällskapet i Finland
SM	Suomen museo
SM, FM	Suomen museo, Finskt museum
SSFS	Samlingar utgifna af svenska fornskrift-sällskapet
SSLF	Skrifter utgivna av svenska litteratursällskapet i Finland
TT	Taidehistoriallisia tutkimuksia, Konsthistoriska studier. Julkaisija Taidehistorian seura, Föreningen för konsthistoria
TMM	Turun museokeskus, Turku (ent. Turun maakuntamuseo)

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

Arkistolähteet

- Finströmin-Getan seurakunta
Helle-Wlodarczyk, Liisa 2005. Konservointiraportti. Finströmin kirkon keskiaikaiset veistokset.
- Hollolan seurakunta
Paulus, Jaana 2005. Konservointiraportti. Hollolan kirkon Pyhä Anna itse kolmantena -puuveistos
- Kansalliskirjasto, Helsinki
Fragmenta membranea (F.m.)
- Lokalahden kirkko
Inventaarikirja 1867–1931
Kalustokirja 1932–1954
Paulus, Jaana 2004. Konservointiraportti. Lokalahden kirkon Pyhä Anna itse kolmantena -puuveistos.
- Museovirasto (MV), Helsinki
Historian vastuualue (MVHV)
C. A. Nordmanin arkisto
Esinekortisto (aiheenmukainen)
Keskiajan ikonografinen kortisto
Topografinen arkisto (MVHTA)
Janakkala
Lokalahti
Maaria
Naantali
Nauvo
Somero
Päälueetelo (ns. lappukortisto)
Kuva-arkisto (MVHKA)
Kirkollinen kuvanveisto
Suomen kansallismuseon konservointilaitoksen arkisto (KLA)
Konservointikertomukset
- Salo-Uskelan seurakunta
Kokoelmaluettelo
- Turun maakuntamuseon arkisto, uusi nimi 1.1.2009 alkaen
Turun museokeskus (TMMa)
Esinehakemisto
Päälueetelo, alkuperäinen
Päälueetelo 1897–1932
Verifikaatit
- Ulvilan seurakunnan arkisto
Pyhä Anna itse kolmantena -veistoksen dokumentointikaavake.

Tekijän arkisto

Sähköpostiviesti FT, dos. Åsa Ringbomilta 3.4.2008.

Sähköpostiviesti toimistosihteeri Jaana Pietilältä 2.4.2008.

Sähköpostiviesti museoamanuenssi Miina Jokelalta 11.6.2008.

Sähköpostiviesti suntio Reino Teleniukselta 23.5.2008.

Tiedonannot

Aaltonen, Matti, konservaattori, Museovirasto, Helsinki.

Helle-Wlodarczyk, Liisa, konservaattori, Oitti.

Knapas, Marja-Terttu, FL, Helsinki.

Lahtinen, Anu, FT, dos., Hyvinkää.

Ringbom, Åsa, FT, dos., Åbo Akademi, Turku.

Waismaa-Pietarila, Mirja-Liisa, konservaattori, Museovirasto, Helsinki.

Digitaalisia aineistoja

(22.5.2009)

Atlas, Musée du Louvren tietokanta

<http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=crt_frm_rs&langue=fr&initCritere=true>

<<http://www.kalkmalerier.dk>> (Tanskan keskiajan kirkko-maalaus)

Keuruun kirkot

<<http://www.avoinmuseo.fi/keuruunkirkot/indrenius2.htm>>

Unkarin taide -verkkosivut

<http://www.hung-art.hu/frames-e.html?/english/zmisc/ol-tar/15_sz/3/berzenk.html>

Vantaan Lauri -verkkoarkisto

<http://www.vantaanlauri.fi/arkisto/2004/2004-12-08/jkr/jeesuksen_mummi>

Ålands kyrkor

<<http://www.kyrkor.aland.fi/kyrkorna.htm>>

Aboa Vetus -museon verkkosivut

<<http://www.aboavetusarsnova.fi/site/index.php/fi/content/view/full/557>>

Webster's Revised Unabridged Dictionary, 1913. "Context".

<<http://www.dictionary.net/context>>

PAINETUT LÄHTEET

Analecta hymnica medii aevii 1–55, Herausgegeben von Guido Maria Dreves, Clemens Blume und Henry Marriot Bannister. Fues, Leipzig, 1886–1922.

Agricola, Mikael 2007. *Turun tuomiokirkon ja papiston tulot 1541–1542*. Toim. Jyrki Knuuttila ja Anneli Mäkelä-Alitalo. SKS toim. 1129, Helsinki.

Apokryfiset evankeliumit. Suom. Johannes Seppälä. Ortokirja, Joensuu, 1979.

Bidrag till Finlands historia III. Med understöd af statsmedel i tryck utgifna af Finlands statsarkiv genom Reinhold Hausen. Helsingfors, 1904.

Bokenham, Osbern 1992. *A Legend of Holy Women*. Translated with an introduction and notes by Sheila Delany. University of Notre Dame Press, Notre Dame.

The Commonplace Book of Robert Reynes of Acle. An edition of Tanner MS 407, edited by Louis Cameron. Garland Publishing, New York.

Diarium Gyllenianum, eller, Petrus Magni Gyllenii dagbok 1622–1667. Med understöd af statsmedel i tryck utgiven af Finska Statsarkivet genom Reinh. Hausen. Helsingfors, 1882.

Diarium Vadstenense, The Memorial Book of Vadstena Abbey. A critical edition with an introduction by Claes Gejrot. Acta Universitatis Stockholmiensis: Studia Latina Stockholmiensia XXXIII, Almqvist & Wiksell, Stockholm, 1988.

Diplomatarium Fennicum -lähdetietokanta. <<http://193.184.161.234/DF/index.htm>> (viitattu 22.5.2009).

Finlands medeltidssigill. Red. Reinhold Hausen, 1900. Finlands statsarkiv, Helsingfors.

Finlands medeltidsurkunder I–VIII (FMU). Samlade och i tryck utgivna av Finlands statsarkiv genom Reinh. Hausen. Helsingfors, 1910–1935.

Fagerlund, L. W. 1878. *Anteckningar om Korpo och Houtkärs socknar. Sommarstudier*. Bidrag till kännedom af Finlands natur och folk 28, utgifna af Finska Vetenskaps-Societeten. Finska Litteratur-sällskapets tryckeri, Helsingfors.

Geete, Robert 1907–1909. *Svenska Böner från medeltiden efter gamla handskriften*. Utgifna af Robert Geete. SSFS, Stockholm.

Haapanen, Toivo 1922–1932. *Verzeichnis der mittelalterlichen Handschriftenfragmente in der Universitätsbibliothek zu Helsingfors I–III*. Helsingin yliopiston kirjaston julkaisuja 16, Helsinki.

Juusten, Paavali 1988a. *Suomen piispainkronikka*. Suom. ja selitykset Simo Heininen. SKS toim. 476, Helsinki.

Juusten, Paulus 1988b. *Catalogus et ordinaria successio episcoporum finlandensium*. Edidit Simo Heininen. SKHS toim. 143, Helsinki.

Jacobus de Voragine 1993. *The Golden Legend. Readings on the Saints I–II*. Translated by William Granger Ryan. Princeton University Press, Princeton.

Kansallismuseo. Opas, Valtion painatuskeskus, Helsinki, 1974.

The Liber celestis of Saint Bridget of Sweden. Edited by Roger Ellis. Vol 1, text. EETS. Oxford University Press, Oxford, 1987.

Lundén, Tryggve 1957–1959. *Den heliga Birgitta. Heliga Birgittas himmelska uppenbarelser I–IV*. Allhems förlag, Malmö.

Lundén, Tryggve 1967. *Den heliga Birgitta. Himmelska uppenbarelser*. Allhems förlag, Malmö.

- Lundén, Tryggve 1976. *Den heliga Birgitta och Petrus av Skänninge, Officium parvum beate Marie Virginis*. Vår Frus tidegård utgiven med inledning och översättning av Tryggve Lundén. Acta Universitatis Upsalensis: Studia Historico-Ecclesiastica Upsaliensia I–II, 27 & 28, Lund.
- Meditations on the Life of Christ*. Edited by Isa Ragusa & Rosalie Green. Princeton University Press, Princeton, 1961.
- The Myroure of oure Ladye*. EETS Extra Series XIX. New York, 1873.
- Mirk, John. *Sermon of St. Anne*. <<http://www.lib.rochester.edu/camelot/teams/48sr.htm>> (viitattu 22.5.2009)
- Parker, Roscoe, E. (ed.) 1928. *The Middle English Stanzaic Versions of the Life of Saint Anne*. EETS Original Series 174, London.
- Registrum Ecclesiae Aboensis eller Åbo domkyrkas Svartbok*. Toim. Elisa Pispala. Helsinki. Art House, 1996. (REA).
- Le Romanz de Saint Fanuel et de Sainte Anne et de Nostre Dame et de Nostre Segnor et de ses apostres*. Publié pour la première fois d'après le manuscrit de Montpellier par Camille Chabaneau. Maisonneuve et Charles Leclerc, Paris, 1889.
- Suomen kansan vanhat runot I–XIV (SKVR)*. Helsinki, 1908–1948. SKVR-tietokanta <<http://dbgw.finlit.fi/skvr/>>
- Svenskt diplomatariums huvudkartotek över medeltidsbrev* <<http://www.statensarkiv.se/default.aspx?id=2453&refid=4045>> (viitattu 22.5.2009).
- Vadstenadiariet. Latinsk text med översättning och kommentar*, 1996. Utgiven genom Claes Gejrot. Kungl. samfundet för utgivande av handskrifter rörande Skandinaviens historia, Stockholm.
- Vägvisare i Åbo stads historiska museum i Åbo slott*. Upprättad i September 1922 av Walter von Konow. Åbo tryckeri och tidnings aktiebolag, Åbo, 1922.
- berg. Scripta minora 14. Sällskapet Runica et Mediaevalia, Stockholm, 149–164.
- Andersson-Schmitt, Margarete 2006. Kan Gud kallas Moder? *Dicit Scriptura. Studier i C-samlingen tillägnade Monica Hedlund*, red. Sara Risberg. Scripta minora 14. Sällskapet Runica et Mediaevalia, Stockholm, 223–225.
- Angenendt, Arnold 2002. Relics and their veneration in the Middle Ages. *The Invention of Saintliness*, edited by Anneke Mulder-Bakker. Routledge, London & New York, 27–37.
- Anthoni, Eric 1970. *Finlands medeltida frälse och 1500-talsadel*. SSLF 442, Helsingfors.
- Anthropologies of Art*. Edited by Mariët Westermann. Clark Studies in the Visual Arts. Yale University Press, New Haven and London, 2005.
- Anttonen, Veikko 1996. *Ihmisen ja maan rajat. 'Pyhä' kulttuurisena kategoriana*. SKS toim. 646, Helsinki.
- Appelgren, Kari 1985. Om den skulpterade och målade inredningen i svenska Österbottens kyrkor. *Svenska Österbottens historia V*. Svenska Österbottens landskapsförbund, Vasa.
- Archer, Rowena. E. 2003. Piety in Question. Noblewomen and Religion in the Later Middle Ages. *Women and Religion in Medieval England*, edited by Diana Wood. Oxbow Books, Oxford 118–140.
- Armstead, Wendy 1997. Interpreting Images of Women with Books in Miscellanies. *Women and the Book. Assessing the Visual Evidence*, edited by Jane H. M. Taylor & Lesley Smith. The British Library and University of Toronto Press, London, 57–74.
- Ashley, Kathleen 1990. Image and Ideology. Saint Anne in Late Medieval Drama and Narrative. *Interpreting Cultural Symbols. Saint Anne in Late Medieval Society*, edited by Kathleen Ashley & Pamela Sheingorn. University of Georgia Press, Athens, 111–130.
- Ashley, Kathleen & Sheingorn, Pamela 1990. Introduction. *Interpreting Cultural Symbols. Saint Anne in Late Medieval Society*, edited by Kathleen Ashley & Pamela Sheingorn. University of Georgia Press, Athens, 1–68.
- Ashton, Gail 2000. *The Generation of Identity in Late Medieval Hagiography. Speaking the Saint*. Routledge Research in Medieval Studies 1. Routledge, London and New York.
- Aspelin, Eliel 1878. *Siipiälttarit. Tutkimus keskiajan taiteen alalla*. Vaitöskirja, Helsinki.
- Aspelin, Eliel 1880. Kertomus Rauman, Lapin ja Eurajoen kirkkoista. Liite teoksessa: K. Killinen, Kiinteitä muinaisjäännöksiä Ulvilan kihlakunnassa. Bidrag till kännedom af Finlands natur och folk 33. Utgifna af Finska Vetenskaps-Socitetten. Finska litteratur-sällskapets tryckeri, Helsingfors.
- Aspelin, Eliel 1885. Messukylän ja Hauhon kirkot, Muinaismuistoyhdistyksen toimesta kirjattuina. SMYA VII (b), Helsinki, 79–93.
- Aspelin, Eliel 1891. *Suomalaisen taiteen historia pääpiirteissään*. (Liite W. Lübken teoksen *Taiteen historia suomenokseen*). SKS, Helsinki.
- Aspelin, J. R. 1942 [1890]. Hollolan kirkko. *Opuscula Aspeliniana II*, toim. Ella Kivikoski. (Artikkeli oli julkaistu alun perin Uudessa Suomettaressa.) Suomen muinaismuistoyhdistys, Helsinki, 266–273.
- Atkinson, Clarissa, W. 1991. *The Oldest Vocation. Christian Motherhood in the Middle Ages*. Cornell University Press, Ithaca and London.

TUTKIMUSKIRJALLISUUS

- Aaltonen, Susanna 1999. Kalannin ryhmän kuusi maalaria. SKAS 1/1999, 14–21.
- Abou-el-Haj, Barbara 1994. *The Medieval Cult of Saints. Formations and Transformations*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Ahlström-Taavitsainen, Camilla 1984. *Vapenbilder bland kalkmålningarna i Finlands medeltidskyrkor*. Helsingin yliopiston taidehistorian laitoksen julkaisuja VIII, Helsinki.
- Andersson, Aron 1980. Late Medieval Sculpture. *Medieval Wooden Sculpture in Sweden III*. Almqvist & Wiksell, Stockholm.
- Andersson, Aron 1983. Vadstena klosterkyrka, Östergötland. *Sveriges kyrkor 194*. Riksantikvarieämbetet och KVHAA.
- Andersson, Catharina 2006. *Kloster och aristokrati. Nunnor, munkar och gåvor i det svenska samhället 1300-talets mitt*. Avhandlingar från Historiska institutionen i Göteborg 49, Göteborg.
- Andersson, Eva, I. 2006. *Kläderna och människan i medeltidens Sverige och Norge*. Avhandlingar från Historiska institutionen i Göteborg 47, Göteborg.
- Andersson, Roger 2006. Översättaren som predikant. Clemens Petri och svenska språket. *Dicit Scriptura. Studier i C-samlingen tillägnade Monica Hedlund*, red. Sara Ris-

- Bachelard, Gaston 2003. *Tilan poetiikka*. Alkuteoksesta *La poétique de l'espace* (1957) suomentanut Tarja Roinila. Nemo, Helsinki.
- Bal, Mieke 2002. *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*. University of Toronto Press, Toronto.
- Bal, Mieke 2003a. Visual Essentialism and the Object of Visual Culture, *Journal of Visual Culture* 2: 1 (2003), 5–31.
- Bal, Mieke 2003b. Her Majesty's Masters. *The Art Historian. National Traditions and Institutional Practices*, edited by Michael F. Zimmermann. Clark Studies in the Visual Arts. Yale University Press, New Haven & London, 81–109.
- Baschet, Jérôme 1996. Introduction. L'image-objet. *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Actes du 6^e "International Workshop on Medieval Societies". Centre Ettore Majorana (Erice, Sicile, 17–23 octobre 1992). Cahiers du Léopard d'Or 5. Le Léopard d'Or, Paris, 7–26.
- Baschet, Jérôme 2000. *Le sein du père. Abraham et la paternité dans l'Occident médiéval*. Gallimard, Paris.
- Baschet, Jérôme 2003. Pourquoi élaborer de bases de données d'image? Propositions pour une iconographie sérielle. *History and Images. Towards a New Iconology*, edited by Axel Bolvig & Philip Lindley. Medieval Texts and Cultures of Northern Europe 5. Brepols, Turnhout, 60–106.
- Baxandall Michael 1980. *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*. Yale University Press, New Haven & London.
- Bedaux, Jan Baptist 1990. *The Reality of Symbols. Studies in the Iconology of the Netherlandish Art 1400–1800*. Gary Schwartz/SDU, Maarssen.
- Belting, Hans 1981. *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*. Mann, Berlin.
- Belting, Hans 1987. *The End of the History of Art?* University of Chicago Press, Chicago. (Alkuteos *Das Ende der Kunstgeschichte*, 1983).
- Belting, Hans 1994. *Likeness and Presence. History of the Image before the Era of Art*. University of Chicago Press, Chicago. (Alkuteos *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, 1990).
- Belting, Hans 2001. Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. Wilhelm Fink Verlag, München.
- Belting, Hans 2003. *Art History after Modernism*. (Alkuteos *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, 1995.) University of Chicago Press, Chicago.
- Belting, Hans 2005. Toward an Anthropology of the Image. *Anthropologies of Art*, edited by Mariët Westermann. Clark Studies in the Visual Arts. Yale University Press, New Haven and London, 41–58.
- Bencard, Mogens 1963. "Karmeliterkirke og -kloster", *KLNM* VIII.
- Binder, Tuija 1996. *Maria in Finnland – vom Missale Aboense zu den Schriften Mikael Agricolas*. Schrifter der Luther-Agricola-Gesellschaft 34. Helsinki.
- Birgitta av Vadstena. *Pilgrim and profet 1303–1373. En jubileumsbok*, red. Beskow, Per & Landen, Annette. Natur och kultur, Stockholm, 2003.
- Biernoff, Suzannah 2005. Carnal Relations: Embodied Sight in Merleau-Ponty, Roger Bacon and St Francis". *Journal of Visual Culture* 4: 1 (2005), 39–52.
- Blamires, Alcuin 1997. *The Case for Women in Medieval Culture*. Clarendon Press, Oxford.
- Blindheim, Martin 2004. The Cult of Medieval Wooden Sculptures in Post-Reformation Norway. *Images of Cult and Devotion. Function and Reception of Christian Images in Medieval and Post-Medieval Europe*, edited by Søren Kaspersen. Museum Tusculanum Press, Copenhagen, 47–59.
- Bodies and Disciplines. Intersections of Literature and History in Fifteenth-Century England*, edited by Hanawalt, Barbara A. & Wallace, David. Medieval Cultures, Vol 9. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1996.
- The Broken Body. Passion Devotion in Late-Medieval Culture*, edited by A. A. MacDonald et al. Mediaevalia Groningana Vol. XXI. Egbert Forsten, Groningen, 1998.
- Bolvig, Axel 2003. Introduction. *History and Images. Towards a New Iconology*, edited by Axel Bolvig & Philip Lindley. Medieval Texts and Cultures of Northern Europe 5. Brepols, Turnhout, xiii–xxx.
- Bonsdorff, Jan von 1987. Der Revaler Meister Marguard Hasse – eine personhistorische und stilktitische Umwertung. *Konsthistorisk Tidskrift* 53:3 (1987), 96–113.
- Bonsdorff, Jan von 1992. Jungfru Maria som Regina coeli, Sponsa Christi eller Maria mediatrice? *ICO* 4/1992, 7–25.
- Bonsdorff, Jan von 1993. *Kunstproduktion und Kunstverbreitung im Ostseeraum des Spätmittelalters*. SMYA 99, Helsinki.
- Bonsdorff, Jan von 1994. Zur Methodik der kunsthistorischen Großraumforschung: Die mittelalterliche Holzsulptur in Slesvig-Holstein. *Figur und Raum. Mittelalterliche Holzbildwerke im historischen und kunstgeographischen Kontext*, herausgegeben von Uwe Albrecht und Jan von Bonsdorff in Zusammenarbeit mit Annette Henning. Akten des Internationalen Colloquiums auf der Blumenburg bei Selent, 7.-10. Oktober 1992. Dietrich Reimer Verlag, Berlin, 9–20.
- Bonsdorff, Jan von 1996. Hantverkare i senmedeltidens Stockholm. *Den gotiska konsten. Signums svenska konshistoria*. Signum, Lund.
- Bonsdorff, Jan von 2003. Några reflektioner kring Bo Ossian Lindbergs begreppspar "utehåll" och "innehåll". *Songs of Ossian. Festschrift in Honour of Professor Bo Ossian Lindberg*. TT 27, Helsinki, 15–19.
- Bonsdorff, Jan von & Kempff, Margareta 1990. Vadstena kloster – ett medeltida konstcentrum? *I Heliga Birgittas trakter*, redaktör Göran Dahlbäck. Brytpunkt, Humanistisk-samhällsvetenskapliga forskningsrådet. Ord & Form, Uppsala, 259–287.
- Boström, Ragnhild 1984. Medeltida Birgittabilder på Öland. *Den ljusa medeltiden. Studier tillägnade Aron Andersson*. Statens Historiska Museum, Stockholm, 15–24.
- Brandenburg, Ton 1987. St. Anne and her Family. The veneration of St Anne in connection with concepts of marriage and the family in the early-modern period. *Saints and She-Devils: Images of Women in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, edited by Lène Dresden-Coenders. Rubicon Press, London, 101–126.
- Brandenburg, Ton 1995. Saint Anne: A Holy Grandmother and her Children. *Sanctity and Motherhood. Essays on Holy Mothers in the Middle Ages*, edited by Anneke M. Mulder-Bakker. Garland Publishing, New York, 31–65.
- Branting, Agnes & Lindblom, Andreas 1928–1929. *Medeltida vävnader och broderier i Sverige I–II*, Almqvist & Wiksells förlag, Uppsala och Stockholm. Faksimilepainos 1997.
- Brassié, Anne 2002. *Sainte Anne. De Jérusalem à Auray*. Éditions du Rocher, Monaco.
- Bredenkamp, Horst 2003. A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft? *The Art Historian. National Tradition*

