

1306

## JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta HUMANISTINEN	Laitos TAIDEHISTORIA
Tekijä Juha Ågren	
Työn nimi Rapukoristeisten soikeiden kupurasolkien ornamentiikka ja vaikutteet	
Oppiaine Taidehistoria	Työn laji Pro gradu
Aika 19.11.1998	Sivumäärä 84 sivua, 18 kuvaa, 4 karttaliitettä
<p>Tiivistelmä - Abstract</p> <p>Tämä tutkimus käsittelee rapukoristeisten soikeiden kupurasolkien kuva-aiheen tyyliä ornamentiikan tutkimuksen lähtökohdasta.</p> <p>Ornamentiikan vaikutteita selvitetään viikinkien taiteen kautta. Sen perusteella luodaan kuva ajallisista ja alueellisista tekijöistä, jotka ovat vaikuttaneet rapukoristeisen soikean kupurasoljen eri muunnosten syntymiseen.</p>	
Asiasanat rapukoristeinen, soikeat kupurasoljet, ornamentiikka	
Säilytyspaikka Taidehistorian laitos	
Muita tietoja	

RAPUKORISTEISTEN SOIKEIDEN KUPURASOLKIEN  
ORNAMENTTIKKA JA VAIKUTTEET

1. JOHDANTO	
1.1. KÄSITTEIDEN MÄÄRITTELY	1
1.2. AIKAISEMPI TUTKIMUS JA TUTKIMUSKOHTTEEN KUVAILU	3
2. TUTKIMUSMETODIIKKA	
2.1. RAPUKORISTEISEN SOIKEAN KUPURASOLJEN KUVA- AIHEEN TUTKIMUKSEN LÄHTÖKOHTIA	10
2.2. TELEOLOGINEN LÄHESTYMISTAPA	15
2.3. HAHMOTEOORIAA SOVELLETTUNA RAPUKORISTEISEN SOIKEAN KUPURASOLJEN KUVA-AIHEEN TUTKIMUKSEEN	21
2.4. LUONNON MUOTOJEN TYYLITTELY	29
3. RAPUKORISTEISEN SOIKEAN KUPURASOLJEN KUVA-AIHEEN TAITEELLISET VAIKUTTEET	
3.1. VIKINKIEN TAITEEN VAIKUTTEET	33
3.2. GERMAANISET VAIKUTTEET	36
3.3. BYSANTTILAISET VAIKUTTEET	38
3.4. FRANKKILAISET VAIKUTTEET	40
4. SUOMEN MEROVINGI- JA VIKINKIAJAN ITÄISET KONTAKTIT	44
5. LÖYDÖT	50
6. YHTEENVETO	54
KRONOLOGIA	59
KUVAT	61
KARTAT	77
LÄHTEET	81

## 1. JOHDANTO

### 1.1. KÄSITTEIDEN MÄÄRITTELY

Tässä tutkimuksessa käytän seuraavia käsitteitä, joiden määrittelyssä olen käyttänyt hyväkseni Oleg Grabarin ornamenttiikan välittäjiä käsittelevää teosta. Koristelu on Grabarin mukaan mitä tahansa, mikä liittyy esineeseen tai sen rakenteeseen ja joka ei ole välttämätöntä esineen säilyvyydelle, käytölle tai esineen rakenteen ymmärtämiselle. E. H. Gombrich on määritellyt koristelun erilaisten kuvioden liittämiseksi toisiinsa jollain määrättyllä tavalla. Grabarin mukaan ornamentti on mitä tahansa koristelua, jolla ei ole viittausta sen esineen ulkopuolelle jossa se esiintyy, muussa kuin teknisen toteutuksen puitteissa. Grabar on myös määritellyt visuaalisen järjestyksen tarkoittamaan ornamenttia. Myös Gombrich on ottanut ornamenttiikan tutkimuksessaan lähtökohdaksi visuaalisen järjestyksen.<sup>1</sup>

Symboliin yhdistyy merkityksiä, jotka ovat usein sidoksissa aikaan, paikkaan tai vallitseviin käsityksiin, jopa mahdollisesti yhteen yksilöön. Nämä merkitykset eivät välttämättä ole ymmärrettävissä kaikille. Dan Sperberin mukaan symboliikan ymmärtämisessä kommunikaatiojärjestelmä toimii vain siinä määrin, kuin siinä olevat koodit ovat yhteisiä kaikille. Toiseksi koodi määrittelee kaikki systeemin viestit.<sup>2</sup> Rapukoristeisen soljen kuva-aiheen sisältämiä viestejä ei pystytä määrittelemään ymmärtämättä koodeja, joihin rautakauden ihminen on reagoanut.

Sperberin mukaan ei voida katsoa, että olisi olemassa monisymbolisuutta, kuten esimerkiksi on olemassa monikielisyttä. Yksilö joka omaksuu toisen kielen, sisäistää vain sanaston, ja väärinkäsitykset ovat mittakaavaltaan varsin pieniä. Symbolinen tieto yhdistyy ainoastaan yhteen tietojärjestelmään yksilöllä. Symbolisuus ei sisälly esimerkiksi esineisiin, vaan käsitteellisiin esityksiin, joilla kuvailaan tai tulkitaan symboleja.<sup>3</sup> Edellinen voidaan tulkita siten, että Sperberin mukaan sanat itsessään ovat symboleja, jotka toimivat omassa merkityksessään vain

---

<sup>1</sup> Gombrich 1992, x, 163.  
Grabar 1992, xxiii, 5.

<sup>2</sup> Sperber 1995, 87.

<sup>3</sup> Grabar 1992 xxiv.  
Sperber 1995, 87.

yhdessä tietojärjestelmässä. Jos sanan merkitystä ei pystytä kuvailemaan, Sitä ei voida tajuta.

Symbolit eivät ole merkkejä. Ne eivät esiinny yhdessä niiden selitysten kanssa koodijärjestelmässä ja symbolien tulkinnat eivät ole symbolien merkityksiä.<sup>4</sup> Symbolin merkitys muodostuu siis vain tietyssä koodijärjestelmässä, joten toisen järjestelmän puitteissa tehdyt tulkinnat eivät voi olla symboleiden merkityksiä.

Käytän tyyli-käsitteen määrittelyn tukena Terry W. Knightin muotoilun muuntumista käsittelevää teosta. Tyyliä on käytetty tavallisesti käsitteenä jonka avulla voidaan määritellä yksittäisten taide-esineiden ja ilmiöiden yhtäläisyyksiä. Laajassa mielessä ymmärrettynä tyyli määrittelee ilmiöitä. Taiteellisen tyylin käsite kuvailee yhtenäisyyksiä ja historiallisesti jatkuvia linjoja teoksissa, jotka ovat jonkin yksilön kulttuurillisen, maantieteellisen alueen tai ajanjakson tuotteita. Kun tyylliset ryhmittelyt on tehty, ne voidaan ottaa käyttöön tutkittaessa teoksia, joiden alkuperää ja lähtökohtia ei tunneta.<sup>5</sup>

Taideteosten ryhmittely tyyleihin on esiasie tyyllisten muutosten tutkimukselle. Tyylin määrittelyn jälkeen teokset voidaan järjestellä sen mukaan millaisten ajallisten, maantieteellisten tai muiden kriteerien perusteella voidaan luoda yhteys yksittäisten tyylien ja teosten välille.<sup>6</sup>

Muutosten tutkimiseen sisältyy perustavanlaatuinen oletus jonkinlaisesta muotojen jatkuvuudesta kautta aikojen, jota vasten muutosta voidaan mitata. Traditio antaa taiteilijalle muotojen ja perinteiden repertoarin, jonka puitteissa hän toteuttaa variointia luodakseen uusia muotoja tai tyyliä. Ainoat tyylien muunteluun vaikuttavat tekijät ovat sellaisia, jotka on saatu samalta tai edeltävältä ajalta.<sup>7</sup>

Heinrich Wölfflinin mukaan yksilölliset tavat kuvata ovat riippuvaisia suurempien

---

<sup>4</sup> Sperber 1995, 85.

<sup>5</sup> Knight 1994, 3-4.

<sup>6</sup> Knight 1994, 4.

<sup>7</sup> ibid.

ryhmien tavoista kuvata asioita. Henkilökohtainen tyyli on suhteessa taiteelliseen koulukuntaan, maantieteelliseen alueeseen tai taiteilijan rotuun. Siinä yhteisössä, jossa taiteilija toimii, on hänen luomiseensa vaikuttavia aineellisia tekijöitä, kuten traditio ja ulkoiset vaikutteet. Tämänkaltaiset tekijät määräävät yksilöiden, ajanjaksojen tai kansojen taiteelliset tyylit.<sup>8</sup> Yksilöllisyys on suhteellista ja yksilöllisen ilmaisun vertailukohtana täytyy käyttää jollakin kriteerillä valittua yleistä tapaa kuvata asioita.