- tions and Institutional Practices, edited by Michael F. Zimmermann. Clark Studies in the Visual Arts. Yale University Press, New Haven & London, 147–159.
- Bringéus, Gundis 1998. *Nådafadern. Ett passionsmotiv i senmedeltida kyrkokonst*. Carlssons, Stockholm.
- Bryson, Norman 1992. Art in Context. *Studies in Historical Change*. University Press of Virginia, Charlottesville & London, 18–42.
- Buchholz, Marlies 2005. *Anna selbdritt. Bilder einer wirkungsmächtigen Heiligen*. Die Blauen bücher, Königstein.
- Bugge, Anders 1956. “Anna”, *KLNM* I.
- Burakowski, T., Kervinen, S.-M., Narmala, A. 2005–2006: *Polykromiveistos ”Pyhä Anna itse kolmantena”*. *Luvian seurakunta*. Julkaisematon konservointiraportti ja opinäyte. EVTEK-Muotoiluinstituutti, Vantaa.
- Burkholder, Kristen M. 2005. Threads Bared: Dress and Textiles in Late Medieval English Wills. *Medieval Clothing and Textiles* I, edited by Robin Netherton & Gale R. Owen-Crocker. The Boydell Press, Woodbridge, 133–153.
- Butler, Judith 1990. *Gender Trouble. Feminism and Subversion of Identity*. Routledge, New York.
- Bynum, Caroline Walker 1982. *Jesus as Mother. Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*. University of California Press, Berkeley & Los Angeles.
- Bynum, Caroline Walker 1987. *Holy Feast and Holy Fast. The Religious Significance of Food to Medieval Women*. University of California Press, Berkeley & Los Angeles.
- Bynum, Caroline Walker 1992. *Fragmentation and Redemption. Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*. Zone Books, New York.
- Bynum, Caroline Walker 2006. Seeing and Seeing Beyond. The Mass of St. Gregory in the Fifteenth Century. *The Mind’s Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, edited by Anne-Marie Bouché & Jeffrey F. Hamburger. Department of Art and Archaeology, Princeton University, in association with Princeton University Press, Princeton, 208–240.
- Bynum, Caroline Walker 2007. *Wonderful Blood. Theology and Practice in Late Medieval Northern Germany and Beyond*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- Camille, Michael 1987. The Language of Images in Medieval England, 1200–1400. *The Age of Chivalry. Art in Plantagenet England 1200–1400*, edited by Jonathan Alexander & Paul Binski. Royal Academy of Arts, London, 33–40.
- Camille, Michael 1989. *The Gothic Idol. Ideology and Image-making in Medieval Art*. Cambridge University Press, New York.
- Camille, Michael 1993. Mouths and Meanings. Towards an Anti-Iconography of Medieval Art. *Iconography at the Crossroads*, edited by Brendan Cassidy. Papers from the colloquium sponsored by the Index of Christian art, 23–24 March 1990. Occasional Papers II. Princeton University, Index of Christian Art, Department of Art and Archaeology, Princeton, 43–57.
- Camille, Michael 1996. The Gregorian Definition Revisited. Writing and the Medieval Image. *L’image. Fonctions et usages des images dans l’Occident médiéval*. Actes du 6^e “International Workshop on Medieval Societies”. Centre Ettore Majorana (Erice, Sicile, 17–23 octobre 1992). Cahiers du Léopard d’Or 5. Le Léopard d’Or, Paris, 89–107.
- Camille, Michael 1998. Mimetic Identification and Passion Devotion in the Later Middle Ages: A Double-sided Panel by Meister Francke. *The Broken Body. Passion Devotion in Late-Medieval Culture*, edited by A. A. MacDonald et al. Mediaevalia Groningana Vol. XXI. Egbert Forsten, Groningen, 183–210.
- Camille, Michael 2002a. Seductions of the Flesh. Meister Francke’s Female “Man” of Sorrows. *Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen*, herausgegeben Klaus Schreiner in Zusammenarbeit mit Marc Müntz. Wilhelm Fink Verlag, München, 242–269.
- Camille, Michael 2002b. “Seeing and Lecturing”. Disputation in a Twelfth-Century Tympanum from Reims. *Reading Medieval Images. The Art Historian and the Object*, edited by Elisabeth Sears & Thelma K. Thomas. University of Michigan Press, Ann Arbor, 75–87.
- Camille, Michael 2003. At the sign of the ‘Spinning Sow’. The ‘other’ Chartres and images of everyday life of the medieval street. *History and Images. Towards a New Iconology*, edited by Axel Bolvig & Philip Lindley. Medieval Texts and Cultures of Northern Europe 5. Brepols, Turnhout, 249–276.
- Cannan, Fergus 2006. Alabaster representations of the Holy Spirit and allegation of Lollard vandalism. *Sculpture Journal* Vol. 15:1 (2006), 92–97.
- Carlqvist, Jonas 2006. Abbedissan lånar böcker. Vadstena-systrarnas tillgång till brödernas bibliotek. *Dicit Scriptura. Studier i C-samlingen tillägnade Monica Hedlund*, red. Sara Risberg. Scripta minora 14. Sällskapet Runica et Mediaevalia, Stockholm, 11–31.
- Cartlidge, David, R. & Elliot, J. Keith 2001. *Art and the Christian Apocrypha*. Routledge, London and New York.
- Caviness, Madeline H. 1996. Anchoress, Abbess, and Queen: Donors and Patrons or Intercessors and Matrons? *The Cultural Patronage of Medieval Women*, edited by June Hall McCash. University of Georgia Press, Athens & London, 105–154.
- Caviness, Madeline H. 2001. *Visualizing Women in the Middle Ages. Sight, Spectacle, and Scopic Economy*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- Caviness, Madeline H. 2006. Reception of Images by Medieval Viewers. *A Companion to Medieval Art. Romanesque and Gothic in Northern Europe*, edited by Conrad Rudolph. Blackwell Publishing, Oxford, 65–85.
- Chadwick, Henry 1967. *The Early Church. The story of emergent Christianity from the apostolic era to the foundation of the Church of Rome*. Penguin Books, London.
- Charland, Paul-Victor 1911–1913. *Madame sainte Anne et son cult au moyen âge I–II*. Librairie Alphonse Picard et fils, Paris.
- Clasen, Karl Heinz 1939. *Die mittelalterliche Bildhauerkunst im Deutschordensland Preussen I–II*. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin.
- Coleman Joyce 1996. *Public Reading and the Reading Public in Late Medieval England and France*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Coletti, Theresa 1999. Genealogy, Sexuality, and Sacred Power. The Saint Anne Dedication of the Digby Candlemas Day and the Killing of the Children of Israel. *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 29:1, (1999), 25–59.
- Corpus der mittelalterlichen Holzsulptur und Tafelmalerei in Schleswig-Holstein*. Band I Hansestadt Lübeck, St. Annen-Museum. Hrgs. Uwe Albrecht. Verlag Ludwig, Kiel, 2005.
- Coyne Kelly, Kathleen 2000. *Performing Virginity and Testing Chastity in the Middle Ages*. Routledge, London.

- Crow, Thomas, E. 1999. *The Intelligence of Art*. University of North Carolina Press, Chapel Hill.
- Culler, Jonathan 1988. *Framing the Sign. Criticism and its Institutions*. Basil Blackwell, Oxford.
- The Cultural Patronage of Medieval Women*, edited by June Hall McCash. University of Georgia Press, Athens & London, 1996.
- Danielsson, Ing-Mari 1988. Anna själv tredje från Bjung kirke. Ett verk av Haaken Gulleeson? *ICO* 1/1988, 10–20.
- Didi-Huberman, Georges 1990. *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Les Éditions de Minuit, Paris.
- Didi-Huberman, Georges 2003. History and Image: Has the "Epistemological Transformation" Taken Place? *The Art Historian. National Traditions and Institutional Practices*, edited by Michael F. Zimmermann. Clark Studies in the Visual Arts. Yale University Press, New Haven & London, 128–143.
- Dittmer, Esther 2003. Zur Restaurierung des monumentalen Stuckbildwerkes der Anna Selbdritt in der Stralsunder Nikolaikirche. *DenkmalSchutz und DenkmalPflege in Mecklenburg-Vorpommern* 10 (2003), 28–39.
- Drake, Knut 1985. Kirkkorakennukset. *Hauhon, Luopioisten, Tuuloksen historia* 1, toim. Y. S. Koskimies. Hämeenlinna.
- Drake, Knut 1995. *Menneisyys, nykyisyys, tulevaisuus. Turun kaupungin historiallinen museo – Turun maakuntamuseo 1881–1981*. Turun maakuntamuseo, Turku.
- Dreijer, Matts 1975. Sankta Anna i Kökar. *Sanct Olof* 1975, 26–30.
- Dreijer, Stig 1975. Munkkällare på Kökar. Meddelanden från museibrän. *Åländsk odling* 1975, 98–99.
- Driver, Martha W. 1997. Mirrors of a Collective Past. Reconsidering Images of Medieval Women. *Women and the Book. Assessing the Visual Evidence*, edited by Jane H. M. Taylor & Lesley Smith. The British Library and University of Toronto Press, London, 75–93.
- Droit, Roger-Pol 2003. *Dernières nouvelles des choses*. Odi-le Jacob, Paris.
- Droit, Roger-Pol 2005. *Esineiden luonto*. Suom. Tiina Arppe. Tammi, Helsinki.
- Duffy, Eamon 1992. *The Stripping of the Altars. Traditional Religion in England c. 1400–c. 1580*. Yale University Press, New Haven & London.
- Duffy, Eamon 2001. *The Voices of Morebath. Reformation and Rebellion in an English Village*. Yale University Press, New Haven.
- Dörfler-Dierken, Angela 1992a. *Die Verehrung der heiligen Anna in Spätmittelalter und früher Neuzeit*. Vanderhoeck & Ruprecht, Göttingen.
- Dörfler-Dierken, Angela 1992b. *Vorreformatrice Bruderschaften der hl. Anna*. Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg.
- Easton, Martha 2002. Pain, torture and death in the Huntington Library Ledenda Aurea. *Gender and Holiness. Men, Women and Saints in Late Medieval Europe*, edited by J. E. Riches, & Sarah Salih. Routledge, London & N.Y.
- Eco, Umberto 1986. *Art and Beauty in the Middle Ages*. Yale University Press, New Haven.
- Edgren, Helena 1992. Om Korpomadonnans datering och andra därmed sammanhängande frågor. *FM* 1991, 41–56.
- Edgren, Helena 1993a. *Mercy and Justice. Miracles of Virgin Mary in Finnish Medieval Wall-Paintings*. SMYA 100, Helsinki.
- Edgren, Helena 1993b. Lazarus i Abrahams sköte – eller den girige klerken i skärselden. *Det iconographiske blik. Festschrift til Ulla Haastrup*. Falcon, København, 127–132.
- Edgren, Helena 1995. Skåpmadonnan i Hattula. Ett intressant "fynd" i Finland. *ICO* 4/1995, 22–21.
- Edgren, Helena 1997a. Keskiaikaiset veistokset – Kalkki-maalaukset (Tove Riskan käsikirjoituksen pohjalta). Hattulan ja Tyrvännön kirkot. *SK* 20.
- Edgren, Helena 1997b. Turun tuomiokirkon keskiaikaiset maalaukset. *Turku ja Kalmarin unioni. Pohjolan suurvalta ja heräävä leijona*. Turun maakuntamuseon näyttelyesite 24. Turun maakuntamuseo, Turku, 86–87.
- Edgren, Helena 1998. Hollola kyrkas biskopsstol och antemensale – rekvisita i mässans liturgiska drama. *Ting och tanke. Ikonografi på liturgiska föremål*, red. Ingalill Pegelow. KVHAA, Antikvariska serien 42, Stockholm, 277–292.
- Edgren, Helena 2000. Keskiajan kirkollinen kuvataide käytäjän näkökulmasta. *Kirkko kulttuurin kantajana*. Kirkkohallitus, Helsinki, 56–64.
- Edgren, Helena 2002. Keskiajan kuvataide. *Suomen kulttuurihistoria* I. Tammi, Helsinki.
- Edgren, Helena 2003. 'Primitive' Paintings: the Visual World of Populus Rusticus. *History and Images. Towards a New Iconology*, edited by Axel Bolvig & Philip Lindley. Medieval Texts and Cultures of Northern Europe 5. Brepols, Turnhout, 301–322.
- Edgren, Helena 2004. The Passion of Christ in Late Medieval Wall-Paintings. *Images of Cult and Devotion. Function and Reception of Christian Images in Medieval and Post-Medieval Europe*, edited by Søren Kaspersen. Museum Tusculanum Press, Copenhagen, 215–228.
- Edgren, Helena 2005. Beställaren och bildennehället – några exempel från Finlands medeltida kyrkor. *Museon muisti. Ritva Wäreén juhlakirja*. TT 31, Helsinki, 137–146.
- Edgren, Helena & Lamminen, Tiina 2002. *Keskiajan satakuntalaisen taivaalliset auttavat / Ulvilan kirkon keskiaikaiset pyhimysveistokset*. Satakunnan museo 14.6.–29.9.2002, Pori.
- Edgren, Helena & Mäkelä-Alitalo, Anneli 1998. Anna. *Kansallisbiografia-verkkojulkaisu*. <<http://artikkelihaku.kansallisbiografia.fi/artikkeli/2746/>> (viitattu 22.5.2009).
- Edgren, Torsten 1977. Medeltidsarkeologi i Skärgårdshavet. *HTF* 4/1977, 404–426.
- Edgren, Torsten 1983. Riitta Pyökkänen. *SM* 1983, 137–139.
- Eimer, Gerhard 1985. *Bernt Notke. Das Wirken eines niederdeutschen Künstlers im Ostseeraum*. Kulturstiftung der Deutschen Vertriebenen, Bonn.
- Elkins, James 2004. Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism. *Art Bulletin* 86:2 (2004), 373–381.
- Erler, Mary, C. & Kowaleski, Maryanne 2003. A New Economy of Power Relations: Female Agency in the Middle Ages. *Gendering the Master Narrative. Women and Power in the Middle Ages*, edited by Mary C. Erler & Maryanne Kowaleski. Cornell University Press, London, 1–16.
- Eskelinen [Gröhn], Tiina 2000. Keskiajan messukasukat Hämeen ja Satakunnan alueella. *Ristin ja Olavin kansaa. Keskiajan usko ja kirkko Hämeessä ja Satakunnassa*, toim. Marja-Liisa Linder, Marjo-Riitta Saloniemi & Christian Krötzl. Tampereen museoiden julkaisuja 55, 111–117.
- Von Essen-Höglund, Charlotte 1995. *Vörå kyrkas senmedeltida altarskåp – en dokumentation*. Julkaisematon pro gradu -tutkielma, Åbo Akademi, Konstvetenskapiga institutionen.

- Esser, Werner 1986. *Die Heilige Sippe. Studien zu einem spätmittelalterlichen Bildthema in Deutschland und den Niederlanden*. Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn.
- Estham, Inger 1992. *Birgittinska textiler*. Statens historiska museum, Stockholm.
- Estham, Inger 1984. *Birgittinska broderier. Den ljusa medeltiden. Studier tillägnade Aron Andersson*. Statens Historiska Museum, Stockholm, 25–42.
- Falkenburg, Reindert L. 1995. The Decorum of Grief: Notes on the Representation of Mary at the cross in late Medieval Netherlandish Literature and Painting. *Icon to Cartoon. A Tribute to Sixten Ringbom*. TT 16, Helsinki, 65–89.
- Framing Medieval Bodies*, edited by Sarah Kay & Miri Rubin, Manchester University Press. Manchester, 1999.
- Freedberg, David 1989. *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. University of Chicago Press, Chicago.
- Freedberg, David 2005. Warburg's Mask: A Study of Idolatry. *Anthropologies of Art*, edited by Mariët Westermann. Clark Studies in the Visual Arts. Yale University Press, New Haven and London, 3–25.
- Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen*, herausgegeben Klaus Schreiner in Zusammenarbeit mit Marc Müntz. Wilhelm Fink Verlag, München, 2002.
- Gallén, Jarl 1990. Käkars klostets sigill – en klumpig förfälsking. *HTF* 4/1990, 628–631.
- Gallén Jarl 1998. Käkars, klosterbröderna och havet. *Finland i medeltidens Europa. Valda uppsatser*. Utgivna ja redigerade av John Lind et al. SSLF 613, Helsingfors.
- Gardberg, C. J. 1963. "Kloster". *KLNM* VIII.
- Gardberg, C. J. & Welin, P. O. 1993. *Suomen keskiaikaiset linnat*. Otava, Helsinki.
- Gardberg, C. J. 2000. *Kansallispyhäkkö. Turun tuomiokirkko 1300–2000*. Tammi, Helsinki.
- Gardberg, C. J. 2005. *Veritas – Totuus! Turun dominikaanit keskiajalla*. Schildts, s.l.
- Gender and Holiness. Men, Women and Saints in Late Medieval Europe*, ed. Samantha J. E. Riches & Sarah Salih. Routledge, London & New York, 2002.
- Gibson, Gail McMurray 1989. *The Theatre of Devotion: East Anglian Drama and Society in the Late Middle Ages*. Chicago University Press, Chicago.
- Gibson, Gail McMurray 1990. Saint Anne and the Religion of Childbed. Some East Anglian Texts and Talismans. *Interpreting Cultural Symbols. Saint Anne in Late Medieval Society*, edited by Kathleen Ashley & Pamela Sheingorn. University of Georgia Press, Athens, 95–110.
- Gibson, Gail McMurray 1999. Scene and Obscene: Seeing and Performing Late Medieval Childbirth. *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 29:1 (1999), 7–24.
- Gill, Miriam 2002. Female piety and impiety. Selected images of women in wall paintings in England after 1300. *Gender and Holiness. Men, Women and Saints in Late Medieval Europe*, edited by Samantha J. E. Riches & Sarah Salih. Routledge, London & New York, 101–120.
- Ginzburg, Carlo 1992. *Clues, Myths, and the Historical Method*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- LeGoff, Jacques & Truong, Nicolas 2003. *Une histoire du corps au Moyen Âge*. Liana Levi, Paris.
- Gombrich, E. H. 1960. *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Phaidon, London.
- Gombrich, E. H. 1999. *The Uses of Images. Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*. Phaidon Press, London.
- Gothic. Art for England 1400–1547*, edited by Richard Marks & Paul Williamson; assisted by Eleanor Townsend. Näyttelyluettelo. V&A Publications, London, 2003.
- Gröhn, Tiina 2000. *Keskiajan ja reformaatioajan messukasukat sekä niiden kuva-aiheet. Suomessa säilyneet messukasukat 1300-luvulta vuoteen 1593*. Julkaisematon lissensiaatintyö. Jyväskylän yliopisto, Taidehistoria.
- Gurevich, Aron 1988. *Medieval Popular culture. Problems of Belief and Perception*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Gustavsson, Kenneth 1982. Sancta Anna kloster. *Sanct Olof* 1982, 40–52.
- Gustavsson, Kenneth 1986. Nya rön om Käkars kloster. *Sanct Olof* 1986, 116–138.
- Haapala, Arto 2002. Yrjö Hirnin taidefilosofia ja estetiikka. *Suomalainen estetiikka 1900-luvulla*, toim. Oiva Kuisma. Tietolipas 184. SKS, Helsinki, 32–56.
- Haavio, Martti 1946. *Suomalaisia legendoja ja rukouksia*. Suomen kirja, Helsinki.
- Haavio, Martti 1952. *Kirjokansi. Suomen kansan kertomusrunoutta*. WSOY, Porvoo & Helsinki.
- Haavio, Martti 1967. *Suomalainen mytologia*. WSOY, Helsinki.
- Hagerman, Maja & Gabrielsson, Claes 2003. *I miraklers tid. Bland madonnor, stenhuggare och helgon i medeltida kyrkor*. Prisma, Stockholm.
- Hahn, Cynthia 2001. *Portrayed on the Heart. Narrative Effect in Pictorial Lives of Saints from the Tenth through the Thirteenth Century*. University of California Press, Berkeley.
- Hahn, Cynthia 2002. Valerie's Gift. A Narrative Enamel Chasse from Limoges. *Reading Medieval Images. The Art Historian and the Object*, edited by Elisabeth Sears & Thelma K. Thomas. University of Michigan Press, Ann Arbor, 187–200.
- Hall, Alaric 2008. The Orality of a Silent Age. *Methods and the Medievalist. Current Approaches in Medieval Studies*, edited by Marko Lamberg et al. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 270–290.
- Hamburger, Jeffrey 1997. *Nuns as Artists. The Visual Culture of the Medieval Convent*. University of California Press, Berkeley.
- Hamburger, Jeffrey, F. 2006a. The Place of Theology in Medieval Art History: Problems, Positions, Possibilities. *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, edited by Anne-Marie Bouché & Jeffrey F. Hamburger. Department of Art and Archaeology, Princeton University, in association with Princeton University Press, Princeton, 11–31.
- Hamburger, Jeffrey 2006b. The Medieval Work of Art: Wherein the "Work"? Wherein the "Art"? *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, edited by Anne-Marie Bouché & Jeffrey F. Hamburger. Department of Art and Archaeology, Princeton University, in association with Princeton University Press, Princeton, 374–412.
- Hand, John Oliver 1982. Saint Anne with the Virgin and Christ Child by the Master of Frankfurt. *Studies in the History of Art* 12 (1982), National Gallery of Art, Washington, 43–52.
- Harva, Uno 1948. *Suomalaisten muinaisusko*. WSOY, Helsinki.