Näiden määrittelyiden perusteella sekä ornamentti että tyyli ovat käsitteitä, joiden avulla järjestellään visuaalisia elementtejä. Jatkossa pyrin määrittelemään laajemman taiteellisen tyylin, johon suhteutettuna rapukoristelun ornamenttiikkaa voidaan tutkia.

## 1.2. AIKAISEMPI TUTKIMUS JA TUTKIMUSKOHTTEEN KUVAILU

Rapukoristeltujen solkien kuva-aiheiden analysointi tehdään tässä tutkimuksessa valokuvien perusteella, koska selkeää luettelointia ei ole tehty ja solkia olisi ollut hyvin vaikea saada tutkittaviksi. Soljet ovat hautalöytöjen osina ja ne on sijoitettu eri puolille Suomea. Itse esineiden yksityiskohtainen tutkimus ei muutenkaan sisälly tähän tutkimukseen, joka rajoittuu kuva-aiheiden analysointiin. Kuva-aiheiden kannalta oleellista tietoa rapukoristelluista soljista ja niiden löytöpaikoista on otettu sekundaarilähteinä toimivista arkeologisista tutkimuksista.

Vaatteiden ja korujen kautta leimauduttiin rautakaudella yhteisön jäseneksi. Rautakaudella vaatetuksen osaksi vakiintuneen hameen kiinnittimenä käytetyt soljet ja neulat poikkeavat eri aikoina eri alueilla toisistaan Itämeren alueen eri puolilla ja Suomen eri alueilla. Skandinavian viikinkiaika määritetään vuosien 800-1025 jKr. väliseksi ja Suomessa vuosien 800-1000 jKr. väliseksi. Tällä kaudella soikeat kupurasoljet olivat yleisinä naisten vaatetuksessa. Solkia on löydetty myös viikinkisiirtokunnista Itämeren itärannikolta ja itä-Euroopasta suurten jokien varsilta. 1000-luvulta alkaen kooltaan pienempiä ja koristelultaan skandinaavisesta

---

<sup>8</sup> Wöiffiin 1950, 2.

poikkeavia solkia on esiintynyt Baltian liiviläisalueella ja Suomessa.<sup>9</sup>

Suomalaisten soikeiden kupurasolkien suurimman ryhmän muodostavat ns. rapukoristeiset soljet, jotka ovat saaneet nimensä siitä, että niiden koristeluaihe muistuttaa äyriäistä. Tämä nimitys on vakiintunut koskemaan tämän tutkimuksen aiheena olevaa soikeiden kupurasolkien ryhmää. Aikaisemman tutkimuksen mukaan rapukoristeisen soljen kuva-aihe on varsin stereoetyyppinen eikä siinä ole suuria poikkeamia, ja ornamenttiikan on katsottu olevan johdettavissa kasviaiheista.<sup>10</sup>

Rapukoristeisia soikeita kupurasolkia on löydetty yli sata kappaletta, joten ne muodostavat noin kolmanneksen kaikista löydetyistä soikeista kupurasoljista. Karjalasta rapukoristeisia soikeita kupurasolkia on löydetty 50 kappaletta, Mikkelistä 34 kappaletta, ja Hämeestä yhdeksän kappaletta. Ruokolahdelta ja Lappeelta on löydetty kummastakin kolme solkea. Pohjois-Suomesta ja Uudeltamaalta on molemmista löydetty yksi kappale. Kolmen soljen löytöpaikkoja ei tiedetä. Yhteensä näitä löytöjä on 104.<sup>11</sup>

Suomen ja Karjalan ulkopuolelta solkia on löydetty yksi Ruotsista, kolme Pähkinälinnasta ja sen ympäristöstä, sekä neljä Venäjän alueelta. Yhteensä näitä löytöjä on kahdeksan. Lisäksi aivan viime vuosina on löydetty Pohjois-Karjalasta, Kannakselta, Käkisalimesta ja Valkjärveltä kaksi solkea jokaisesta. Kurkijoelta on löytynyt yksi hieman sulanut kappale. Yhteensä näitä löytöjä on yhdeksän. Rapukoristeiset soljet on ajoitettu 1000- ja 1100-luvuille, jopa 1200-luvun alkuun asti kuva-aiheiden, kiinnikkeiden ja muiden rapukoristeisten solkien yhteydessä löydettyjen esineiden perusteella.<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> Saksa 1998, 38.  
Tomanterä 1994, 35-36.