- Haskell, Francis 1993. *History and its Images. Art and the Interpretation of the Past*. Yale University Press, New Haven.
- Haskell, Francis 2003. Art and History: the Legacy of Johan Huizinga. *History and Images. Towards a New Iconology*, edited by Axel Bolvig & Philip Lindley. Medieval Texts and Cultures of Northern Europe 5. Brepols, Turnhout, 3–17.
- Hasse, Max 1964. *Lübeck Sankt Annen-Museum. Die Sakralen Werke des Mittelalters*. Museen für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, Lübeck.
- Hasselblatt, Robert 1963. De medeltida kyrkogillena i Åbo. *Finsk Tidskrift* 6/1963, 266–278.
- Hausen, Reinhold 1887. *Anteckningar gjorda under en antiqvarisk forskningsresa sommaren 1876 i Östra Nyland*. Helsingfors.
- Heidegger, Martin 1978. *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Reclam, Stuttgart.
- Heidegger, Martin 1996. *Taideteoksen alkuperä*. (suom. Hannu Sivenius). Kustannusosakeyhtiö Taide, Helsinki.
- Heikkilä, Tuomas & Niskanen, Samu 2004. *Euroopan synty. Keskiajan historia*. Edita, Helsinki.
- Heikkilä, Tuomas 2005. *Pyhän Henrikin legenda*. SKS toim. 1039, Helsinki.
- Heikkilä, Tuomas 2008. I ett medeltida scriptorium i Åbo. *HTF* 3/2008, 253–284.
- Heilige Anna, Grote Moeder. De cultus van de Heilige Moeder Anna en haar familie*. SUN / Museum voor Religieuze Kunst, Uden, Nijmegen 1992.
- Heino, Ulla 1987. *Eurajoen historia I*. Eurajoen kunta ja seurakunta.
- Heinonen, Meri 2000. Naismystikot ja sukupuolen ongelma. *Uskonto keskiajan kulttuurissa*, toim. Meri Heinonen, Gaudeamus, Helsinki, 111–140.
- Heinonen, Meri 2004. Henry Suso and the Divine Knight-hood. *Holiness and Masculinity in the Middle Ages*, edited by P. H. Cullum & Katherine Lewis. University of Wales Press, Cardiff, 79–92.
- Heise, Brigitte & Vogeler, Hildegard 1993. *Die Altäre des St. Annen-Museums. Erläuterung der Bildprogramme*. Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, Lübeck.
- Heslop, T. A. 1987. Attitudes to the Visual Arts. The Evidence from Written Sources. *The Age of Chivalry. Art in Plantagenet England 1200–1400*, edited by Jonathan Alexander & Paul Binski. Royal Academy of Arts, London, 26–32.
- Hiekkänen, Markus 1994. *The Stone Churches of the Medieval Diocese of Turku. A Systematic Classification and Chronology*. SMYA 101, Helsinki.
- Hiekkänen, Markus 1997. A fragment of a choir-stall in Holola Church – an archaeological addition to art-historical material. *Fennoscandia archaeologica* XIV (1994), 47–51.
- Hiekkänen, Markus 1999. Someron kirkkorakennukset keskiajalla. *Somero ja Somerniemi 1449–1999*, toim. Helena Honka-Hallila. Someron seurakunta.
- Hiekkänen, Markus 2003a. *Suomen kivikirkot keskiajalla*. Otava, Helsinki.
- Hiekkänen, Markus 2003b. Turun Pyhän Olavin konventti ja sen rakennusmuistot. *Dominikaanit Suomessa ja Itämeren alueella keskiajalla*. Raportteja 18. Turun maakuntamuseo, Turku, 89–97.
- Hiekkänen, Markus 2005. Pitkä reformaatio. Katolisista luterilaisiin alttarikoristeisiin 1550–1870. *Kirkko, taide, viestintä*. Markku Heikkilän juhlakirja. SKHS toim. 197, Helsinki, 171–188.
- Hiekkänen, Markus 2007a. *Suomen keskiajan kivikirkot*. SKS toim. 1117, Helsinki.
- Hiekkänen, Markus 2007b. The long reformation: From Catholic to Lutheran altar monuments in Finland 1520–1880. *Archäologie der Reformation. Studien zu den Auswirkungen des Konfessionswechsels auf die materielle Kultur*, herausgegeben von Carola Jäggi & Jörn Staedcker. Walter de Gruyter, Berlin, 98–115.
- Hiekkänen, Markus 2008. Keskiaikaisten pääalttarien purkaminen ja uusien muuraaminen Suomen kivikirkkoissa luterilaisen ortodoksian ajalla 1600-luvulla. *Pyhä. Raja, kielto ja arvo kansanomaisessa uskonnossa*, toim. Tiina Mahlamäki, Ilkka Pyysiäinen ja Teemu Taira. SKS toim. 1199, Helsinki, 69–89.
- Hirn, Marta 1970. *Kuvia katovasta Suomesta / Det Finland som försvinner / Pictures of Vanishing Finland*. Weilin & Göös, Helsinki.
- Hirn, Yrjö 1909. *Det Heliga skrinet. Studier i den katolska kyrkans poesi och konst*. Söderström, Helsingfors. (Julkaistu englanniksi vuonna 1912 nimellä *The Sacred Shrine. A Study of the Poetry and Art of the Catholic Church*).
- Hockman, Tuula 1988. ”In honorem sancte crucis et sancte Anne”. *Hattulan Pyhän Ristin kirkon myöhäiskeskiaikaisen maalauskuvariston suunnittelu*. Julkaisematon pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto, Historian laitos.
- Hockman, Tuula 2000. Hämeen linnan rouva Ingeborg ja kirkollinen elämä. *Ristin ja Olavin kanssa. Keskiajan usko ja kirkko Hämeessä ja Satakunnassa*, toim. Marja-Liisa Linder, Marjo-Riitta Saloniemi & Christian Krötzl. Tampereen museoiden julkaisuja 55, 183–191.
- Hockman, Tuula 2006. *Kolmen polven perilliset. Ingebor Aakentytär (Tott) ja hänen sukunsa (n. 1460–1507)*. Bibliotheca Historica 104. SKS, Helsinki.
- Holly, Michael Ann 1984. *Panofsky and the Foundations of Art History*. Cornell University Press, Ithaca & London.
- Holly, Michael Ann 2003. Now and then. *Journal of Visual Culture* 2:2 (2003), 238–242.
- Holly, Michael Ann 2004. What is Research in Art History Anyway? *Rakkaudesta kaupunkiin – For Love of the City. Festschrift to Riitta Nikula*. TT 28, Helsinki, 218–224.
- Holly, Michael Ann 2005. Visual Studies, Historiography and Aesthetics. (Discussion with Mark A. Cheetham and Keith Moxey) *Journal of Visual Culture* 4:1 (2005), 75–90.
- Huizinga, Johan 2000. Keskiajan syksy. *Elämän- ja hengenmuotoja Ranskassa ja Alankomaissa 14. ja 15. vuosisadalla*. Suom. J. A. Hollo. WSOY, Porvoo, Helsinki, Juva. (Alkuteos *Herfsttij der Middeleeuwen. Studie over levens- en gedachtenvormen der veertiende en vijftiende eeuw in Frankrijk en de Nederlanden*, 1919)
- Huysmans, Antoinette 2000. La production de retables à Bruxelles, Malines et Anvers. *La sculpture des Pays-Bas méridionaux et de la Principauté de Liège, xv^e et xvi^e siècles*. Sous la direction de Antoinette Huysmans. Musées royaux d’Art et d’histoire, Bruxelles.
- Hyvönen, Heikki 1990. Kiinteä sisustus, taideteokset ja esineistö. Rauman kirkot, toim. Marja-Terttu Knapas. *SK* 16, 61–130.
- Hyvönen, Heikki 1994. Kirkon taideteokset ja esineistö. *Vantaan Pyhän Laurin kirkko, Helsingin kirkko St Lars 500, Tutkielmia kirkon historiasta*, toim. Marja-Terttu Knapas. Vantaan seurakunnat, 137–162.

- Härdelin, Alf 2007. Albertus' nådastolsbilder – mening och funktion. *Den månsidiga målaren. Vidgade perspektiv på Albertus Picrors bild- och textvärld*, red. Jan Öberg et al. Föredrag från ett symposium vid Stockholms universitet, oktober 2005, Scripta maiora 4. Sällskapet Runica et Mediævalia & Stockholms universitet, Stockholm, 2007, 75–80.
- Härö, Mikko 1984. *Suomen muinaismuistohallinto ja antikvaarinen tutkimus. Muinaistieteellinen toimikunta 1884–1917*. Museovirasto, Helsinki.
- Iconography at the Crossroads*, edited by Brendan Cassidy. Papers from the colloquium sponsored by the Index of Christian art, 23–24 March 1990. Occasional Papers II. Index of Christian Art, Department of Art and Archaeology, Princeton University, Princeton, 1993.
- Images of Cult and Devotion. Function and Reception of Christian Images in Medieval and Post-Medieval Europe*, edited by Søren Kaspersen. Museum Tusculanum Press, Copenhagen, 2004.
- Immonen, Visa 2009. *Golden Moments: Artefacts of Precious Metals as Products of Luxury Consumption in Finland c. 1200–1600*. Julkaisematon väitöskirjan käsikirjoitus.
- Inger, Göran 1968. "Prepende". *KLNM XIII*.
- Itkonen, Tuomo 1976. *Keminmaan kirkkojen vaiheilta*. Kemi.
- Jacobs, Lynne F. 1998. *Early Netherlandish Carved Altarpieces 1380–1550. Medieval Tastes and Mass Marketing*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Jacobsen, Grethe 1997. Rouva ja isäntä – naisten mahdollisuudet. *Margareeta. Pohjolan Rouva ja Valtias. Kalmarin unioni 600 vuotta*. Esseitä ja näyttelyluettelo. Suomenkielisen painoksen toimitus Helena Edgren. Kööpenhamina, 163–165.
- Jacobsson, Carina 1995. *Höggotisk träskulptur i gamla Linköpings stift*. Ödins förlag, Visby.
- Jacobsson, Carina 2002. *Beställare och finansierer. Träskulptur från 1300-talet i gamla ärkestiftet*. Ödins förlag, Visby.
- Jantzen, Grace M. "Death, then, how could I yield to it" Kristeva's Mortal Visions. *Religion in French Feminist Thought. Critical Perspectives*, edited by Morny Joy, Kathleen O'Grady and Judith L. Poxon. Routledge, London & New York, 117–130.
- Johansson, J. V. 1912. *Pyhä Anna Suomen kansanrunoudessa*. Julkaisematon opinnäyte. Helsingin yliopisto, Teologien tiedekunta.
- Kalela, Jorma 1999. The Challenge of Oral History – the Need to Rethink Source Criticism. *Historical Perspectives on Memory*, edited by Anne Ollila. Studia Historica 61. Suomen Historiallinen Seura, Helsinki, 139–154.
- Kalha, Harri 2005. *Tapaus Magnus Enckell*. Historiallisia tutkimuksia 227. SKS, Helsinki.
- Kallioinen, Mika 2000. *Kauppia, kaupunki, kruunu. Turun porvarisyhteisö ja talouden organisaatio varhaiskeskiajalta 1570-luvulle*. Bibliotheca historica 59. SKS, Helsinki.
- Kallioinen, Mika 2001. *Kirkon ja kruunun välissä. Suomalaiset ja keskiaika*. Edita, Helsinki.
- Kamerick, Kathleen. *Popular Piety and Art in the Late Middle Ages. Image worship and idolatry in England 1350–1500*. The New Middle Ages. Palgrave, New York.
- Kanssakäymisiä. Osallistuvan taiteentutkimuksen askelia*, toim. Taru Elfving & Katve-Kaisa Kontturi. TT 32, Helsinki, 2005.
- Kantola, Petteri 1997. *Keskiaikainen maalattu puuveistos Pyhä Anna itse kolmantena*. Julkaisematon konservointiraportti ja opinnäyte. EVTEK-Muotoiluinstituutti, Vantaa.
- Karling, Sten 1946. *Medeltida träskulptur i Estland*. KV-HAA, Göteborg.
- Karling, Sten 1984. Några Notke-kommentarer. *Den ljusa medeltiden. Studier tillägnade Aron Andersson*. Statens historiska Museum, Stockholm, 77–94.
- Karlsson, Lennart 1996. *Träskulpturen. Den gotiska konsten. Signums svenska konsthistoria*. Signum, Lund.
- Karlsson, Lennart 2009. *Bilden av Maria*. Historiska media, Lund.
- Kaspersen, Søren 2004. Wall-Paintings and Devotion: The Impact of late Medieval Piety on Danish Murals. *Images of Cult and Devotion. Function and Reception of Christian Images in Medieval and Post-Medieval Europe*, edited by Søren Kaspersen. Museum Tusculanum Press, Copenhagen, 183–214.
- Kempff, Margareta 1994. *Attribueringarnas mångfald. Johannes Stenrat och Hans Hesse. Den medeltida verkstadsproduktionen*. Stockholm.
- Kerkkonen, Gunvor 1977. *Borgare och bondeseglare. Handelsjöfart på Reval genom och i SV-Finlands skärgård under tidigt 1500-tal*. Historiallisia tutkimuksia 106, Helsingfors.
- Keskiaho, Jesse 2008a. Bortom fragmenten. Handskriftsproduktion och boklig kultur i det medeltida Åbo stift. *HTF* 3/2008, 209–252.
- Keskiaho, Jesse 2008b. En grupp handskrifter från slutet av 1400-talet – från Nådendals scriptorium? *HTF* 3/2008, 318–350.
- Kilpi [Pylkkänen], Riitta 1936. Vehmaan ja Vanajan keskiaikaiset alttarikaapit. *Kotiseutu* 1/1936, 13–28.
- King, Pamela 2006. *The York Mystery Cycle and the Worship of the City*. Westfield Medieval Studies I. D. S. Brewer, Cambridge.
- Kleinschmidt, Beda 1930. *Die Heilige Anna. Ihre Verehrung in Geschichte, Kunst und Volkstum*. Forschungen zur Volkskunde, Heft 1–3. Druck und Verlag von L. Schwann, Düsseldorf.
- Klockars, Birgit 1979. *I Nådens dal. Klosterfolk och andra c. 1440–1590*. SSLF 486, Helsingfors.
- Klockars, Birgit 1999. Lucia Olofintytär. *Kansallisbiografia-verkkojulkaisu*. <<http://artikkelihaku.kansallisbiografia.fi/artikkeli/123/>> (viitattu 22.5.2009).
- Knapas, Marja-Terttu 1990a. Rauman kaupunki- ja maaseurakunnan kirkot – Pyhän Kolminaisuuden kirkon raunio – Pyhän Ristin kirkko. Rauman kirkot, toim. Marja-Terttu Knapas. SK 16.
- Knapas, Marja-Terttu 1990b. Kirkon, kellotapulien ja hautausmaan vaiheet 1500-luvulta nykyaikaan. *Lohjan kirkko. Rakennushistoria, maalaukset ja sisustus*. Lisiä Lohjan pitäjänkertomukseen LVIII A. Lohjan seurakunta, 55–125.
- Knapas, Marja-Terttu 1997. Pyhän Ristin kirkko keskiaikana. Hattulan ja Tyrvännön kirkot. SK 20. Museovirasto.
- Knuutila Jyrki 2000. Pyhä Olavi Hämeessä ja Satakunnassa. *Ristin ja Olavin kansaa. Keskiajan usko ja kirkko Hämeessä ja Satakunnassa*, toim. Marja-Liisa Linder, Marjo-Riitta Saloniemi & Christian Krötzl. Tampereen museoiden julkaisuja 55, 143–151.

- Knuutila, Jyrki 2003. Pyhän Olavin kultti ja Turun dominikaanikonventti. *Dominikaanit Suomessa ja Itämeren alueella keskiajalla*. Raportteja 18. Turun maakuntamuseo, Turku, 69–77.
- Knuutila, Jyrki 2007. Pyhimysten kunnioitus Suomessa. *Suomen historian kartasto*. Karttakeskus. Gummerus, Jyväskylä, 72–73.
- Kolehmainen, Taru 2003. Pyhät nimet. *Kielikello* 3/2003, 24–29.
- Koppel, Merike 2006. Tallinna Püha hõimkonna altariretaabel. *Kunstiteaduslikke uurimusi* 15:3 (2006), 37–69.
- Koskue, Kaisu 2000. *Lammin pitäjän historia 3, vuodet 1917–1995*. Lammin kunta.
- Kovala, Urpo 1999. *Anchorage of Meaning. The Consequences of Contextualist Approaches to Literary Meaning Production*. University of Jyväskylä, Jyväskylä.
- Kristeva, Julia 1993. *Puhuva subjekti. Tekstejä 1967–1993*. Gaudeamus, Tampere.
- Kristeva, Julia 1998a. *Visions capitales*. Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris.
- Kristeva, Julia 1998b. *Musta Aurinko. Masennus ja melankolia*. (Suom. Mika Siimes). Nemo, Helsinki.
- Krohn, Kaarle 1903–1910. *Kalevalan runojen historia*. SKS toim. 101, Helsinki.
- Krohn, Kaarle 1914. *Suomalaisten runojen uskonto*. SKS & WSOY, Helsinki.
- Krötzl, Christian 2000. Ad sanctos. Suomalaiset ja hämäläiset pyhiinvaeltajat keskiajalla. *Ristin ja Olavin kansaa. Keskiajan usko ja kirkko Hämeessä ja Satakunnassa*, toim. Marja-Liisa Linder, Marjo-Riitta Saloniemi & Christian Krötzl. Tampereen museoiden julkaisuja 55, 165–173.
- Kuusamo, Altti 1996. *Tyylistä tapaan. Semiotikka, tyyl, ikonografia*. Gaudeamus, Helsinki.
- Kuusi, Matti 1956. ”Annikainen”, *KLNM* I.
- Lahti, Sofia 2003. Capse pro reliquiis. Turun tuomiokirkon reliikit ja relikvaariot. *Mirator* 11 (2003). <http://www.cc.jyu.fi/mirator>
- Lahti, Sofia & Räsänen, Elina 2008. The Visible and the Tangible. Materiality in the Study of Medieval Images and Objects. *Methods and the Medievalist: Current Approaches towards Middle Ages*, edited by Marko Lamberg, Jesse Keskiäho, Elina Räsänen & Olga Timofeva. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 241–269.
- Lahtinen, Anu 2000. ”Mies hallitkoon vaimonsa maata.” *Sukupuoli ja maaomaisuus keskiaikaisessa suomalaisessa yhteiskunnassa*. Julkaisematon pro gradu -tutkielma. Turun yliopisto, Historian laitos.
- Lahtinen, Anu 2004. Gender and Continuity: Women, Men and Landed Property in Medieval Finland. *History and Change*, edited by Anu Lahtinen & Kirsi Vainio-Kokkonen. *Studia historica* 71. SKS, Helsinki.
- Lahtinen, Anu 2007. *Sopeutuvat, neuvottelevat, kapinalliset. Naiset toimijoina Flemingin sukupiirissä 1470–1620*. *Bibliotheca historica* 108. SKS, Helsinki.
- Lamberg, Marko 2006. Pyhää Yrjänää jäljitellen. Myöhäiskeskiaikaisen aristokraatin ritari-identiteetti. *Aika ja identiteetti. Katsauksia yksilön ja yhteisön väliseen suhteeseen keskiajalta 2000-luvulle*, toim. Laura-Kristiina Moilanen ja Susanna Sulkunen. *Historiallinen arkisto* 123. SKS, Helsinki, 68–97.
- Lamberg, Marko 2007. *Jöns Budde. Birgittalaisveli ja hänen teoksensa*. SKS toim. 1115, Helsinki.
- Larson, Wendy 2002. The Role of Patronage and Audience in the Cults of Sts Margaret and Marina of Antioch. *Gender and Holiness. Men, Women and Saints in Late Medieval Europe*, edited by Samantha J. E. Riches & Sarah Salih. Routledge, London & New York, 23–35.
- Larson, Wendy 2003. Who Is the Master of This Narrative? Maternal Patronage of the Cult of St. Margaret, *Gendering the Master Narrative. Women and Power in the Middle Ages*, edited by Mary C. Erler & Maryanne Kowaleski, Cornell University Press, London, 94–104.
- Lehmijoki-Gardner, Maiju 1999. *Wordly Saints. Social Interaction of Dominican Penitent Women in Italy 1200–1500*. *Bibliotheca historica* 35. SKS, Helsinki.
- Lehomaa Tuula 2000. ”Kuinka turvatonta on tulla ankaran tuomarin eteen tyhjin käsin ja sammutetuin lampuin.” Keskiaikainen testamentti passina taivaaseen. *Ristin ja Olavin kansaa. Keskiajan usko ja kirkko Hämeessä ja Satakunnassa*, toim. Marja-Liisa Linder, Marjo-Riitta Saloniemi & Christian Krötzl. Tampereen museoiden julkaisuja 55, 59–65.
- Lehtinen, Erkki 1967. Keskiajalta 1860-luvulle. *Suur-Ulvilan historia* I. Pori.
- Lehtonen, Tuomas & Joutsivuo, Timo 2002. Suomi ja suomalaiset esihistoriasta Suureen Pohjan sotaan. *Suomen kulttuurihistoria* 1. Tammi, Helsinki.
- Lehtonen, Turo-Kimmo 2008. *Aineellinen yhteisö*. Tutkijaliitto, Helsinki.
- Leinberg, K. G. 1890. *De finska klostrens historia*. SSLF 14, Helsingfors.
- Leyser, Henrietta 2003. Women and the Word of God. *Women and Religion in Medieval England*, edited by Diana Wood. Oxbow Books, Oxford, 32–45.
- Levi D’Ancona, Mirella 1957. *Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance*. College Art Association of America / Art Bulletin, New York.
- Lidén, Anne 1999. *Olav den Helige i medeltida bildkonst. Legendmotiv och attribut*. KVHAA, Stockholm.
- Liepe, Lena 1992. ”Maria i templet” från ett altarskåp i Lunds domkyrka. *ICO* 4/1992, 26–34.
- Liepe, Lena 1995a. *Skånes medeltida träskulptur. Production och förvärv*. Skånsk senmedeltid och renässans 15. Skriftserie utgiven av Vetenskaps-societeten i Lund. Lund University Press, Lund.
- Liepe, Lena 1995b. *Skånes medeltida träskulptur. En bild-dokumentation*. Skånsk senmedeltid och renässans 15. Skriftserie utgiven av Vetenskaps-societeten i Lund. Lund University Press, Lund.
- Liepe, Lena 1998. Medeltida processionsfanor i Norden. *Ting och tanke. Ikonografi på liturgiska föremål*, red. Ingall Pegelow. Antikvariska serien 42. KVHAA, Stockholm, 261–276.
- Liepe, Lena 2003a. *Den medeltida kroppen. Kroppens och könets ikonografi i nordisk medeltid*. Nordic Academic Press, Lund.
- Liepe, Lena 2003b. On the Epistemology of Images. *History and Images. Towards a New Iconology*, edited by Axel Bolvig & Philip Lindley. *Medieval Texts and Cultures of Northern Europe* 5. Brepols, Turnhout, 415–430.
- Liepe, Lena 2006a. Den groteska medeltiden. Forskarna och medeltidens baksida. *Konsthistorisk tidskrift* 75:1 (2006), 5–13.
- Liepe, Lena 2006b. Konstvetaren, medeltiden och Fornvännen. *Fornvännen* 101:2 (2006), 143–151.
- Liepe, Lena 2007a. Medeltiden. *Konst och visuell kultur i Sverige före 1809*, red. Lena Johannesson. Signum, Stockholm.

- Liepe, Lena 2007b. Konst och kläder. Den medeltida dräkten i bild och verklighet. *Konsthistorisk tidskrift* 76:4 (2007), 191–206.
- Lilius, Henrik 1969. *Birgittinerkyrkan i Nådendal*. SMYA 69, Helsinki.
- Lilius, Henrik, Nikula, Sigrid & Riska, Tove 1972. Turun arkkhiippakunta VI. Naantalin rovastikunta. *SK* 6.
- Lindberg Bo Ossian 1995. Sixten Ringbom 1935–1992. *Icon to Cartoon. A Tribute to Sixten Ringbom*. TT 16, Helsinki, 9–31.
- Lindberg, Bo 1998. Bildkonst och hantverk. *Konsten i Finland*. Schildts, Helsingfors.
- Lindgren, Mereth 1977. Mer om Memelia. *ICO* 1/1977, 24–33.
- Lindgren, Mereth 1984. Himmelsk änglaskara och jordisk barnaskara. Om två birgittinska träsnitt. *Den ljusa medeltiden. Studier tillägnade Aron Andersson*. Statens historiska Museum, Stockholm, 157–170.
- Lindgren, Mereth 1990. De heliga änkorna. S. Annakultens framväxt, speglad i birgittinsk ikonografi. *Konsthistorisk tidskrift* 59: 1–2 (1990), 52–69. Artikkelin on julkaistu myös teoksessa *Den monastiska bildvärlden i Norden. Föredrag vid det 10:e nordiska symposiet för ikonografiska studier i Vadstena*. ICO/ Riksantikvarieämbetet, Stockholm, 1990.
- Lindgren, Mereth 2002. *Bilden av Birgitta*. Proprius förlag, Stockholm.
- Lindgren-Fridell, Marita 1939. Der Stammbaum aus Anna und Joachim: Ikonographische Studie eines Formbestandes des Spätmittelalters. *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 11, (1938–1939), 289–308.
- Lindgren-Fridell, Marita 1940. Den heliga släkten i Amsberg och Ål. *Dalarnas hembygdsbok* 1940, 27–46.
- Lintula, Sari 1997. *Nousiaisten madonna. 1300-luvun maalatun puuveistoksen tutkimus ja konservointi*. Espoon-Vantaan ammattikorkeakoulu, julkaisematon päättötyö.
- Lukkarinen, Ville 2007. *Pekka Halonen – pyhä taide*. SKS toim. 1146, Helsinki.
- Lundén, Trygve. ”Katarina av Vadstena”, *KLNM* VIII.
- Luoto, Miika 2002. *Heidegger ja taiteen arvoitus*. Tutkijaliitto, Helsinki.
- Malin, Aarno 1925. *Der Heiligenkalender Finnlands*. SKHS toim. XX, Helsinki.
- Maliniemi, Aarno 1943. Birgittalaisuudesta sekä katkelmia Naantalin luostarin historiasta. *Muistojulkaisu Naantalin 500-vuotisjuhlaan elokuun 23. päivänä 1943*. Suomen kirja, Helsinki.
- Mâle, Émile 1902. *L'art religieux du XIIIe siècle en France*. Librairie Armand Colin, Paris.
- Maniurka, Peter Paul 2001. *Mater Matris Domini. Die Heilige Anna Selbdritt in der gotischen Skulptur Schlesiens*. Oros Verlag, Altenberge.
- Margareeta. *Pohjolan Rouva ja Valtias. Kalmarin unioni 600 vuotta*. Esseitä ja näyttelyluettelo. Suomenkielisen painoksen toimitus Helena Edgren. Kööpenhamina.
- Marincola, Michele D. & Soutanian, Jack 1998. Monochromy, Polychromy, and Authenticity. The Cloisters' Standing Bishop Attributed to Tilman Riemenschneider. *Painted Wood: History and Conservation*. Symposium Organized by the Wooden Artifacts Group of the American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works. Williamsburg, Virginia. Proceedings Nov. 1994. The Getty Conservation Institute, Los Angeles, 278–286.
- MAT ks. Meinander 1908.
- Matinolli, Eeva 1982. Ruotsin vallan aika. *Rymättylän historia I*. Rymättylän kunta ja seurakunta.
- Mattick, Paul, Jr. 1996. Context. *Critical Terms for Art History*, edited by R. S. Nelson & R. Shiff. University of Chicago Press, Chicago, 70–86.
- Mause, Lloyd de 1974. The Evolution of Childhood. *History of Childhood*, edited by Lloyd de Mause. Souvenir Press Ltd., London.
- McGinn, Bernard 2006. Theologians as Trinitarian Iconographers, *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, edited by Anne-Marie Bouché & Jeffrey F. Hamburger. Department of Art and Archaeology, Princeton University, in association with Princeton University Press, Princeton, 186–207.
- Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside. A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (1892–1968)*, 1995, edited by Irvin Lavin. Princeton University Press, Princeton.
- Meinander, C. F. 1991. *Carl Axel Nordman*. Levnadsteckningar 11. SLS, Helsingfors.
- Meinander, K. K. 1901. De snidade altarskåpen i Norden I–II *FM* 2:3/1901, 19–24; 33–40.
- Meinander, K. K. 1902. Medeltida korstolar i Finland. *FM* 3/1902, 33–47.
- Meinander, K. K. 1903a. Finska Fornminnesföreningens konsthistoriska expeditioner. *SM, FM* 1/1903, 1–3.
- Meinander, K. K. 1903b. Den konsthistoriska utställningen i Ateneum. *Finsk tidskrift* 54 (1903), 345–349.
- Meinander, K. K. & Rinne, Juhani 1912. *Finlands kyrkor* 1, Nykyrko och Nystad.
- Meinander, K. K. 1908. Medeltida altarskåp och träsniderier i Finland. *SMYA* XXIV:2, Helsingfors.
- Meinander, K. K. 1930. Œuvres d'art flamand du moyen-âge en Finlande. *Monuments médiévaux de l'art finlandais*. Juhani Rinne et K. K. Meinander. Commission Archéologique de Finlande, Helsinki, 18–23.
- Meinander, K. K. & Rinne, Juhani 1930. La restauration de la Cathédrale de Turku (Åbo). *Monuments médiévaux de l'art finlandais*. Juhani Rinne et K. K. Meinander. Commission Archéologique de Finlande, Helsinki.
- Melin, Pia 2006. *Fåfängens förgänglighet. Allegorin som livs- och lärospegel hos Albertus Pictor*. Stockholmia förlag, Stockholm.
- Mellinkoff, Ruth 1993. *Outcasts. Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*. Berkeley. University of California Press.
- Melville, Stephen 1996. *Seams. Art as a Philosophical Context*. Critical Voices in Art, Theory and Culture. G+B Arts, Amsterdam.
- Miles, Margaret R. 1985. *Image as Insight. Visual Understanding in Western Christianity and Secular Culture*. Beacon Press, Boston.
- Miles, Margaret R. 1986. Virgin's One Bare Breast: Female Nudity and Religious Meaning in Tuscan Early Renaissance Culture. *The Female Body in Western Culture. Contemporary Perspectives*, edited by Susan Rubin Suleiman. Harvard University Press, Cambridge & London, 193–208.
- Miles, Margaret R. 1989. *Carnal Knowing. Female Nakedness and Religious Meaning in the Christian West*. Beacon Press, Boston.
- Mills, Robert 2002. *Ecce Homo, Gender and Holiness. Men, Women and Saints in Late Medieval Europe*, edited by Samantha J. E. Riches, & Sarah Salih. Routledge, London & New York, 152–173.

- Mills, Robert 2005. *Suspended Animation. Pain, Pleasure and Punishment in Medieval Culture*. Reaktion Books, London.
- The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, edited by Anne-Marie Bouché & Jeffrey F. Hamburger. Department of Art and Archaeology, Princeton University, in association with Princeton University Press, Princeton, 2006.
- Mitchell, W. J. T. 1994. *The Picture Theory*. University of Chicago Press, Chicago & London.
- Mitchell, W. J. T. 1986. *Iconology. Image, Text, Ideology*. University of Chicago Press, Chicago.
- Mitchell, W. J. T. 2002. Showing Seeing. A Critique of Visual Culture. *The Visual Culture Reader. Second edition*, edited by Nicholas Mirzoeff. Routledge, London, 86–101.
- Mittelalterliche Kunst I, Architekturfragmente, Skulpturen und Tafelbilder*. Herausgegeben von Dr. Kristina Hegner. Staatliches Museum Schwerin, Schwerin, 1979.
- Mogård, Ruth 1979. *En uppländsk skulpturverkstad*. Uppsats för Påbyggnadskurs i konstvetenskap. Stockholms universitet, Konstvetenskapliga institutionen (julkaisematton).
- Moltke, Erik 1970. *Bernt Notkes altertavle i Århus Domkirke og Tallinntavlen I–II*. G. E. C. Gads forlag, København.
- Morgan, Nigel 1993. Texts and Images of Marian Devotion in Fourteenth-Century England. *England in the Fourteenth Century. Proceedings of the 1991 Harlaxton Symposium*, edited by Nicolas Rogers. Paul Watkins, Stamford, 34–57.
- Morris, Bridget 1999. *St Birgitta of Sweden*. Studies in Medieval Mysticism I. The Boydell Press, Rochester.
- Moxey, Keith 2003. Nostalgia for the Real. The Troubled Relation of Art History to the Visual Culture. *History and Images. Towards a New Iconology*, edited by Axel Bolvig & Philip Lindley. Medieval Texts and Cultures of Northern Europe 5. Brepols, Turnhout, 45–55.
- Moxey, Keith 2004. Disciplines of the Visual. Art History, Visual Studies, and Globalization. *Rakkaudesta kaupunkiin – For Love of the City. Festschrift to Riitta Nikula*. TT 28. Helsinki 2004, 165–179.
- MSF ks. Nordman 1965.
- Mulder-Bakker, Anneke 1995. Introduction. *Sanctity and Motherhood. Essays on Holy Mothers in the Middle Ages*. Garland Science, New York.
- Mulder-Bakker, Anneke 2002. The Invention of Saintliness. Texts and Contexts. *The Invention of Saintliness*, edited by Anneke Mulder-Bakker. Routledge, London & New York, 3–23.
- Myrdal, Janken 2008. Source Pluralism and a Package of Methods. Medieval Tending of Livestock as an Example. *Methods and the Medievalist: Current Approaches towards Middle Ages*, edited by Marko Lamberg, Jesse Kesäaho, Elina Räsänen & Olga Timofeva. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 134–158.
- Mäkelä-Alitalo, Anneli 1999. Hogenskild, Anna Klementintytär. *Kansallisbiografia-verkkojulkaisu*. <<http://artikkelihaku.kansallisbiografia.fi/artikkeli/3739/>> (viitattu 22.5.2009)
- Nervander, Emil 1887–1888. *Kirkollisesta taiteesta Suomessa keskiaikana I–II*. Kansanvalistus-seuran toimituksia LVIII, Helsinki.
- Nervander, Emil 1894. Fornminnen från Nådendals kloster I–II *FM* 1 1894 / Muinaismuistoja Naantalin luostarista *SM* 1 4–7, 50–54.
- Nervander, Emil 1899. Keskiaikaisia pienoismaalauksia sisältävä hartauskirja, jota säilytetään Tyysterinkylän kartanossa, Pernajassa. *SM* 2/1899, 21–30.
- Nervander, Emil 1910. Pyhimyskuvat ja keskiaikainen taide-teollisuus. *Oma maa*, V. nidos, Werner Söderström osakeyhtiö, Porvoo, 677–693.
- Nervander, Emil 2001 [1887]. *Hämeen järville ja harjuille. Neljän päivän matkan Hämeenlinnan ja Tampereen välillä*. Suom. ja toim. Sampo Honkala. SKS toim. 808, Helsinki.
- Netherton, Robin 2005. The Tippet: Accessory after the Fact? *Medieval Clothing and Textiles* I, edited by Robin Netherton & Gale R. Owen-Crocker. The Boydell Press, Woodbridge, 115–132.
- Nevanlinna, Tuomas 2008. Vaalinnanvapaudesta. *Helsingin Sanomat* 16.1. 2008.
- New Catholic Encyclopedia*. Thomson/Gale Group in association with the Catholic University of America. Detroit & Washington, D.C., 2003.
- Newman, Barbara 1995. *From Virile Woman to Woman-Christ. Studies in Medieval Religion and Literature*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- Newman, Barbara 2003. *God and the Goddesses. Vision, Poetry, and Belief in the Middle Ages*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- Nieuwland, Jeanette, 1995. Motherhood and Sanctity in the Life of saint Birgitta of Sweden: An insoluble Conflict. *Sanctity and Motherhood. Essays on Holy Mothers in the Middle Ages*, edited by Anneke Mulder-Bakker, Anneke. Garland, New York.
- Nikula, Sigrid 1973. Åbolands prosteri I. Borgå stift I. *SK* 7.
- Nikula, Sigrid 1975. Åbolands prosteri II. *SK* 8.
- Nilsén, Anna 1984. Kalkmålningarna i Rimito kyrka och deras upphovsman. *FM* 1982, 5–43.
- Nilsén, Anna 1986. *Program och funktion i senmedeltida kalkmaleri. Kyrkmålningar i Mälarlandskapen och Finland 1400–1534*. KVHAA, Stockholm.
- Nilsén, Anna 1987. Marie obefläckade avlelse i kult och konst. *Konsthistorisk tidskrift* 56:1 (1987), 6–15.
- Nilsén, Anna, 1991. *Kyrkorummets brännpunkt. Gränsen mellan kor och långhus i den svenska landskyrkan. Från romantik till nygotik*. KVHAA, Stockholm.
- Nisbeth, Åke & Estham, Ingrid, 2001. Linköpings domkyrka III. Inredning och inventarier. *Sveriges kyrkor* 225. Riksantikvarieämbetet & KVHAA.
- Nixon, Virginia 2004. *Mary's Mother. Saint Anne in Late Medieval Europe*. Penn State University Press, University Park.
- Nordman, C. A. 1932. Några träskulpturer från äldre medeltid i Egentliga Finland. *Historiska och litteraturhistoriska studier* 8. SLS, Helsingfors, 209–243.
- Nordman, C. A. 1938. Sankt Olof i Ulfsby. *Festschrift tillägnad Gunnar Castrén den 27. december 1938*. SSLF 271, Helsingfors, 237–250.
- Nordman, C. A. 1943. Naantalin nunnien käsitöitä. *Muistojulkaisu Naantalin 500-vuotisjuhlaan elokuun 23. päivänä 1943*. Suomen kirja, Helsinki. (Julkaistu ruotsiksi nimellä Klosterarbeten från Nådendal, *FM* L, 1943).
- Nordman, C. A. 1945. Västnylandska skulpturer från medeltiden. *FM* LII 1945, 51–61.
- Nordman, C. A. 1946. Olof den helige i Finlands medeltida konst. *Historiska och litteraturhistoriska studier* 21–22. SSLF CCCVI, Helsingfors, 529–551.
- Nordman, C. A. 1948. Pohjanmaan keskiaikaista veistotaidetta. *SM* LIV–LV, 1947–1948, 86–103.