<sup>10</sup> Lehtosalo 1966, 22.

<sup>11</sup> Saksa 1998, 39.  
Tomanterä 2.3.1998.

<sup>12</sup> Ailio 1922, 42.  
Lehtosalo 1966, 22.  
Saksa 1998, 40.

Julius Ailio on ryhmitellyt rapukoristeiset soikeat kupurasoljet eri ryhmiin niiden koristeluiden erojen mukaan. Olof Af Hallström on jaotellut soikeat kupurasoljet itäiseen ja läntiseen, eli hämäläiseen ja karjalaiseen ryhmään. Pirkko-Liisa Lehtosalo on käsitellyt rapukoristeisten soikeiden kupurasolkien ajoitukseen liittyviä kysymyksiä muodon ja teknisen toteutuksen perusteella jättäen koristelun erikoispiirteet vähemmälle huomiolle. Lehtosalo on jaotellut soljet niiden leveyden ja pituuden suhteen perusteella leveisiin ja kapeisiin solkiin.<sup>13</sup>

Rapukoristellut soikeat kupurasoljet esiintyvät arkeologisissa tutkimuksissa Ailion jaottelun mukaisesta H-solkina. Edelleen kaikki löydetty rapukoristellut soikeat kupurasoljet kuuluvat joihinkin Ailion pääryhmistä, joten käytän tätä jaottelua lähtökohtana rapukoristellun soikena kupurasoljen kuva-aiheen tyypillisten piirteiden määrittämisessä.<sup>14</sup> Lehtosalo-Hilander on jaotellut H-soljet edellä käsitellyin kriteerein alaryhmiin. Tämä alaryhmäjako ei vastaa tämän tutkimuksen ongelmansettelua, joten en selvitä sitä tarkemmin. Tämän tutkimuksen kannalta Lehtosalon ajoitusta koskevan jaottelun käyttökelpoisena osana nostan jatkossa esiin varhaisimmat rapukoristeisten solkien muodot ja niiden koristelun.

Rapukoristeiset soikeat kupurasoljet ovat korkeudeltaan kahdeksan senttimetrin molemmin puolin.<sup>15</sup> Rapukoristeisen soikean kupurasoljen kuva-aihe levittäytyy soikealle kuva-alalle, joka on kehystetty reunuslistalla. Kuva-aiheen keskipiste on korostettu voimakkaasti ja kuva-alan jakaa tarkalleen keskeltä linja, jonka molemmilla puolilla koristekuviot sijaitsevat symmetrisesti toistensa peilikuvina. Julius Ailion silmiksi nimittämät pyöreät koristekuviot sijaitsevat säännöllisesti keskipisteen ympärillä nelisilmäisessä muunnoksessa. Kuvan halkaisevan linjan molemmin puolin on palmettimaisia, kuva-alan päitä kohti kaartuvia koristeaiheita. Keskipisteen molemmin puolin lähtevät äyriäisen jaloiksi tulkitut ylöspäin kaartuvat vahvasti korostetut koristeaiheet, jotka yhdistyvät molemmille laiduille kehys-

---

<sup>13</sup> Ailio 1922, 44.  
Hallström 1947, 56-63.  
Lehtosalo 1966, 22-23, 26.

<sup>14</sup> Tomanterä 2.3.1998.

<sup>15</sup> Lehtosalo 1966, 23.

täen palmettikuvioita. Keskipisteen molemmilla puolilla olevien ylöspäin kaartuvien koristeaiheiden päät on pyöristetty ja niistä on erotettu puolilympyrän muotoinen alue poikkiviivalla. Keskilinjalle on myös sijoitettu palmettikuvio, jossa palmetit kaartuvat toisistaan pois päin ylös ja alaspäin keskiviivan molemmin puolin. Kuva-alan ylä- ja alaosaa peittää tiheä ja rikkonainen koristelu, joka täyttää kuva-alan sen reunoja myöten.