- Nordman, C. A. 1949. Urdialaskäpet och Sääksmäkimestaren. *FM* LVI, 1949, 34–52.
- Nordman, C. A. 1950. Keskiäikaisia veistoksia Satakunnasta. *SM* LVII 1950, 48–68.
- Nordman, C. A. 1951. *Medeltida skulptur i Nationalmuseum*. Holger Schildts förlag, Helsingfors.
- Nordman, C. A. 1956. Eget och främmande i Finlands medeltida konst. Föredrag inför Finska vetenskapssocieten vid tillträddandet av ordförandeskapet den 29 april 1954. *Societas Scientiarum Fennica. Årsbok – Vuosikirja XXXII B no 4*. Helsinki, 3–15.
- Nordman, C. A. 1965. *Medeltida skulptur i Finland*. SMYA 62, Helsinki.
- Nordman, C. A. 1968. *Archaeology in Finland before 1920. The History of Learning and Science in Finland 1828–1918*, 14 a. Societas Scientiarum Fennica. Helsinki.
- Nordman, C. A. 1980. *Finlands medeltida konsthantverk*. Museovirasto, Helsinki.
- Nordman, C. A. & Vilkuna, K. 1956. ”Anna”. *KLMN* I.
- Nyberg, Tore 2006. Böner till S:t Josef i C 15 och C 50. *Dicit Scriptura. Studier i C-samlingen tillägnade Monica Hedlund*. Red. Sara Risberg. Scripta minora 14. Sällskapet Runica et Mediævalia, Stockholm, 181–191.
- Nygren, Olga Alice 1945. *Helgonen i Finlands medeltidskonst*. SMYA XLVI.1, Helsinki.
- Nygren, Olga Alice. *Ars Sacra*, *Hufvudstadsbladet* 8.10.1950.
- Nygren, Olga Alice 1951. Gudsmodersbilden i Finlands medeltidskonst. Söderström, Helsingfors.
- O’Grady, Kathleen 2003. The Tower and the Chalice: Julia Kristeva and the Story of Santa Barbara. *Religion in French Feminist Thought. Critical Perspectives*, edited by Morny Joy, Kathleen O’Grady and Judith L. Poxon. Routledge, London & New York, 85–100.
- Oja, Aulis 1960. *Raision historia I*, Turku.
- Oja, Aulis 1966. *Maskun historia*. Maskun kunta ja seurakunta. Turku.
- Okkonen, Onni 1945. *Suomen taiteen historia I*. WSOY, Porvoo.
- Orth, Myra 1990. ”Madame Sainte Anne”. The Holy Kinship, The Royal Trinity and Louise of Savoy. *Interpreting Cultural Symbols. Saint Anne in Late Medieval Society*, edited by Kathleen Ashley & Pamela Sheingorn. University of Georgia Press, Athens, 199–227.
- Os, Henk van 2000. *The Way to Heaven. Relic Veneration in the Middle Ages*. De Prom, Baarn.
- Otterbjörk, Roland 1968. ”Personnavn”. *KLNM* XIII.
- Paatz, Walter 1939. *Bernt Notke und sein Kreis I–II*. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin.
- Palin, Tutta 1998. Merkistä mieleen. *Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa*, toim. Arja Elovista ja Ville Lukkarinen. Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskampus.
- P[almroth, W.] 1929. *Kertomus Hauhon seurakunnan vaiheista*. Hämeenlinna.
- Palola, Ari-Pekka 1997. *Maunu Tavast ja Olavi Maununpoika – Turun piispat 1412–1460*. SKHS toim. 178, Helsinki.
- Palola, Ari-Pekka 2003. Piispa Maunu Tavast ja dominikaanit. *Dominikaanit Suomessa ja Itämeren alueella keski-ajalla*. Raportteja 18. Turun maakuntamuseo, Turku, 105–108.
- Panofsky, Erwin 1955. *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*. Doubleday Anchor Books, New York.
- Parvio, Martti 1990. Pyhä Laurentius maamme kirkollisessa perinteessä. Lohjan kirkko. *Rakennushistoria, maalaukset ja sisustus*. Lisiä Lohjan pitäjänkertomukseen LVIII A. Lohjan seurakunta, 283–301.
- Pegelow, Ingall 1988. *Sankt Martin i svensk medeltida kult och konst*. Stockholms universitet, Stockholm.
- Pegelow, Ingall 1998. Kristi Lekamen för dig utgiven. Om bilder på svenska medeltida patener. *Ting och tanke. Ikonografi på liturgiska föremål*, red. Ingall Pegelow. Antikvariska serien 42. KVHAA, Stockholm, 185–200.
- Pegelow, Ingall 2004. Pictures of Cult and Letters of Indulgence. *Images of Cult and Devotion. Function and Reception of Christian Images in Medieval and Post-Medieval Europe*, edited by Søren Kaspersen. Museum Tusculanum Press, Copenhagen, 33–46.
- Pegelow, Ingall 2006. *Helgonlegender i ord och bild*. Carlsson, Stockholm.
- Petermann, Kerstin 2000. *Bernt Notke. Arbeitsweise und Werkstattorganisation im späten Mittelalter*. Dietrich Reimer Verlag, Berlin.
- Pettersson, Lars 1982. Till frågan om Hattulamålningarnas donator. *Societas scientiarum fennica. Årsbok –Vuosikirja LIX* (1981), 187–228.
- Pettersson, Lars 1985. Kyrkor och klockstaplar i svenska Österbotten. *Svenska Österbottens historia V*. Svenska Österbottens landskapsförbund, Vasa.
- Pettersson, Lars 1987. *Templum Saloense. Pohjalaisen tukipilarikirkon arvoitus*. SMYA 90, Helsinki.
- Pirinen, Hanna 1996. *Luterilaisen kirkkointeriöön muotoutuminen Suomessa*. SMYA 103, Helsinki.
- Pirinen, Hanna 2000a. Valta, voima ja sakramentti. Corpus Christi -kultti keskiajan kuvataiteeseen ja kirkkointeriöön vaikuttaneena tekijänä. *SM* 1999, 5–30.
- Pirinen, Hanna 2000b. Keskiäikaisia jatkumojä luterilaisessa kirkkointeriöörissä. *Ristin ja Olavin kansaa. Keskiajan usko ja kirkko Hämeessä ja Satakunnassa*, toim. Marja-Liisa Linder, Marjo-Riitta Saloniemi & Christian Krörtl. Tampereen museoiden julkaisuja 55, 195–201.
- Pirinen, Hanna 2000c. Reformaation jälkeinen kirkkotila – jatkuvuutta ja muutosvaatimuksia. *Kirkko kulttuurin kantajana*, toim. Nina Lempa. Kirkkohallitus & Museovirasto, 65–75.
- Pirinen, Kauko 1956. *Turun tuomiokapituli keskiajan lopulla*. SKHS toim. 58, Helsinki.
- Pirinen, Kauko 1962. *Turun tuomiokapituli uskonpuhdistuksen murroksessa*. SKHS toim. 62, Helsinki.
- Pirinen, Kauko 1987. Keskiajan sinetitaide. *ARS Suomen taide* 1. Weilin & Göös, Espoo.
- Pitkäranta, Reijo. *Suomen kirkkojen latina. Piirtokirjoitukset kirkoissa, kellotapuleissa ja hautausmailla*. SKS toim. 1000 / SKHS toim. 193, Helsinki.
- Plathe, Sissel F. 1997. Altaritaulujen maalausten kuvioitunut brokadikankaat. *Margareeta. Pohjolan Rouva ja Valtias. Kalmarin unioni 600 vuotta*. Esseitä ja näyttelyluettelo. Suomenkielisen painoksen toimitus Helena Edgren. Tanskan Kansallismuseo, Kööpenhamina, 222–227.
- Ploeg, Kees van der 2004. The Spatial Setting of Worship: Some Observations on the Relation between Altarpieces and Churches. *Images of Cult and Devotion. Function and Reception of Christian Images in Medieval and Post-Medieval Europe*, edited by Søren Kaspersen. Museum Tusculanum Press, Copenhagen, 149–159.
- The Prime of Their Lives: Wise Old Women in Pre-Industrial Europe*, edited by Anneke B. Mulder-Bakker and Renée

- Nip. Groningen Studies in Cultural Change X. Peeters, Leuven, 2004.
- Pylkkänen, Riitta 1949. *Der Altarschrein von Somero*. SMYA XLIX. 2, Helsinki.
- Pylkkänen, Riitta 1952. Isonkyrön ”paavilliset” alttarikaapit. *Corolla archaeologica in honorem C. A. Nordman*. Helsingfors, 207–221.
- Pylkkänen, Riitta 1953. Neitsyt Marian laina morsiamelle. *Kotiseutu* 1/1953, 34–38.
- Pylkkänen, Riitta 1954. Uusittuja keskiaikaisia siipialttareita. *Osmo* 1954, 34–39.
- Pylkkänen, Riitta 1959. *Lohjan Pyhän Laurin kirkko*. Lisiä Lohjan Pitäjänkertomukseen XLIII, Lohja.
- Pächt, Otto 1999. *The Practice of Art History. Reflections on Method*. Harvey Miller Publishers, London.
- Pöykkö Kaarina & Pöykkö, Kalevi 1998. *Neitsyt Maria ja Jeesus-lapsi. Jeesuksen syntymä ja lapsuus taiteessa*. Atena, Jyväskylä.
- Rácz, István & Pylkkänen, Riitta 1960. *Suomen keskiajan taidearteita*. Otava, Helsinki.
- Rantavaara, Irma 1977. *Yrjö Hirn 1870–1910*. I osa. Otava, Helsinki.
- Rawcliffe Carole 2003. Women, Childbirth, and Religion in Later Medieval England. *Women and Religion in Medieval England*, edited by Diana Wood. Oxford: Oxbow Books, 91–117.
- Réau, Louis 1955–1959. *Iconographie de l’art chrétien I–III*. Presses universitaires de France, Paris.
- Reinikainen, Sanna 2002. Urjalan Maria, hänen äitinsä ja sisarensa. Esimerkki vierasmaalaisen kuvanveistotradition yhdistymisestä kotimaisten pyhäinkuvien tuotantoon. *Keskiajan rajoilla*, toim. Lamberg, Marko ja Niiranen, Susanna. Atena, Jyväskylä.
- Riches, Samantha J. E. 2002. St George as a Male Virgin Martyr. *Gender and Holiness. Men, Women and Saints in Late Medieval Europe*, edited by Samantha J. E. Riches & Sarah Salih. Routledge, London & New York, 65–85.
- Ringbom, Sixten 1965. *Icon to Narrative. A Rise of the Dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devotional Painting*. Acta Academiae Aboensis Ser. A. Åbo Akademi, Åbo.
- Ringbom, Sixten, 1966. Medeltida skulptur i Finland. *Finsk tidskrift* 7/1966, 329–335.
- Ringbom, Sixten 1972. Några finländska Jobframställningar och deras sammanhang. *Ikonografiska studier*. Kungliga Vitterhets Historie och Antikvitets Akademiens handlingar. Antikvariska serien 26. Stockholm, 113–141.
- Ringbom, Sixten 1986. *Art History in Finland before 1920*. The History of Learning and Science in Finland 1828–1918, 15 b. Societas Scientiarum Fennica, Helsinki.
- Ringbom, Sixten 1989. Hartauskuvia ja mielikuvia. Huomioita taiteen merkityksestä myöhäiskeskiajan yksityisessä hartausharjoituksessa. *Pinta ja syvyys* (suom. Paula Nieminen vuonna 1969 ensi kerran julkaistusta artikkelista). Kustannusosakeyhtiö Taide, Helsinki.
- Ringbom, Åsa 1993. Altarskåpet i Hammarland. Rekonstruktion och ikonografi. *Det ikonografiske blik. Festskrift til Ulla Haastrup*. Falcon, København, 111–118.
- Ringbom, Åsa 1995. Motives and Mariology: Maria in Sole in St. Michael’s Church of Finström. *Icon to Cartoon. A Tribute to Sixten Ringbom*. TT 16. Helsinki, 273–287.
- Ringbom, Åsa & Remmer, Christina 1995. Hammarland och Eckerö. *Ålands kyrkor* I.
- Rinne, Juhani 1921. Uskonpuhdistuksen ajan kirkkorakennus. *Lutherin uskonpuhdistus ja Suomen kirkko*. SKHS toim. XVI, Helsinki, 219–242.
- Rinne, Juhani 1932. *Pyhä Henrik. Piispa ja marttyyri*. SKHS toim. XXXIII, Helsinki.
- Rinne, Juhani 1943. Naantalin kirkon luostarinaikainen sisustus. *Muistojulkaisu Naantalin 500-vuotisjuhlaan elokuun 23. päivänä 1943*. Suomen kirja, Helsinki.
- Rinne, Juhani 1941–1952. *Turun tuomiokirkko keskiaikana I–III*. Turku.
- Rinne, Juhani 1945. Ristintien muistoja keskiajan kirkostamme. *Xenia Ruuthiana*, SKHS toim. XLVII, 26–42.
- Riska, Tove 1959. Vehmaan rovastikunta. Turun arkkihiippakunta I. SK 1.
- Riska, Tove 1961. Mynämäen rovastikunta. Turun arkkihiippakunta II. SK 2.
- Riska, Tove 1964. Turun tuomiorovastikunta I. Turun arkkihiippakunta III. SK 3.
- Riska, Tove 1966. Perniön rovastikunta II. Turun arkkihiippakunta IV. SK 4.
- Riska, Tove 1975. Om Sankt Olofs ikonografi i Finland. Fra Sankt Olav til Martin Luther. *Foredrag fremlagt ved det tredje nordiske symposium for ikonografiske studier, Bårdshaug, den 21.–24. august 1972*, red. Martin Blindheim. Universitets Oldsamlng, Oslo, 41–49.
- Riska Tove 1978. Naantalin luostarikirkon Kristuksenpää. *Juhlakirja Lars Petterssonille hänen 60-vuotispäivänään 12. elokuuta 1978*. TT 4, Helsinki, 234–242.
- Riska, Tove 1982. Pöytyän ja Oripään kirkot. Loimaan rovastikunta III. Turun arkkihiippakunta 9. SK 11.
- Riska, Tove 1985a. Kirkon sisustus ja irtaimisto. Hollolan kirkko. *Asutuksen, kirkon ja seurakunnan historiaa*, toim. Heikki Mantere. Hollolan seurakunta, Hämeenlinna.
- Riska, Tove 1985b. St. Göran i finländska kyrkor. *Missiologian ja ekumeniikan seuran julkaisuja* 47, Vammala.
- Riska, Tove 1985c. Marttilan kirkot. Loimaan rovastikunta IV. Turun arkkihiippakunta 10. SK 13.
- Riska, Tove 1987. Keskiajan puunveisto ja maalatut alttarikaapit. *ARS Suomen taide* 1. Weilin & Göös, Espoo.
- Riska, Tove 1990a. Kirkon sisustus, maalauskoristelu ja irtaimisto. *Lohjan kirkko. Rakennushistoria, maalaukset ja sisustus*. Lisiä Lohjan pitäjänkertomukseen LVIII A. Lohjan seurakunta, 127–281.
- Riska, Tove 1990b. Pyhän Ristin kirkon maalaukset. Rauman kirkot, toim. Marja-Terttu Knapas. SK 16.
- Riska, Tove 1992. Neitsyt Marian kunniaksi veistetyt kuvat. *Perinteet kohtaavat. Lännen madonna, idän Jumalanäiti*. Näyttelyluettelo. Ulkomaisen taiteen museo Sinebrychoff, Helsinki, 15–20.
- Riska, Tove 1993. Målningarna i franciskankyrkan i Raumo. *Det ikonografiske blik. Festskrift til Ulla Haastrup*. Falcon, København, 133–142.
- Riska, Tove & Sinisalo, Antero 1968. Perniön rovastikunta I. SK 5.
- Ristin ja Olavin kansaa. *Keskiajan usko ja kirkko Hämeessä ja Satakunnassa*, toim. Marja-Liisa Linder, Marjo-Riitta Saloniemi & Christian Krötzl. Tampereen museoiden julkaisuja 55, 2000.
- Rothstein, Bret L. 2005. *Sight and Spirituality in Early Netherlandish Painting*. Cambridge University Press, New York.
- Roosval, Johnny 1941. Notke i smältgrytan? *Konsthistorisk tidskrift* X (1941).
- Roosval, Johnny 1927–1928. Studier i Finland. *Tidskrift för konstvetenskap* VI–XII (1927–1928).

- Rydbeck, Monica 1975. The Museum Collection. Catalogue. *Medieval Wooden Sculpture in Sweden*, Vol IV. Almqvist & Wiksell, Stockholm.
- Rubin, Miri 1991. *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Räsänen, Elina 1996. *Maito armon ja vallan metaforana. Imetyksen representaatioista Maria lactans -kuvatraditiosta ja Axel Gallénin taiteessa*. Julkaisematon pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto, Taidehistoria.
- Räsänen, Elina 2006. Pyhien ruumiillisuus myöhäiskeskiajalla. Pyhän Barbaran kuvallinen elämäkerta Kalannin alttarikaapin maalauksissa. *Teologinen Aikakauskirja* 1/2006, 56–72.
- Räsänen, Elina 2007a. Agency of Two Ladies. *wellborne qvinna Lucia Olofsdotter and Veneration of Saint Anne in the Turku Diocese. Les élites nordiques et l'Europe occidentale (xvii^e et xv^e siècle)*, sous la direction de Tuomas M. S. Lehtonen & Élisabeth Mornet. Publications de Sorbonne, Paris, 246–261.
- Räsänen, Elina 2007b. Reviewing Research on Medieval Wood Sculptures. The Encounter of Olga Alice Nygren and Carl Axel Nordman with the Crowned Saint Anne. *The Shaping of Art History in Finland*, edited by Renja Suominen-Kokkonen. TT 36, Helsinki, 214–227.
- Saarikangas, Kirsi 1999. Tila, konteksti ja käyttäjä. Arkkitehtonisen tilan, vallan ja sukupuolen suhteista. *Kuvasta tilaan. Taidehistoria tänään*, toim. Kirsi Saarikangas. Vastapaino, Tampere, 247–298.
- Saartio, Rafael 1952. *Hollolan kirkko kuvissa*. Hollolan seurakunta.
- Sahlin, Claire, L. 2001. *Birgitta of Sweden and the Voice of Prophecy*. Studies in medieval mysticism 3. The Boydell Press, Woodbridge.
- Salmesvuori, Päivi 2000. Hildegard Bingeniläinen miesten maailmassa. *Uskonto keskiajan kulttuurissa*, toim. Meri Heinonen, Gaudeamus, Helsinki, 59–87.
- Salmesvuori, Päivi 2009. *Power and Authority. Birgitta of Sweden and her Revelations*. Omakustanne, Helsinki.
- Salonen, Kirsi 2001. *The Penitentiary as a Well of Grace in the Late Middle Ages. The Example of the Province of Uppsala 1448–1527*. Suomalaisen tiedeakatemian toimituksia 313 / Academia scientiarum fennica. Gummerus, Helsinki.
- Salonen, Kirsi 2003. Armon laaksosta Armon lähteille. *Pyhä Birgitta, Euroopan suojeluspyhimys*, toim. Päivi Setälä & Eva Ahl. Otava, Helsinki, 160–165.
- Sanctity and Motherhood. Essays on Holy Mothers in the Middle Ages*, edited by Anneke Mulder-Bakker. Garland Science, New York, 1995.
- Sautman, Francesca 1990. Saint Anne in Folk Tradition. Late Medieval France. *Interpreting Cultural Symbols. Saint Anne in Late Medieval Society*, edited by Kathleen Ashley & Pamela Sheingorn. University of Georgia Press, Athens, 69–94.
- Scase, Wendy 1993. St. Anne and the Education of the Virgin. Literary and Artistic Traditions and their Implications. *England in the Fourteenth Century. Proceedings of the 1991 Harlaxton Symposium*, edited by Nicholas Rogers. Paul Watkins, Stamford, 81–96.
- Schaumkell, Ernst 1893. *Der Kultus der heiligen Anna am Ausgange des Mittelalters*. Akademische Verlagsbuchhandlung von J. C. B. Mohr, Freiburg und Leipzig.
- La sculpture des Pays-Bas méridionaux et de la Principauté de Liège, xv^e et xvi^e siècles*. Sous la direction de Antoinette Huysmans. Musées royaux d'Art et d'histoire, Bruxelles, 2000.
- Schmitt, Jean-Claude 2003. Images and the Historian. *History and Images. Towards a New Iconology*, edited by Axel Bolvig & Philip Lindley. Medieval Texts and Cultures of Northern Europe 5. Brepols, Turnhout, 19–44.
- Sears, Elizabeth 2002. Reading Images. *Reading Medieval Images. The Art Historian and the Object*, edited by Elisabeth Sears & Thelma K. Thomas. University of Michigan Press, Ann Arbor, 1–7.
- Seidel, Linda 2006. Formalism. *A Companion to Medieval Art. Romanesque and Gothic in Northern Europe*, edited by Conrad Rudolph. Blackwell Publishing, Oxford, 106–127.
- Selkokari, Hanne 2008. *Kalleuksia isänmaalle. Eliel Aspelin-Haapkylä taiteen keräilijänä ja taidehistorioitsijana*. SMYA 115, Helsinki.
- Setälä, Päivi & Ahl, E. (toim.). *Pyhä Birgitta, Euroopan suojeluspyhimys*. Otava, Helsinki.
- Shahar, Shulamith 1999. The Old Body in Medieval Culture. *Framing Medieval Bodies*, edited by Sarah Kay & Miri Rubin. Manchester University Press, Manchester, 160–186.
- Shahar, Shulamith 2005. The Middle Ages and Renaissance. *A History of Old Age*, edited by Pat Thane. Thames and Hudson, London, 71–111.
- Sheingorn, Pamela 1989. The Holy Kinship: The Ascendancy of Matriliny in Sacred Genealogy of the Fifteenth Century. *Thought. A Review of Culture and Idea* 64:254 (1989), 268–286.
- Sheingorn, Pamela 1990. Appropriating the Holy Kinship: Gender and Family History. Interpreting Cultural Symbols. *Saint Anne in Late Medieval Society*, edited by Kathleen Ashley & Pamela Sheingorn. University of Georgia Press, Athens, 169–198.
- Sheingorn, Pamela 1993. The Wise Mother. The Image of Saint Anne Teaching the Virgin Mary. *Gesta XXXII:1* (1993), 69–80. Painettu uudestaan teoksessa *Gendering the Master Narrative. Women and Power in the Middle Ages*, edited by Mary C. Erler & Maryanne Kowaleski, Cornell University Press, London, 2003, 105–134.
- Siikala, Anna-Leena 1992. *Suomalainen šamanismi. Mieli-kuvien historiaa*. SKS toim. 565. Helsinki.
- Siikala, Anna-Leena 1985. Kansanusko. *Suomen historia I*. Weilin & Göös, Espoo.
- Sinialo, Antero 1985. Hollolan Pyhän Marian kirkko. *Hollolan kirkko. Asutuksen, kirkon ja seurakunnan historiaa*, toim. Heikki Mantere. Hollolan seurakunta, Hämeenlinna.
- Sjöberg, Nina 2003. *Hustru och man i Birgittas uppenbarelser*. Acta Universitatis Upsaliensis: Studia historico-ecclesiastica Upsaliensia 41. Uppsala universitet, Uppsala.
- Smith, Lesley 1997. Scriba, Femina. Medieval Depictions of Women Writing. *Women and the Book. Assessing the Visual Evidence*, edited by Jane H. M. Taylor & Lesley Smith. The British Library and University of Toronto Press, London, 21–44.
- Steinberg, Leo 1996. *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*. Second Edition, Revised and Expanded. University of Chicago Press, Chicago.
- Stewen, Riikka 1995. *Beginnings of Being. Painting and the Topography of Aesthetic Experience*. TT 15, Helsinki.
- Stigell, Anna-Lisa 1974. *Kyrkans tecken och årets gång. Tideräkning och Finlands primitiva medeltidsmålningar*. SMYA 77, Helsingfors.

- Stolt, Bengt 1996. Mariaskulpturer med förlorade Jesusbarn. *Maria i Sverige under tusen år. Föredrag vid symposiet i Vadstena 6–10 oktober 1994* I. Utgivna av Sven-Erik Brodd och Alf Härdelin. Atos, Skellefteå, 407–430.
- Stolt, Birgit 1993. Varför ”Anna själv tredje”? *ICO* 4/1993, 32–34.
- Strandberg, Runar 1936. Notke-Heyde arbeten i Finland. *FM* 1936, 37–59.
- Sulkunen, Irma 1999. *Liisa Eerikintytär ja hurmosliikkeet 1700- ja 1800-luvulla*. Gaudeamus, Helsinki.
- Summers, David 1987. *The Judgment of Sense. Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Summers, David 1991. Conditions and Conventions: on the Disanalogy of Art and Language. *The Language of Art History*, edited by Salim Kemal and Ivan Gaskell. Cambridge University Press, Cambridge, 181–212.
- Summers, David 1995. Meaning in the Visual Arts as a Humanistic Discipline. *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside. A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky*, edited by Irving Lavin. Institute for Advanced Study. Princeton, 9–24.
- Summers, David 2003. *Real Spaces. World Art History and the Rise of Western Modernism*. Phaidon, London.
- Summers, David 2007. *Vision, Reflection and Desire in Western Painting*. The University of North Carolina Press, Chapel Hill.
- Suvanto, Seppo 1976. *Naantalin historia I. Keskiaika ja 1500-luku*. Naantalin kaupunki.
- Suvanto, Seppo 1985. Keskiaika. *Hauhon, Luopioisten, Tuuloksen historia* 1. Toim. Y. S. Koskimies. Hämeenlinna.
- Suvanto, Seppo 2000. Anna Hansintytär. *Kansallisbiografia-verkkojulkaisu*.
<<http://artikkelihaku.kansallisbiografia.fi/artikkeli/26/>> (viitattu 22.5.2009).
- Suvanto, Seppo 2000. Renhuvud, Henrik Steninpoika. *Kansallisbiografia-verkkojulkaisu*.
<<http://artikkelihaku.kansallisbiografia.fi/artikkeli/75/>> (viitattu 22.5.2009).
- Suvanto, Seppo 2000. Renhuvud, Sten Henrikinpoika. *Kansallisbiografia-verkkojulkaisu*.
<<http://artikkelihaku.kansallisbiografia.fi/artikkeli/156/>> (viitattu 22.5.2009).
- Suvanto, Seppo & Mäkelä-Alitalo, Anneli 2004. Magnus Frille. *Kansallisbiografia-verkkojulkaisu*.
<<http://artikkelihaku.kansallisbiografia.fi/artikkeli/189/>> (viitattu 22.5.2009).
- Svanberg, Jan 1993. *Sankt Göran och draken*. Rabén Prisma, Stockholm.
- Svanberg, Jan 1985. Kornguden i Vånga. En bild i långvarigt bruk. *Bild och bruk*, red. Tove Riska. TT 8, Helsinki, 255–265.
- Swanson, R. N. 1998. Passion and Practice: the Social and Ecclesiastical Implications of Passion Devotion in the Late Middle Ages. *The Broken Body. Passion Devotion in Late-Medieval Culture*, edited by A. A. MacDonald et al. Mediaevalia Groningana Vol. XXI. Egbert Forsten, Groningen, 1–30.
- Swanson, R. N. 2003. Will the Real Margery Kempe Please Stand Up! *Women and Religion in Medieval England*, edited by Diana Wood. Oxbow Books, Oxford, 141–165.
- Sölle, Dorothee 2004. *Raamatun vahvat naiset*. Nemo, Helsinki.
- Taitto, Ilkka 2000. Turun hiippakunnan sekvenssisävelmät 1330–1530. *Kirkko kulttuurin kantajana*, toim. Nina Lempa. Kirkkohallitus & Museovirasto, Vammala, 35–55.
- Taitto, Ilkka 2001. *Catalogue of medieval Manuscript Fragments in the Helsinki University Library fragmenta membrana IV:1–2. Antiphonaria*. Helsingin yliopiston kirjaston julkaisuja 67, Helsinki.
- Taitto, Ilkka 2002. Latinalainen kirkkolaulu. *Suomen kulttuurihistoria I. Taivas ja maa*. Tammi, Helsinki, 148–150.
- Tegnér, Göran. Smyckekonsten. *Den gotiska konsten. Signums svenska konsthistoria*. Signum, Lund.
- Thomas, Thelma K. 2002. Understanding Objects. *Reading Medieval Images. The Art Historian and the Object*, edited by Elisabeth Sears & Thelma K. Thomas. University of Michigan Press, Ann Arbor, 9–15.
- Thordeman, Bengt 1951. *Reliker och relikvarier från svenska kyrkor*. Utarb. av Bengt Thordeman, Olle Källström & Monica Rydbeck. Statens historiska museum, Stockholm.
- Thordeman, Bengt 1964. Attitudes to the Heritage. *Medieval Wooden Sculpture in Sweden* I. Almqvist & Wiksell, Stockholm.
- Tihinen, Juha-Heikki 2008. *Halun häilyvät rajat. Magnus Enckellin teosten maskuliinisuuksien ja feminiinisyksien representaatioista ja itsen luomisesta*. TT 37, Helsinki.
- Tikkanen, J. J. 1908. Medeltida altarskåp och träsniderier i Finlands kyrkor. *Finsk tidskrift* LXV:II (1908), 157–182.
- Tilghman, Carla 2005. Giovanna Cenami's veil: a neglected detail. *Medieval Clothing and Textiles* I, edited by Robin Netherton & Gale R. Owen-Crocker. The Boydell Press, Woodbridge, 155–172.
- Tilmans, Karin 1995. Sancta Mater versus Sanctus Doctus? Saint Anne and the Humanists. *Sanctity and Motherhood. Essays on Holy Mothers in the Middle Ages*, edited by Anneke, M. Mulder-Bakker. Garland publishing, New York, 331–351.
- Timonen, Senni 2004. *Minä, tila, tunne. Näkökulmia kalevalamittaiseen kansanlyriikkaan*. SKS toim. 963, Helsinki.
- Trotzig, Aina 2004. The Iconography of the Enthroned Virgin with the Christ Child Standing on Her Lap. *Images of Cult and Devotion. Function and Reception of Christian Images in Medieval and Post-Medieval Europe*, edited by Søren Kaspersen. Museum Tusculanum Press, Copenhagen, 245–253.
- Tuhkanen, Tuija 2005. *”In memoriam sui et suorum posuit”. Lahjoittajien muistokuvat Suomen kirkoissa 1400-luvulta 1700-luvun lopulle*. Åbo Akademis förlag, Åbo.
- Tångeberg, Peter 1971. Altarskåpet i Kärro – och altarskåpforskningens metodik. *Västmanlands Fornminnesförening, Årsskrift 1970–1971*, 5–49.
- Tångeberg, Peter 1986. *Mittelalterliche Holzskulpturen und Altarschreine in Schweden. Studien zu Form, Material und Technik*. KVHAA, Stockholm.
- Tångeberg, Peter 1996. Träskulpturens tekniker. *Den gotiska konsten. Signums svenska konsthistoria*. Signum, Lund.
- Tångeberg, Peter 2004. Bernt Notke och altarskåpet på Rytterne. *Fornvännen* 99 (2004), 209–224.
- Tångeberg, Peter 2005. *Retabel and Altarschreine des 14. Jahrhunderts. Schwedische Altaraustattungen in ihrem europäischen Kontext*. KVHAA, Almqvist & Wiksell International.
- Tångeberg, Peter 2006. The Enthroned Virgin of Stora Malm, Sweden. *Medieval Painting in Northern Europe. Techniques, Analysis, Art History*, edited by Jilleen Nadolny et al. Studies in commemoration of the 70th birthday of Unn Plahter. Archetype Publications, London, 59–75.

- Utriainen, Terhi 1999. *Läsnä, riisuttu, puhdas. Uskontoantropologinen tutkimus naisista kuolevan vierellä*. SKS toim. 751, Helsinki.
- Utriainen, Terhi 2006. *Alaston ja puettu. Ruumiin ja uskonnon ääret*. Vastapaino, Tampere.
- Vakkari, Johanna 2000. *Lähde ja silmä. Kuvataiteen tunte muksen historiaa ja perusteita*. Palmenia, Helsinki.
- Vakkari, Johanna 2007. *Focus on Form. J. J. Tikkanen, Giotto and Art Research in the 19th Century*. SMYA 114, Helsinki.
- Valkeapää, Leena 2000. *Pitäjänkirkosta kansallismonumentiksi. Suomen keskiaikaisten kirkkojen restaurointi ja sen tausta vuosina 1870–1920*. SMYA 108, Helsinki.
- Valkeapää, Leena 2007. Emil Nervander as a Pioneer of Finnish Art History and Antiquarian Interests in Finland during the Last Decades of the 19th Century. *The Shaping of Art History in Finland*, edited by Renja Suominen-Kokkonen. TT 36, Helsinki, 40–52.
- Vauchez, André 1981. *La Sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen âge. D'après les procès de canonisation et les documents hagiographiques*. École française de Rome, Roma.
- Viholainen, Aila 2004. Keskiaikaisten kirkkojen kuvalliset esitykset – lukutaidottomien raamattuja? *Suomen kirkkohistoriallisen seuran vuosikirja* 93 (2003), Helsinki, 32–57.
- Vilkuna, Kustaa 1976. *Vuotuinen ajantieto*. Otava, Helsinki.
- Virtanen, E. A. 1920. *Pöytyän kirkkoherrakunta vuosina 1721–1809*. Varsinais-Suomen tutkimusyhdistyksen julkaisuja 3, Turku.
- Visual Culture and the German Middle Ages*, edited by Kathryn Starkey and Horst Wenzel. Palgrave MacMillan, New York, 2005.
- Vuola, Katri 1997. *Seisovat ja istuvat figuurit ns. Liedon mestarin tuotannossa: dokumentointi*. Julkaisematon pro gradu -tutkielma. Turun yliopisto, Taidehistoria.
- Vuola, Elina 1994. Eevan ja Marian tyttäret. Kristinuskon naiskuva. *Pahan tyttäret. Sukupuolitettu pelko, viha ja valta*, toim. Sara Heinämää ja Sari Näre. Gaudeamus, Helsinki, 209–224.
- Vuola, Elina 1992. Neitsyt Maria naisideaalina. Feminististä kritiikkiä ja uudelleentulkintoja. *Naistutkimus / Kvinnoforskning* 3/1992, 33–43.
- Vuola, Katri 2000. 'Varsinaista kuvanveistotaidetta voi tuskin sanoa Suomessa alkuunkaan olleen.' Vai oliko sittenkin? Ristin ja Olavin kansaa. Tampereen museoiden julkaisuja 55, 101–109.
- Vuolasto, Johanna 2003. Jacopo Tintoretton Marian elämä. Vastauskonpuhdistuksen ikonografiaa Scuola Grande di San Roccossa. *Volare. Intohimona kuvataide. Juhlakirja Jukka Hervamaalle*. TT 26, Helsinki, 114–127.
- Vuori, Hilikka-Liisa 2003. Laulava luostari. *Pyhä Birgitta. Euroopan suojeluspyhimys*, toim. Päivi Setälä & Eva Ahl. Otava, Helsinki, 122–159.
- Väärä, Seija 1998. Kiskon ja Suomensjärven historia historiallisen ajan alusta kunnallishallinnon uudistamiseen 1347–1865. *Kiskon ja Suomensjärven historia I*. Gummerus, Jyväskylä.
- Wallin, V. 1896. Kirkkojemme suojeluspyhät. *SM* 1896, 54–76.
- Waismaa-Pietarila, Mirja-Liisa 1983. Triumfkrucifixet i Tövsala kyrka och dess konservering. *FM* 1981, 43–54.
- Waismaa-Pietarila, Mirja-Liisa 1994. From Turku Cathedral to the National Museum of Finland: The Metamorphosis of Meister Francke's Double-Winged Reredos. *Figur und Raum. Mittelalterliche Holzbildwerke im historischen und kunstgeographischen Kontext*, herausgegeben von Uwe Albrecht und Jan von Bonsdorff in Zusammenarbeit mit Annette Henning. Akten des Internationalen Colloquiums auf der Blumenburg bei Selent, 7.–10. Oktober 1992. Dietrich Reimer Verlag, Berlin, 172–177.
- Warner, Marina 1976. *Alone of All Her Sex. The Myth and Cult of Virgin Mary*. Picador, London.
- Wennervirta, Ludvig 1930. *Goottilaista monumentaalimaalausta Länsi-Suomen ja Ahvenanmaan kirkkoissa*. SMYA XXXVIII:1, Helsinki.
- Wennervirta, Ludvig 1937. *Suomen keskiaikainen kirkkomaalaus*. WSOY, Porvoo.
- Weil, Simone 1948. *La Pesanteur et la grâce. Avec une introduction par Gustave Thibon*. Librairie Plon, Paris.
- Weil, Simone 1976. *Painovoima ja armo*. (suom. ja johdannolla varustanut Maija Lehtonen). Otava, Helsinki.
- Westergård, Ira 2007. *Approaching Sacred Pregnancy. The Cult of the Visitation and Narrative Altarpieces in Late Fifteenth-Century Florence*. *Bibliotheca historica* 109. SKS, Helsinki.
- Wirth, Jean 1989. *L'Image Médiévale. Naissance et développements (vi^e–xv^e siècle)*. Méridiens Klincksieck, Paris.
- Wirth, Jean 2003a. *Sainte Anne est une sorcière et autres essais*. Droz, Genève.
- Wirth, Jean 2003b. Les marges à drôleries des manuscrits gothiques. Problèmes de méthode. *History and Images. Towards a New Iconology*. Medieval texts and cultures of Northern Europe 5, edited by Axel Bolvig & Philip Lindley. Brepols, Turnhout, 277–300.
- Wirth, Jean 2004. *La datation de la sculpture médiévale*. Droz, Genève.
- Wolska-Wierusz, Joanna 1993a. Adventus Salvatoris i altarskåpet från Hägerstad. *Fornvännen* 88 (1993), 9–25.
- Wolska-Wierusz, Joanna 1993b. En bekräftad rekonstruktion. *Fornvännen* 88 (1993), 239–241.
- Wood, Christopher, S. 2004. Review of Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft by Hans Belting. *Art Bulletin* 86: 2 (2004), 370–373.
- Zimmermann, Michael, F. 2003. Art History as Anthropology: French and German Traditions. *The Art Historian. National Traditions and Institutional Practices*, edited by Michael F. Zimmermann. Clark Studies in the Visual Arts. Yale University Press, New Haven and London, 167–188.
- Zmyslony, Monika 1974. *Die geistlichen Bruderschaften in Lübeck bis zur Reformation*. Christian-Albrechts-Universität, Kiel.
- Åkerblom, Bror 1962. *Vörå sockens historia I*. Vasa.
- Öhman, Hjalmar 1900. *Medeltidens korstolar i Tyskland, Skandinavien och Finland*. Helsingfors.

KUVALUETTELO

Valokuvat ovat kirjoittajan ottamia, ellei toisin mainita.

Mustavalkokuvat (1.1–1.33)

- 1.1 Pyhä Anna itse kolmantena, Stralsund. Kuvalähde: *DenkmalSchutz und DenkmalPflege in Mecklenburg-Vorpommern* 10 (2003), 37.
- 1.2 Annan ja Joakimin elämää kuvaavan alttarikaapin keskusosa, Uppsalan tuomiokirkko.
- 1.3 Pyhä Anna itse kolmantena -veistoksen kaappi, Raisio, (KM).
- 1.4 Pyhä Anna itse kolmantena, yksityiskohta sivusta, Vanaja, (KM).
- 1.5 Pyhä Anna itse kolmantena, Vittskövle, Lunds Universitets Historiska Museum.
- 1.6 Taustapuolet Pyhä Anna itse kolmantena ja pyhä Barbara -veistoksista, Ilmajoen kirkkomuseo.
- 1.7 Johannes Evankelistan kasvot, yksityiskohta puuveistoksesta, Hattulan kirkko.
- 1.8 Pyhä Anna itse kolmantena ja piispa, Lemlandin kirkko.
- 1.9 Pyhä Anna itse kolmantena -veistoksen taustapuoli, Turun tuomiokirkko. Kuva: P.O. Welin / Museoviraston kuva-arkisto.
- 1.10 Pyhän Annan kasvot, yksityiskohta Pyhä Anna itse kolmantena -veistoksesta, ("upplantilainen", KM)
- 1.11 Pyhä Anna itse kolmantena, yksityiskohta, Vanaja, (KM).
- 1.12 Pyhä Anna itse kolmantena, yksityiskohta, Sastamalan kirkko.
- 1.13 Neitsyt Marian kasvot, yksityiskohta Pyhä Anna itse kolmantena -veistoksesta, ("huivinpitäjä", KM).
- 1.14 Pyhä Anna itse kolmantena, yksityiskohta, Taivassalo, (KM).
- 1.15 Pyhä Anna itse kolmantena -veistoksen taustapuoli, Rauman kirkko.
- 1.16 Pyhä Anna itse kolmantena, Vesilahden kirkko.
- 1.17 Pyhä Anna itse kolmantena Vanaja, Raisio ja "upplantilainen" (kaikki KM).
- 1.18 Maria ja lapsi -aiheesta Pyhä Anna itse kolmantena -aiheiseksi muutettu veistos, Göteborgs stadsmuseum.
- 1.19 Yksityiskohta muutetusta Neitsyt Marian päästä, Isonkyrön kirkko.
- 1.20 Maria ja lapsi -aiheesta Pyhä Anna itse kolmantena -aiheiseksi muutettu veistos, Padasjoki, (KM).
- 1.21 Maria ja lapsi -aiheesta Pyhä Anna itse kolmantena -aiheiseksi muutettu veistos, Jomalan kirkko.
- 1.22 Annan murhe; Anna ja Joakim Jerusalemin Kultaisella portilla. Seinämaalauksia Lohjan kirkosta.

- 1.23 Neitsyt Marian syntymä, seinämaalaus Hattulan kirkosta.
- 1.24 Pyhä Anna itse kolmantena, seinämaalaus Kalannin kirkosta.
- 1.25 Pyhä Anna itse kolmantena, seinämaalaus Finströmin kirkosta.
- 1.26 Fragmentaarinen seinämaalaus, joka esittää pyhää Annaa, Neitsyt Mariaa ja heidän välissään olevaa Jeesus-lastaa. Inkoon kirkko.
- 1.27 Pyhä Anna itse kolmantena. Alttarikaappiin kuulunut veistos, Forsin kirkko, Länsi-Götanmaa.
- 1.28 Pyhä Anna itse kolmantena, yksityiskohta, Luvian kirkko.
- 1.29 Kristus Tuskien miehenä, seinämaalaus Kumlingen kirkosta.
- 1.30 Alttarikaappi Gräsmarkin kirkosta (SHM). Deponoitu Vermlannin museoon (Värmlands Museum). Kuva: Värmlands Museum.
- 1.31 Prosessioviiri Lundin tuomiokirkosta. Kuva: Lunds Universitets Historiska Museum.
- 1.32 Maria ja lapsi -veistos, Pohjan kirkko.
- 1.33 Alttarikaappi, Lundby (SHM).

Värikuvat (2.1–2.38)

- 2.1 Pyhän Annan kasvot, yksityiskohta Pyhä Anna itse kolmantena -veistoksesta, Somero (KM).
- 2.2 Pyhän Annan kasvot, yksityiskohta Pyhä Anna itse kolmantena -veistoksesta, Perniö (KM).
- 2.3 Pyhän Annan kasvot, yksityiskohta Pyhä Anna itse kolmantena -veistoksesta, Taivassalo (KM).
- 2.4 Pyhä Anna itse kolmantena, Sysmän kirkko.
- 2.5 "Kastekaappi", Finströmin kirkko.
- 2.6 Alttarikaapin keskusosa, Maskun kirkko.
- 2.7 Pyhä Anna itse kolmantena, Ulvilan kirkko.
- 2.8 Pyhä Anna itse kolmantena, yksityiskohta, Kiskon kirkko.
- 2.9 Pyhä Birgitta, Lemlandin kirkko.
- 2.10 Pyhän Annan kasvot, yksityiskohta Pyhä Anna itse kolmantena -veistoksesta, Jomalan kirkko.
- 2.11 Pyhän Annan kasvot, yksityiskohta Pyhä Anna itse kolmantena -veistoksesta, Hollolan kirkko.
- 2.12 Neitsyt Marian kasvot, yksityiskohta Pyhä Anna itse kolmantena -veistoksesta, Hollolan kirkko. Kuva: Jaana Paulus.
- 2.13 Pyhän Annan kasvot, yksityiskohta Pyhä Anna itse kolmantena -veistoksesta, Lokalahden kirkko.
- 2.14 Pyhän Annan kasvot, yksityiskohta Pyhä Anna itse kolmantena -veistoksesta, Rusko (TMM).