Ailio on määritellyt rapukoristeisen soikean kupurasoljen tavalliseksi muodoksi nelisilmäisen soljen, jonka keskipiste on selkeästi korostettu silmää muistuttavalla aiheella (Kuva 1a). Keskipisteen molemmin puolin kaartuu ylöspäin koristeluaihe, jonka tyvessä on vaakaviivoituksella erotettu paksunnos. Tämän kuva-aiheen alapuolelta lähtee keskilinjan molemmin puolin kynsimäiset ylöspäin kaartuvat aiheet. Palmettikuvio yhdistyy näihin kynsiin. Tämän aiheen alapuolelta lähtee kolmas ylöspäin kaartuva aihe, jonka silmäkuviot katkaisevat.<sup>16</sup>

Tavallisen muodon keskipisteen yläpuolella kaartuu palmettikuvion ylemmät osat. Nämä osat yhdistyvät keskipisteen molemmin puolin oleviin paksumpiin ylöspäin kaartuviin aiheisiin. Ailio on määritellyt nämä palmettimaiset kuviot kuvan keskeiseksi elementiksi, mutta tämän perusteella paremminkin keskipisteessä olevat ylöspäin kaartuvat kuva-aiheet ovat keskeinen elementti. Tämän kuvion yläpuolella on toinen silmäpari, joka on sijoitettu kaartuvien koristeluaiheiden päihin. Kuva-alan ylä- ja alapuolella on täyteenä rikkonainen koristeluaihe.<sup>17</sup>

Antrean muunos on nelisilmäinen solki, joka on koristelultaan samankaltainen edellisen tavallisen muodon kanssa (Kuva 1b). Keskipisteessä olevissa vaakaviivoin erotetuissa paksunnoksissa on lisäksi pystyasennossa olevat nauhat molemmin puolin vaakaviivoitusta. Alemman silmäparin yhteydessä on vielä viuhakamaisesti kuva-alan ulkoreunoja kohti suuntautuva kuva-aihe.<sup>18</sup>

Mainitsen Antrean muunnoksen yhteydessä vielä Aleksandr Saksan tutkimukses-

---

<sup>16</sup> Ailio 1922, 44.

<sup>17</sup> Ailio 1922, 44.

<sup>18</sup> Ailio 1922, 46.



saan esittelemän rapukoristeisen soikean kupurasoljen Käkisalimesta löydetyn muunnoksen, joka vastaa yksityiskohdiltaan eniten tätä muunnosta (Kuva 2 ). Aihe on muuten Antrean solkea vastaava, mutta alemman silmäparin yhteydessä ei ole viuhkamaista kuviota. Kuva-alan ylä- ja alaosissa ei ole rikkonaista summittaista kuviota, vaan selkeästi muotoillut teräväpiirteiset symmetriset koristeaiheet. Kuvan keskiakseli on myös terävästi piirrettynä kuva-aiheessa muista muunnoksista poiketen. Kuva-alan reunuslista on leveämpi kuin muissa muunnoksissa ja se on niistä poiketen koristeltu. Koristeltu reunuslista on samankaltainen kuin skandinaavisissa soikeissa kupurasoljissa.<sup>19</sup>

Räisälän kaksisilmäisessä muunnoksessa koristeluaihe on muuten sama kuin edellisissä muodoissa, mutta alempi silmäpari näkyy vain summittaisesti ja keskipisteestä lähtevissä koristeluaiheissa ei ole vaakasuoraa viivoitusta tyvissä (Kuva 1c). Yleiseltä asultaan tämä muunnos on pelkistetympi kuin nelisilmäiset muunnokset.<sup>20</sup>

Sakkolan kaksisilmäisessä muunnoksessa edellinen kuva-aihe on muunnettu muistuttamaan kasviornamentiikkaa (Kuva 1d). Kaikki koristelun osat on muunnettu kiemuraiseksi palmettiornamentiikaksi.<sup>21</sup>

Tuukkalan muunnoksessa koristelukuviosta on jäljellä vain hyvin summittaisena esityksenä kolme ylöspäin kaartuvaa kuviota (Kuva 1e). Keskipistettä ei ole korostettu ja koristelusta puuttuvat yksityiskohdat. Keskiosan yläpuolella olevat kaartuvat aiheet, joiden päissä on silmät, ovat hyvin kömpelöt verrattuina muihin muunnoksiin.<sup>22</sup>

Ailio on yhdistänyt kuva-aiheen keskiosan palmetit varhaisempien liljasolkien (tyyppi G) kuva-aiheeseen (Kuva 3 ). Liljasoljen palmetit on tulkittu tulleiksi eteläisestä Euroopasta joko bysanttilaisen tai karolinkilaisen kulttuurin kautta.

---

<sup>19</sup> Saksa 1998, 124.

<sup>20</sup> Ailio 1922, 44.

<sup>21</sup> Ailio 1922, 45.

<sup>22</sup> Ailio 1922, 45.