- 2.15 Pyhä Anna itse kolmantena. Maalaus pyhimyskaapin vasemmanpuoleisessa ovela, yksityiskohta, Saloisten kirkko.
- 2.16 Pyhä Anna itse kolmantena. Maalaus Gräsmärkin kirkon alttarikaapin oikeanpuoleisessa ovela. Värmlands länsmuseum, Karlstadt.
- 2.17 Pyhän Annan kasvot, yksityiskohta Pyhä Anna itse kolmantena -veistoksesta, Lieto, Turun linnan Sturen kirkko (TMM).
- 2.18 Pyhä Anna itse kolmantena, Lieto; krusifiksiksi, Vampula, Turun linnan Sturen kirkko.
- 2.19 Pyhän Annan kasvot, yksityiskohta Pyhä Anna itse kolmantena -veistoksesta, Vehmaa (KM).
- 2.20 Pyhä Anna itse kolmantena ("huivinpitäjä", KM).
- 2.21 Neitsyt Marian syntymä. Seinämaalaus, Lohjan kirkko.
- 2.22 Naispyhimys (pyhä Anna?) Ristikuorin holvimaalauksessa, Turun tuomiokirkko.
- 2.23 Litslenan (Upplanti) kirkon maalauskoristelua.
- 2.24 Litslenan (Upplanti) kirkon holvimaalauksia.
- 2.25 Pyhän Annan kasvot, yksityiskohta Pyhä Anna itse kolmantena -veistoksesta, Turun tuomiokirkko.
- 2.26 Pyhä Anna itse kolmantena. Veistos alttarikaapin keskusosasta, Århusin tuomiokirkko.
- 2.27 Maria Kleofe imettää. Yksityiskohta Pyhä suku -aiheisen alttarikaapin keskusosasta, Vöyrin kirkko.
- 2.28 Pyhä suku -alttarikaappi, yksityiskohta pyhästä Annasta ja Neitsyt Mariasta, Vöyrin kirkko.
- 2.29 Pyhä Anna itse kolmantena, Hauhon kirkko.
- 2.30 Pyhä Anna itse kolmantena, Jurmon kirkko.
- 2.31 Pyhän Annan kasvot, yksityiskohta Pyhä Anna itse kolmantena -veistoksesta, Hattulan kirkko.
- 2.34 Pyhä Anna itse kolmantena, yksityiskohta, Lieto, Turun linnan Sturen kirkko (TMM).
- 2.35 Pyhä Anna itse kolmantena, yksityiskohta, Lokalahden kirkko.
- 2.36 Pyhä Anna itse kolmantena, yksityiskohta, Forsin kirkko, Länsi-Götanmaa.
- 2.37 Puinen kannettava esine, todennäköisesti relikvaario, Jurmon kirkko.
- 2.38 Marian ja Elisabetin kohtaaminen, seinämaalaus Inkoon kirkosta.
- 3.6 Alttarikaappi, keskusaiheena Pyhä Anna itse kolmantena, Masku.
- 3.7 Pyhä Anna itse kolmantena, Oripää. Kuva: Helena Räsänen.
- 3.8 Pyhä Anna itse kolmantena, Parainen (KM).
- 3.9 Pyhä Anna itse kolmantena, Perniö (KM).
- 3.10 Pyhä Anna itse kolmantena, Raisio (KM).
- 3.11 Pyhä Anna itse kolmantena, Rusko (TMM).
- 3.12 Pyhä Anna itse kolmantena, Rymättylä. Kuva: P.O. Welin / Museoviraston kuva-arkisto.
- 3.13 Pyhä Anna itse kolmantena, Taivassalo (KM).
- 3.14 Pyhä Anna itse kolmantena, Turku. Kuva: Timo Syrjänen / Museoviraston kuva-arkisto.
- 3.15 Pyhä Anna itse kolmantena, Vehmaa (KM).
- 3.16 Pyhä Anna itse kolmantena, Lappi. Kuva: P.O. Welin / Museoviraston kuva-arkisto.
- 3.17 Pyhä Anna itse kolmantena, Luvia.
- 3.18 Pyhä Anna itse kolmantena, Rauma.
- 3.19 Pyhä Anna itse kolmantena, Sastamala.
- 3.20 Pyhä Anna itse kolmantena, Tyrvää (KM). P.O. Welin / Museoviraston kuva-arkisto.
- 3.21 Pyhä Anna itse kolmantena, Ulvila.
- 3.22 Pyhä Anna itse kolmantena, Vesilahti.
- 3.23 Pyhä Anna itse kolmantena, Viljakkala/Hämeenkyrö (KM).
- 3.24 Pyhä Anna itse kolmantena, Hattula.
- 3.25 Pyhä Anna itse kolmantena, Hauho.
- 3.26 Pyhä Anna itse kolmantena, Hollola.
- 3.27 Pyhä Anna itse kolmantena, Lammi (palanut). Kuva: Museoviraston kuva-arkisto.
- 3.28 Pyhä Anna itse kolmantena, Padasjoki (KM).
- 3.29 Pyhä Anna itse kolmantena, Somero (KM).
- 3.30 Pyhä Anna itse kolmantena, Sysmä.
- 3.31 Pyhä Anna itse kolmantena, Sääksmäki (KM). Kuva: P.O. Welin / Museoviraston kuva-arkisto.
- 3.32 Pyhä Anna itse kolmantena, Urjala (KM). Kuva: P.O. Welin / Museoviraston kuva-arkisto.
- 3.33 Pyhä Anna itse kolmantena, Vanaja (KM).
- 3.34 Pyhä Anna itse kolmantena, Finström.
- 3.35 Pyhä Anna itse kolmantena, Hammarland (kadonnut). Kuva: Museoviraston kuva-arkisto.
- 3.36 Pyhä Anna itse kolmantena, Jomala.
- 3.37 Pyhä Anna itse kolmantena, Lemland.
- 3.38 Pyhä Anna itse kolmantena, Ilmajoki.
- 3.39 Pyhä Anna itse kolmantena, Keminmaa.
- 3.40 Pyhä Anna itse kolmantena, Munsala.
- 3.41 Pyhä suku -aiheinen alttarikaappi, Vöyri. Kuva: Petter Martiskainen / Valamon konservointilaitos.
- 3.42 Pyhä Anna itse kolmantena, Pyhtää.
- 3.43 Pyhä Anna itse kolmantena ("huivinpitäjä", KM).
- 3.44 Pyhä Anna itse kolmantena, ("upplantilainen", KM).
- 3.45 Pyhä Anna itse kolmantena, ("kirjankantaja", KM).

Luettelon (liite 1) kuvat (3.1–3.45)

- 3.1 Pyhä Anna itse kolmantena, Jurmo.
- 3.2 Pyhä Anna itse kolmantena, Kisko.
- 3.3 Pyhä Anna itse kolmantena, Lieto (TMM).
- 3.4 Pyhä Anna itse kolmantena, Lokalahti.
- 3.5 Pyhä Anna itse kolmantena, Marttila. Kuva: P.O. Welin / Museoviraston kuva-arkisto.

SUMMARY

EMBODIED OBJECT, MATERIAL FAMILY. LATE-MEDIEVAL WOOD SCULPTURES DEPICTING SAINT ANNE WITH THE VIRGIN AND CHILD IN FINLAND

Introduction

This dissertation is about late-medieval polychrome wood sculptures depicting *Saint Anne with the Virgin and Child*, with a special focus on those remaining in Finland. The aim of this study is to investigate the meanings these sculptures had to their observers in the fifteenth-century Diocese of Turku (*Åbo*), that is, medieval Finland. The motif, quite often referred to by its German name *Anna Selbdritt* (Fin. *Pyhä Anna itse kolmantena*), had various meanings depending on the time and place, but it initially depicted the human ancestry of Christ from the maternal side.

Saint Anne, the mother of the Virgin Mary, was one of the most popular saints in Western Europe in the late Middle Ages, particularly in the last part of the fifteenth century. She was known for her power to aid fecundation and birthing. She was also highly revered in the Diocese of Turku: indeed, Saint Anne was one of the patrons of the whole Diocese. Although Saint Anne and her imagery have recently attracted scholarly attention, none of it has been given to the circumstances of medieval Finland, the remaining sculptures, or other material. The field of research on medieval wood sculptures in Finland has not been part of the general expansion of medieval studies, and the last wider study on the wood sculptures dates to 1965, when C. A. Nordman, an archaeologist by training, published his indispensable monograph. Nordman mainly compared the forms and stylistic features of the sculptures and sought to date and ascertain the origin of the sculptures. The Saint Anne groups remaining in Finland are little known and poorly documented; moreover, they have been studied only within larger surveys. No medieval written sources survive concerning these sculptures.

In order to explore the sculptures and their meanings, I have approached them from three angles, conflating the objects and their various contexts. First, I seek to find new ways to analyze the materiality of the sculptures by focusing on their “facture,” which is to consider them as records of their own making and on their spatial, multisensory character. Second, I contextualize the works to the specific historical circumstances in which they were observed and encountered. This

context is reconstructed and re-interpreted by exploring, for example, the liturgical elements of her cult, popular belief, and other visualizations of Saint Anne. Finally, I study the sculptures within the setting of larger theological and ideological currents of the late fifteenth century.

My aim is to knit together larger tendencies and local people and incidents. Comparative methods are necessary as the material is fragmentary and the written sources concerning medieval Finland are so scarce. On the whole, the study is based on post-formalist art history, drawing from phenomenological and iconological approaches as well as discussions on spatiality, corporeality, and gender.

Much of the scholarship within medieval art history has in recent decades been focused on the perspective of the beholder which is in line with the “anthropological turn” in art history. In this study these approaches are comprehended connected to iconology, understood by its contextual basis. Interestingly, the relationship between the medieval devotional image and its observer resonates with what some trends of scholarship have emphasized lately: the subjectivity of the studied *object* approaching the researcher, engaging him/her in dialogue. This is because the ontological basis of the devotional sculptures indeed resided in their ability to embody the saint. For instance, the devotee and the saint interacted through a *votum* promise, comprised of prayers and gifts, or pilgrimage, and in return miracles and cures were expected from the saint.

Cataloguing the material posed specific problems as the earlier scholars had little interest in these particular sculptures. In fact, due to the untrained craftsmanship visible in the Saint Anne groups the past scholars often failed to appreciate them. The sculptures were also viewed through a narrow viewpoint and Saint Anne was outlined with characterizations such as “sad old granny” or “full-blooded matron” whereas the whole image was labeled showing “bourgeois homeliness.” Evidently, the scholars were bound to the religious concepts of their own time and thus failed to see the devoutness and theological weight of representing mother and children.

The second part of the book draws together the results of the empirical study of all of the 43 remaining Saint Anne groups (plus two sculptures now lost but visually accessible through photographs); these works are individually described in Appendix 1. The analysis provides information concerning the quantity, location, and current condition of the sculptures; it also elucidates problems regarding attribution, dating, display, and craftsmanship. The churches (now Lutheran congregations) house 26 sculptures, which are either displayed in the church, exhibition space, or storage; 15 of the sculptures are in the collections of the Finnish National museum (three on display, others in storage) and two are in the Turku Museum center, both part of the exhibition in the Turku castle.

The size of the Saint Anne groups varies between 25 and 130 cm. The material includes two whole altarpieces, those of Masku and Vöyri, the latter being the only portrayal of Saint Anne still placed on the altar and thus part of the liturgical service. Most of the sculptures (30 out of 45) show Saint Anne sitting and holding the Virgin Mary and Christ Child on her lap. In eight works Mary is standing beside her mother. In only one (the corpus of the Masku altarpiece) Saint Anne and the Virgin are same size. All sculptures have been painted, and none of them has been standing completely without any covering structure. In many cases it is, however, very difficult to maintain what kind of immediate surroundings the sculptures had.

The major part the studied sculptures are from the latter part of the fifteenth century. Out of these, approximately 30 date from the very last decades or even from the turn of the sixteenth century. About ten Saint Anne groups date to the mid 1400s or some decades earlier. Appendix 2 provides a table on the estimations of dating and other information. It is presently impossible to expose the oldest work, but this is not the one named earlier (Jomala) as this is in fact a Virgin and Child from late thirteenth century transformed to a Saint Anne group in the fifteenth century. Two other studied sculptures (28, 32) had this same destiny. The medieval modifications of the sculptures are a challenging field of study, and this has also led earlier scholarship astray. I am proposing that the equivocal Virgin and Child sculpture in Isokyrö (*Storkyro*) is also actually a work dating from the 1200s and later modified, instead of showing some deliberate antiquated style of the late fifteenth century.

Three sculptures are made by a carver or workshop known as the Master of Sääksmäki. The other three, formerly attributed to the Master of Kaarina, show three clearly different hands although the sculptures might have been made in the same workshop. The Saint Anne group of Hauho Church, heavily recon-

structed and re-painted in 1955, does not belong with these works, as has been suggested, but instead has been executed in the workshop in Uppland. The finely carved Saint Anne of Turku Cathedral, which once decorated the Saint Anne shrine, could have been made in the workshop of Bernt Notke, for it does share some similar features with the Saint Anne figure in the altarpiece of the Århus Cathedral. Unfortunately, almost all the polychrome of the Turku sculpture is lost, but according to the conservation report (1981) its colors and gilding techniques were brilliant.

Meaning and Context

The third and the main part of the study focuses on the various traits of the cult of Saint Anne in the Diocese of Turku as well as on late fifteenth-century religious traits, which were centered on the corporeality and the fundamentality of the Incarnation, including the emphasis of these concepts on the two mothers, Mary and Anne.

Very often it is remarked that the popularity of Saint Anne in the Swedish Realm was due to the veneration Saint Birgitta had directed towards her and the closest kin of Christ in general. Although it is evident that the role of the Birgittine Order figured prominently in spreading the cult of Saint Anne in the Diocese of Turku, it has somewhat been overestimated. Saint Anne was also extremely popular in Germany and it is more than likely the novelties of piety were also conveyed along the busy trade routes. In fact, the veneration towards the Holy Kin—Anne, her three husbands and their offspring—serve as direct evidence of this German influence. *Trinubium Annae*, that is, the three marriages of Anne, was quite opposite to Birgitta's thinking. As is known, she revered Saint Anne not only because she was the mother of the Virgin, but also because of her marital chastity. The finely preserved altarpiece of Vöyri (*Vörå*) depicts the Holy Kin placed around Saint Anne.

Two of the studied sculptures portray Saint Anne with a crown (4, 11). This anomaly has been explained either as reflecting the apocryphal Gospel of Pseudo-Matthew, recalling that Saint Anne belonged to the House of David, or as a mistake made by an illiterate master. I am proposing that the crown could be connected to the late-medieval practices of equating Saint Anne with her daughter in various ways. The theological notions, particularly at the very end of the 1400s, took the debated question of the Immaculate Conception of the Virgin Mary to the extreme, claiming that Saint Anne had also been conceived without original sin. Subsequently, she could have been depicted with crown. It is more likely, however, that an expanding idea of virginity allowed this: Saint Anne could be a "virgin of the soul," just like Margery Kempe.

Besides the sculptures, I have also studied other medieval visualizations of Saint Anne; I am convinced that all material, seen or heard, affected how the people observed the sculptures. In addition to the earlier known wall-paintings in Finland showing either *Anna Selbdritt* or her visual hagiography, I have included a hitherto unrecognized image in Inkoo (*Ingå*). I also think that the identification of the vague image in the Turku Cathedral should be reconsidered. Likewise, I cannot find any convincing evidence that the Saint Anne shrine was situated in the chapel of the Holy Cross, let alone that it had been connected to the altar of Saint Andrew, as is commonly accepted.

Through close reading of the literary sources communicating the circumstances and donors both around the Saint Anne shrine in Turku Cathedral and in the Birgittine *Vallis Gratiae* double monastery in Naantali, I have sought the probable motivations of certain individuals for addressing and interacting with the image of Saint Anne. The Naantali convent was dedicated to the Virgin Mary, Saint John the Baptist, Saint Birgitta, and Saint Anne. The Turku Cathedral had a fairly wealthy shrine dedicated to Saint Anne. Six documented donations have survived, commonly directing funds for special masses. My contention is that the bequest of three marks by Klemet Hogenskild was connected to the well-known powers of Saint Anne for helping infertile couples. Klemet Hogenskild was the second husband of Anna Hansdotter (Tott), and indeed they did have a daughter named Anna who was born only after the father had died. The confraternity, or guild, of Saint Anne in Turku, mentioned first (and solely) in 1491, was most likely for burghers of Turku, not nobility. It was probably established after 1470.

Many high ranking women were called Anna and thus they, like their more famous sons and husbands, had a motive for embracing the cult. I have taken a special interest in Lucia Olofsdotter who appears frequently in the written sources and who bequeathed for Saint Anne's altar seven gilded brooches. Lucia Olofsdotters' veneration towards Saint Anne derives from

her childlessness, and as a generous and pious lady, she was inclined to identify with a saint with similar reputation. Moreover, the cult of Saint Anne underlined the importance of the kin, a theme which surely resonated with Lucia's values. Lastly, Saint Birgitta was Lucia's patron saint and these two married mother/widow saints shared many features.

Saint Anne's popularity is often connected to the doctrine of the Immaculate Conception, but this has been shown to be far too narrow an interpretation of both the cult as and the imagery. Illuminated by the intertwined gestures and positions of the figures, the meanings of the polysemous Saint Anne groups arise from their fundamental function to mediate the bloodline between Anne, Mary and the Christ Child. Mary's clothing and gestures often repeat those of her mother, stressing the continuity of the generations. The motif shows the Carnal Trinity, the other side of the Heavenly Trinity. Saint Anne may be interpreted as the female counterpart or, in a mythical sense, "wife" of God. The image of Saint Anne reflects the God of Holy Trinity (*Gnadenstuhl* / *Nådastol* / *Armonistuin*). For instance, in a procession banner from Lund Cathedral a very similar impression of them is given to the beholder.

The Child's implicit, simultaneous presence as a suffering—or dead—man imbues the sculptures with a sense of the Passion, thus associating the *Anna Selbdritt* with the pietà and the *Mater dolorosa* motifs. This can be seen particularly well in the Saint Anne group of Hollola, a configuration portraying Saint Anne as a suffering "mother of tears." The common nakedness of the Christ Child underlines him as the offering; indeed Saint Anne sometimes holds him on her palm, as though presenting the Eucharistic wafer. The *Anna Selbdritt* motif evokes the matrilineal lineage of Christ, his physical body, and the corporeality of the two mothers. Regardless of the ostensible "homeliness" of the sculptures, so readily reiterated by earlier scholars, these sculptures represented creation and birth through the carnal mother.

HAKEMISTOT

HENKILÖHAKEMISTO

Aadam 58, 86, 87, 91, 92, 122	Budde, Jöns 128
Abraham 37, 123, 124, 125	Bynum, Caroline Walker 11, 12, 118
Agricola, Mikael 35, 95, 98, 100, 107	Camille, Michael 22, 34, 121
Ailio, Julius 30	Caviness, Madeline, H. 17, 26, 131
Alfeus 37, 38, 214	Cecilia Filipsdotter 109, 110
Ambrosius, kirkkoisä 89	Clara, pyhä 31
Andersson, Aron 77, 122	Clemens Petri 95
Andreas, pyhä 99, 101, 104, 105, 106	Colette, pyhä 98
Andris, Elifsson 105	Cranach, Lukas 69, 139
Anna Bretagnelainen, kuningatar 97	Crow, Thomas 17
Anna Eriksdotter (Bitz) 98	Deeleman van Tyen, Willemien 13
Anna Fickesdotter (Bylow) 96, 114	Denston, John 104
Anna Gödiksdotter 98	Denston, Katherine 104
Anna Hansdotter (Tott) 98, 103, 104, 115, 143	Dorlandus, Petrus 108
Anna Jakobsdotter 98	Drake, Knut 13
Anna Jönsdotter 97	Droit, Roger-Pol 85
Anna Klasdotter 98	Dürer, Albrecht 139
Anna Klemetsdotter 98, 104	Dörfler-Dierken, Angela 12, 38
Anna, Pavel Scheelin äiti 117	Ecken, Hans van 104
Anna Torkilsdotter 97	Eco, Umberto 116
Anne, Katherine ja John Denstonin tytär 104	Edgren, Helena 80
Anni / Annikki, metsän emäntä 16, 74, 100, 101, 102	Edgren, Torsten 94
Arsten, Hannes van 97	Edna, Saaran äiti ja Raguelin vaimo 37
Arvid Nicolai 107	Eeva 86, 87, 91, 92, 122
Arwid Klasson 112	Efraim 38
Ashley, Kathleen 12	Eggart Lydersson van Kyren 109
Aspelin, Eliel 28, 29, 31, 33, 42, 83, 93, 190, 192	Elin (Helena), Skövden, pyhä 104
Aspelin, J. R. 43	Elisabet, Johannes Kastajan äiti 37, 38, 64, 88, 129, 130
Augustinus, kirkkoisä 20, 37, 89	Elisabet, Thüringenin, pyhä 104
Autere, Hannes 33	Elkana, Samuelin isä ja Hannan mies 37
Bachelard, Gaston 24, 141	Emerentia/Emerentiana, Annan äiti 37, 38, 41, 139
Baldung Grien, Hans 118	Eminem 37, 38
Bal, Mieke 18	Emmericus, pyhiinvaeltaja 100
Barbara, pyhä 46, 47, 77, 106	Erasmus, pyhä 78, 102
Bartolomeus, pyhä 22, 105, 106	Erhart, Michel 73
Baschet, Jérôme 20, 25, 125	Ericus Simonis 94
Beauvoir, Simone de 26	Erik Henriksson (Bitz) 98
Bedaux, Jean Baptist 123	Erik, pyhä 12, 42, 92
Belting, Hans 18, 20, 24, 25	Eriksson, Tönne 88
Bernard Clairvauxlainen, pyhä 119	Esmeria/Hismeria, Annan sisar 37, 38, 130
Bernini, Gianlorenzo 130	Eugenius IV, paavi 99
Birchholtz, Jeronymus 12	Fanuel, kuningas 101
Birgitta Anundsdotter 92	Fellman, Jaakko 212
Birgitta Klasdotter 114, 115	Ficke, Helmich 93
Birgitta, pyhä 12, 27, 31, 32, 33, 34, 46, 52, 77, 78, 89, 92, 94, 95, 96, 104, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 114, 115, 122, 138, 139, 140, 143, 208, 209	Filip Karlsson 109
Bitz, Henrik vanhempi 98	Fincke, Gödik 98, 102, 103, 117
Bitz, Henrik nuorempi 98	Francke, mestari 22, 31
Bitz, Konrad, piispa 12, 98	Frederik Viisas 69
Bokenham, Osbern 104, 131	Frille, Kristiern 103
Bonifacius IX, paavi 99	Frille, Magnus 99, 103, 104, 106
Brandenburg, Ton 12, 13, 118	Frille, Margareta 97
Bryson, Norman 23	Färling, F. I. 43, 202
Buchholz, Marlies 13	Gabriel, enkeli 40, 86
	Gallén, Jarl 94
	Gardberg, C. J. 99

Gerson, Jean 121
 Gertrud, pyhä 46, 105, 139, 181
 Gibson, Gail McMurray 112
 Gombrich, Ernst 20, 24, 124
 Greger Andersson (Garp) 97
 Gregorius Suuri, paavi 125
 Greiff, Hans 97
 Gröhn (Eskelinen), Tiina 93
 Gudmund, kauppias Lassen poika 117
 Gui, Bernard 131
 Gyllenius, Petrus 27, 43, 176
 Haaken Gulleeson 138, 139
 Haavio, Martti 101
 Hahn, Cynthia 85
 Hamburger, Jeffrey 25
 Hand, John 123
 Hanna, profeetta 119
 Hanna, Samuelin äiti ja Elkanan vaimo 37, 119
 Hanna, Tobiaan äiti ja Tobitin vaimo 37
 Hannus / Hannes Filpusson (Johannes Philippi) 113
 Hans, kuningas 103
 Harling, Anne 98, 112
 Harva, Uno 102
 Hausen, Reinhold 34, 110
 Hedman, Karl 93
 Heidegger, Martin 17, 21, 141
 Helena, pyhä 20, 105, 138
 Helle-Wlodarczyk, Liisa 46
 Hemming, piispa 100
 Hennicka, Gertrud Lokanäsän mies 105
 Henning von der Heide 77
 Henrik Klasson (Djäkn) 98, 107, 113, 114
 Henrik, pyhä 12, 42, 92, 100
 Henrik Stensson (Renhuvud) 98, 117
 Hiekkänen, Markus 44
 Himmerkki 101
 Hirn, Yrjö 29, 33, 138
 Hofmann, Anna 97, 118
 Hogenskild, Klemet 98, 103, 104, 106, 143
 Holly, Michael Ann 16, 17, 141
 Holmes, Sherlock 18
 Huizinga, Johan 29
 Ida Pedersdotter Falk 97
 Iisai 38, 41, 92
 Iisak 37
 Iku-Turso 101
 Immonen, Visa 93
 Ingeborg Åkesdotter (Tott) 88, 98, 99
 Jaakob, apostoli, pyhä 37, 38, 100, 139, 215
 Jaakob vanhurskas, nuorempi 37, 38, 215
 Jacobus de Voragine 36
 Jalava, Matti 75
 Jantzen, Grace 129
 Jesaja, profeetta 41
 Joakim, Annan aviomies 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 58, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 96, 99, 101, 108, 109, 110, 111, 113, 114, 131, 215
 Johannes evankelista 37, 38, 139, 215
 Johannes Kastaja 12, 37, 38, 40, 65, 88, 102, 107, 110, 111, 117, 131
 Joosef Barnabas 37, 38, 139, 215
 Joosef, Neitsyt Marian puoliso 88, 96
 Judit, Annan palvelijatar 36
 Juliana Cornillonlainen 116
 Juudas Taddeus 37, 38, 139, 215
 Jöns Hansson 97
 Jöns Inkonen 102, 110
 Jösse Olaffson (Horn) 103
 Kaarle Suuri 39
 Kaasinen, Albin 199
 Kalha, Harri 18
 Kantola, Petteri 203
 Karin Klasdotter (Djäkn) 98
 Karl Knutsson Bonde 106
 Karlsson, Lennart 134
 Karpalainen, Peder 112
 Katajatar 101
 Katariina Aleksandrialainen, pyhä 105, 106, 111
 Katarina Jönsdotter 97
 Katarina Nilsdotter (Tavast) 98, 103
 Katarina Vadstenalainen 77, 111
 Kempe, Margery 138
 Klas Lydekeson 98
 Kleinschmidt, Beda 12
 Kleopas 37, 215
 Klockars, Birgit 96, 112, 113
 Konstantinus Suuri 20
 Kort Hartviksson 99
 Koute, Staffan Nilsson 103, 104, 106, 114
 Kristeva, Julia 26, 129, 132
 Kristiern Nilsson 104
 Kristin, Naantalin luostarin nunna 112
 Kristin Rötgersdotter 114
 Kristoffer, kuningas 114
 Kristoforus, pyhä 134
 Krohn, Kaarle 74, 100, 101, 132, 133, 135, 137
 Kurin, Sigfrid 103
 Kurki, Arvid, piispa 99, 104
 Kurki, Jacob 98
 Kurki, Nils 109
 Kustaa Vaasa 71, 95, 107, 187
 Kuusamo, Altti 22, 24
 Lahtinen, Anu 115
 Lamberg, Marko 96
 Lasse, kauppias 117
 Lasse Larsson (Finne) 97
 Lasse Torsson 107
 Laurens, Rymättylän kappalainen 117
 Laurentius, pyhä 47, 78
 Lehtonen, Turo-Kimmo 101
 Leinberg, K. G. 110
 Leonardo da Vinci 33
 Liedon mestari 75
 Liisa Eerikintytär 100
 Lindgren, Mereth 108, 109, 126
 Lintula, Sari 69
 Lokanäs, Gertrud 105
 Lucia Olofsdotter (Skälge) 27, 71, 95, 98, 103, 107, 110, 111, 113, 114, 115, 143
 Lucia, pyhä 95, 115
 Lumikki 101
 Luther, Martin 39, 135
 Måle, Emile 25
 Malin (Maliniemi), Aarno 95, 110
 Margareeta, kuningatar 99
 Margareetta, pyhä 27, 32, 102
 Margaret Yorkilainen 98
 Margit Olaffsdotter 103, 106, 114
 Maria Kleofe 37, 38, 60, 139, 215
 Maria Magdalena / Magdalan Maria 48, 99, 123

Maria Salome 37, 38, 100, 139, 215
 Masaccio 124
 Massys, Quentin 41
 Matinolli, Eeva 117
 Matthis Olafsson 102, 103, 104, 105
 Maximilian, keisari 114
 Meinander, C. F. 30
 Meinander, K. K. 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 38, 42, 43, 75, 78, 79, 80, 82, 83, 129, 140, 182, 184, 200, 208, 218
 Melville, Stephen 22
 Memelia 37, 38
 Mielikki 101
 Mikael, pyhä 43
 Miles, Margaret 118
 Mitchell, W. J. T. 17, 21
 Mogård, Ruth 78
 Monica, pyhä 20
 Montelius, Oscar 30
 Morelli, Giovanni 18
 Morris, Bridget 109
 Mulder-Bakker, Anneke 20
 Müller, Sophus 30
 Myra, Lars 180
 Märta Bengtsdotter (Ulv) 88
 Nasaphat, ks. Emerentia
 Nervander, Emil 13, 28, 33, 35, 38
 Newman, Barbara 25, 128, 131
 Nicolaus Hermanni 95
 Nicolazic, Yves 39
 Niemi, Oskari 199
 Nikolaus, pyhä 40, 68, 77, 91
 Nilsén, Anna 65, 90, 91
 Nixon, Virginia 13, 67, 68, 74, 108, 123, 128, 140
 Nordman, C. A. 9, 28–35, 44, 47, 48, 74–83, 93, 99, 109, 111, 128, 129, 135, 137–139, 176, 177, 181, 184, 186, 190, 191, 193, 195, 198–201, 203, 205–209, 211, 217–219
 Notke, Bernt 59, 75, 76, 77, 189
 Nygren, Olga Alice 31, 32, 33, 35, 137, 138, 196
 Okkonen, Onni 33, 80, 138
 Olavi Maununpoika, piispa 90, 99, 117
 Olavi, pyhä 14, 28, 31, 47, 78, 90, 97, 99, 102, 113, 131, 134
 Olof Jönsson 98
 Paatz, Walter 75, 76, 77
 Paavali, apostoli 131
 Palin, Tutta 9, 23
 Palola, Ari-Pekka 110
 Panofsky, Erwin 21, 22, 23, 29
 Perttunen, Arhippa 101
 Petrus Skänningeläinen 95
 Pettersson, Lars 88
 Pietari, apostoli, pyhä 101, 117, 131
 Posse, Knut 115
 Pylkkänen, Riitta 31, 32, 82, 83, 87
 Pächt, Otto 18
 Rácz, István 31
 Raguel, Ednan mies ja Saaran isä 37
 Rantavaara, Irma 29
 Réau, Louis 107
 Renée, Anne Bretagnelaisen tytär 97
 Reynes, Robert 37, 107
 Riemenschneider, Tilman 67
 Ringbom, Åsa 9, 45
 Ringbom, Lars-Ivar 31
 Ringbom, Sixten 28, 29, 30, 31, 32, 129
 Rinne, Juhani 34, 76, 93, 102, 103, 104, 105
 Ripa, Cesare 21
 Riska, Tove 31, 32, 33, 66, 74, 78, 80, 88, 93, 120, 121, 139, 181
 Rode, Hermen 127
 Ruben, ylipappi 36, 39, 131
 Rötger Olofsson 115
 Saara, Abrahamin vaimo 37, 127, 128
 Saara, Raguelin ja Ednan tytär 37
 Sabelstierna, Henrik 97
 Salomas 37, 215
 Salome 37, 100, 215
 Samuel, profeetta 37
 Sautman, Francesca 133
 Savolainen, A. 199
 Scheel, Pavel 117
 Sears, Elisabeth 24
 Sebastian, pyhä 78
 Sebedeus 37, 38, 215
 Servatius, pyhä 37, 38
 Shahr, Shulamith 140
 Sheingorn, Pamela 12, 24, 121, 125
 Sigfrid, pyhä 78
 Sixtus IV, paavi 37, 38
 Skelge, Olof 114
 Slang, Anna 97
 Sofia, pyhä 123
 Spoof, Conrad 208, 209
 Stefanus (Stephanus), pyhä 28
 Steinberg, Leo 118
 Sten Henriksson (Renhuvud) 98, 103, 117
 Stewen, Riikka 9, 13
 Stollanus, Annan isä 37, 38, 139
 Stoss, Veit 73
 Strandberg, Runar 75, 76
 Sture, Sten 98, 115
 Summers, David 16, 17, 19, 21, 23, 24, 25
 Suvanto, Seppo 115
 Svante Nilsson 104
 Sven Tordsson 111
 Svärd, Henrik 114
 Särkilähti, Maunu, piispa 115
 Sölle, Dorothee 121
 Tavast, Maunu, piispa 27, 89, 98, 102, 103, 106, 110, 116
 Thomas Klasson 112
 Thomas, Thelma K. 18
 Tikkanen, J. J. 29, 31, 32
 Tobia, Hannan ja Tobitin poika 37
 Tobit, Tobiaan isä ja Hannan mies 37
 Trithemius, Johannes 37, 108
 Trotte Månsson 88
 Ture Stensson 95
 Tångeberg, Peter 18, 84
 Tönne Eriksson (Tott) 88
 Ulf Gudmursson 108
 Urban VI, paavi 39
 Ursula, pyhä 106
 Valkeapää, Leena 9, 33
 Warburg, Aby 21, 22, 24
 Warner, Marina 25, 26
 Wennervirta, Ludvig 90, 120
 Vilks, Kustaa 95
 Wirth, Jean 96, 118, 130
 Wolska-Wierusz, Joanna 66

Wood, Christopher, S. 20
Vuola, Elina 9, 132
Väinämöinen 119
Wölfflin, Heinrich 21

Åke Jöransson (Tott) 88
Æwra, Henrik Klassonin palvelija 112
Öhman, Hjalmar 29, 31

PAIKKAKUNTAHAKEMISTO

Acle 107, 224
Akaa 42
Alnö 122
Amsberg 215, 216, 233
Apt 39
Askeby 124
Auray 39
Basel 99
Beaupré 39
Betlehem 39
Bologna 99
Bryssel 41, 167
Brändö 100
Budapest 123
Bunkeflo 127
Chartres 39, 40, 124
Danzig 27, 94, 198
Djursala 123
Dorsten 94
Düren 39
Espoo 90, 93
Finström 45, 46, 50, 65, 72, 78, 85, 88, 89, 90, 122, 207, 208
Firenze 124
Fors 63, 118, 119, 134
Frankfurt 37, 41, 106, 139
Fresta 139
Gadebusch 39
Genesaretinjärvi 101
Genova 36
Gistad 122
Gnadenthal 97
Gräsmark 55, 125, 126, 129
Gökhem 190
Göteborg 9, 82
Haga 78
Hailuoto 32
Hammarland 14, 33, 42, 45, 52, 72, 77, 126, 143, 208, 209, 210
Hamrånge 77
Harg 78, 89
Hattula 6, 44, 47, 61, 70, 73, 74, 85, 86, 87, 88, 91, 92, 99, 124, 129, 130, 176, 197, 198
Hauho 28, 42, 61, 70, 74, 78, 107, 122, 134, 142, 198, 199
Helsingin pitäjä 34, 35
Helsinki 43
Hollola 11, 43, 48, 53, 70, 71, 77, 129, 130, 131, 142, 143, 199, 200, 201, 209
Huittinen 86, 92, 97, 112
Hägerstad 66, 155

Hämeenkyrö, ks. Viljakkala
Högsby 216
Ignaberga 134
Ilmajoki / Ilmola 34, 45, 46, 47, 70, 99, 100, 120, 122, 135, 211
Inari 212
Ingolstadt 97
Inkoo 64, 85, 86, 89, 90, 91, 92, 130, 143
Isokyrö 62
Janakkala 35, 152
Jerusalem 37, 41, 86, 92, 124
Jomala 44, 52, 69, 77, 82, 83, 84, 143, 209
Jurmo 34, 42, 43, 44, 48, 61, 64, 68, 70, 72, 74, 77, 126, 135, 175, 176
Järfälla 78
Kaarina 6, 50, 66, 68, 70, 75, 78, 79, 80, 81, 102, 124, 142, 185, 199, 204, 207
Kalanti / Nykyrko 17, 28, 31, 34, 78, 85, 88, 89, 90, 92, 100
Karkku, ks. Sastamala
Kemi 212
Keminmaa 32, 42, 70, 151, 212, 213
Kemiö 98, 99
Keuruu 92, 93
Kisko 33, 42, 52, 66, 68, 70, 71, 101, 123
Korppoo 27, 31, 43, 175, 176
Kumlaby 126
Kumlinge 99, 120, 121, 124, 205
Kärrobo 216,
Kökar 92, 94
Köln 39
Laihia 73
Lammi 14, 72, 131, 200, 201
Lappi 45, 66, 70, 129, 130, 190, 191
Lapväärtti 31, 34
Lemland 34, 47, 48, 52, 77, 83, 143, 209, 210, 211
Lemu 98
Liège 116
Lieto / Lundo 43, 45, 55, 62, 67, 68, 70, 71, 73, 75, 76, 77, 133, 135, 177, 178
Lillkyrka 88
Lincoln 39
Linköping 92, 94, 95
Litslena 58, 88, 107
Lohja 6, 57, 85, 86, 87, 88, 91, 92, 130,
Lokalahti / Lokalax 11, 33, 42, 47, 48, 54, 63, 66, 70, 72, 74, 94, 116, 120, 122, 135, 137, 138, 142, 178, 179, 185
Lundby 118, 136, 138
Luvia 67, 70, 72, 73, 77, 109, 120, 122, 135, 136, 182, 187, 191

Lyypekki 14, 27, 61, 74, 75, 76, 77, 93, 94, 106, 139, 176, 188, 189, 200, 209, 216, 218
 Maaria 34, 35, 87, 132, 133
 Mainz 39
 Marttila / S. Mårtens 48, 67, 68, 70, 80, 179, 180
 Masku 44, 45, 51, 65, 66, 70, 91, 97, 136, 140, 180, 181
 Mietoinen 114
 Muchow 138
 Munsala 32, 34, 65, 70, 72, 213, 214
 München 40
 Mynämäki 98, 114
 Naantali 6, 12, 27, 77, 78, 80, 85, 92, 94, 96, 97, 98, 103, 107, 108, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 124, 127, 128, 143
 Nauvo 30, 31, 34, 35, 109, 203
 Norfolk 98
 Nousiainen 69, 83, 113, 114
 Oripää 43, 45, 71, 72, 73, 77, 93, 124, 181, 182
 Padasjoki 69, 70, 72, 82, 83, 84, 201
 Paimio 100
 Parainen / Pargas 43, 69, 70, 73, 78, 79, 98, 182, 183, 196
 Perniö / Bjärnå 33, 43, 49, 70, 72, 74, 97, 103, 122, 129, 183, 184, 198
 Pirkkala 93
 Pohja 78, 134, 135, 176
 Pyhtää / Pyttis 42, 45, 74, 78, 93, 216
 Pyhämaa 100
 Pöytyä / Pöytis 93
 Raisio / Reso 43, 44, 45, 66, 67, 70, 73, 74, 80, 81, 109, 110, 143, 184, 185, 207
 Rauma / Raumo 11, 33, 34, 43, 47, 66, 68, 69, 70, 72, 73, 93, 113, 190, 192, 193
 Renko 100
 Risinge 88
 Rooma 40, 100, 102, 108, 112
 Rostock 93
 Ruovesi 93
 Rusko 11, 33, 43, 44, 48, 54, 70, 72, 73, 122, 135, 137, 138, 142, 185, 186
 Rymättylä / Rimito 45, 67, 70, 71, 77, 85, 89, 90, 98, 100, 102, 103, 116, 117, 132, 177, 179, 182, 186, 187
 Saarioinen 98
 Sæby 131
 Salo 35, 92, 99, 103
 Saloinen 54, 85, 92
 Santiago de Compostela 100
 Sastamala (Karkku) 4, 33, 69, 70, 71, 77, 193, 194
 Sauvo 103
 Saxtorp 134
 Schwerin 39, 138
 Siuntio 90
 Sjuntorp 118
 Skara 94
 Skederid 122
 Solna 78
 Somero 31, 33, 43, 44, 49, 66, 70, 72, 73, 74, 80, 82, 124, 132, 135, 202, 203, 218
 Sponheim 37
 Stenberga
 Stralsund 40, 44, 67, 68, 70, 94
 Strängnäs 94
 Syon 96, 112
 Sysmä 50, 66, 69, 70, 80, 81, 122, 143, 199, 203, 204
 Sääksmäki 6, 43, 45, 70, 73, 74, 75, 78, 79, 98, 135, 183, 190, 194, 196, 204, 205, 206
 Söderala 139
 Söderby-Karl 89
 Taivassalo / Tövsala 33, 43, 44, 45, 49, 70, 71, 77, 79, 97, 98, 109, 124, 134, 139, 176, 187, 188, 194
 Tallinna (Räaveli) 75, 76, 93, 102, 106, 127
 Trento 39
 Tukholma 65, 75, 76, 77, 96, 107, 110, 111, 114, 117, 127, 143, 208, 209, 210
 Turku / Åbo 33, 34, 35, 42, 43, 48, 55, 57, 59, 62, 70, 71, 75, 76, 78, 79, 90, 98, 99, 100, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 111, 112, 113, 117, 124, 127, 135, 137, 138, 143, 145, 177, 185, 188, 189, 208
 Tuulos 78, 158, 228, 238
 Tyrvää / Tyrvis 68, 70, 79, 194
 Uden 13
 Ulvila / Ulvsby 44, 47, 51, 70, 72, 96, 101, 122, 194, 195
 Uppsala 9, 36, 40, 41, 87, 94, 102, 104, 105, 115, 215
 Urjala / Urdiala 34, 43, 45, 62, 70, 74, 78, 82, 83, 84, 134, 205, 206
 Uskela 35
 Utsjoki 212
 Uusikirkko, ks. Kalanti
 Vadstena 72, 92, 94, 96, 103, 104, 107, 108, 109, 111, 113, 114, 122, 188
 Valkeakoski 98
 Vampula 43, 55
 Vanaja / Vånå 31, 33, 43, 44, 45, 46, 66, 68, 69, 70, 80, 81, 122, 142, 185, 206, 207
 Vantaa 34
 Vehmaa / Vemo 31, 32, 43, 56, 67, 69, 70, 72, 79, 97, 98, 117, 125, 189, 190, 221
 Vesilahti / Vesilax 42, 70, 73, 78, 79, 95, 183, 195, 196
 Viipuri 102, 106, 113
 Viljakkala 35, 65, 67, 70, 72, 73, 130, 196, 197
 Visingö 72
 Vittskövle 45, 46, 209
 Värmdö 90
 Vöyri / Vörå 43, 44, 45, 60, 65, 66, 70, 72, 74, 86, 118, 132, 139, 143, 214, 215, 216
 Wilsnack 117
 Wittenberg 98
 Århus 59, 75, 76
 Åsunda 95
 Älvkarleby 89, 160
 Ärentuna 77, 158