Rapukoristelun keskipisteen molemmin puolin esiintyvät ylöspäin kaartuvat koristeaiheet Ailio on yhdistänyt hopeisiin miekankahvoihin, joiden koristelun katsotaan periytyvän bysanttilaisista malleista (Kuva 4). Rapukoristelun Ailio katsoo olevan Suomessa kehittynyt synteesi erilaista alkuperää olevista koristeluaiheista. Tästä hän pitää todisteena sitä, että rapukoristeisia soikeita kupurasolkia on löytynyt eniten Suomesta.<sup>23</sup>

Julius Ailio on koettanut tehdä rapukoristeisten solkien muunnoksista typologisia sarjoja ja rekonstruoida prototyyppiä, mutta ei ole päässyt tuloksiin. Hän on esittänyt huomion, että koristelun ymmärtämiseksi on tarpeellista analysoida koristelu-muunnoksille yhteisiä pääaiheita. Suomalaisten soikeiden kupurasolkien kuva-aiheiden oletetaan olevan johdettavissa skandinaavisista esikuvista, mutta niissä on myös aineksia, joiden ei voida katsoa olevan skandinaavista alkuperää. C.A. Nordman on käsitellyt artikkelissaan soikeiden kupurasolkien yhteydestä löydettyjen esineiden bysanttilaisia vaikutteita. Myös Olof af Hallström on päätenyt siihen, että suomalaisten soikeiden kupurasolkien kaikkia aiheita ei voida pitää skandinaavista alkuperää olevina.<sup>24</sup>

Aleksandr Saksan mukaan karjalaiset eivät keksineet paljoakaan uutta. Soikeita kupurasolkia oli käytetty mm. Suomessa jo pitkään ja esimerkiksi liiviläisillä oli samanlaisia solkimuotoja kuin karjalaisilla. Karjalaisen kasviornamentiikan lähtöalueena on pidetty joko Bysanttia Venäjän toimiessa välittäjänä, tai Gotlantia. Kasviornamentiikan katsotaan saapuneen Suomeen 1000-luvulla idästä tulleiden vyönhelöjen ja miekkojen välityksellä. Koska pronssiesineiden rikkaimmat muodot ja tasapainoisimmat sommitelmat esiintyvät Mikkelin seudulla ja vanhimmat löytyvät Hämeestä, on syytä olettaa, että ne ovat suomalaista valmistetta.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup>Ailio 1922, 42-43, 47-53.  
Lehtosalo 1966, 22.

<sup>24</sup> Ailio 1922, 43.  
Hallström 1947, 56-63.  
Lehtosalo 1966, 22.  
Nordman 1924, 5-93.

<sup>25</sup> Lehtosalo-Hilander 1984, 383, 384.  
Saksa 1998, 200, 201.

Saksan mukaan soikeiden solkien suuren määrän ja levinneisyyden kohdalla on otettava huomioon, että kupurasolki oli tärkeä ja välttämätön osa naisen pukua. Näiden solkien levinneisyysalue vastaa aluetta, jolla oli käytössä ns. olkahame. Koruaineiston perusteella voidaan päätellä, että ainakin jokaisessa useista kylistä muodostuvassa asutuskeskuksessa oli omia pajoja ja seppiä.<sup>26</sup>

Leena Tomanterän mukaan pronssikorujen valmistus on edellyttänyt teknisiä välineitä, joita ovat olleet valumalli, muotti, upokas, pronssimetalli ja tulisija. Valumuotti on ollut kertakäyttömuotti, joka on täytynyt särkeä valosta irrotettaessa. Tämä menetelmä on jo pronssikauden alussa tunnettu katoavan vahan menetelmä. Valettavan esineen malli on tehty vahasta ja pakattu muottimassaan joka on perusaineeltaan savea. Muotti on kuivattu, poltettu ja sula pronssi on kaadettu valukanaavasta valuonkaloon. Menetelmä on vastaava skandinaavisten soikeiden kupurasolkien valmistuksessa. Yksityiskohdat on kaiverrettu soljen vahamalliin, jolloin kuviointiin on tullut yksilöllisiä eroavuuksia. Vahamallin aikaansaamisessa näkyvät erot eri valajien välillä ovat paitsi henkilökohtaisia, myös koulukunta-, tai perinnekohtaisia. Tomanterän mukaan kaikki erilaiset muunnokset omat samasta mallisoljesta tehtyjä.<sup>27</sup>

Rapukoristelun erilaisten muunnosten alkuperä on selitettävissä valmistustekniikalla. Valmistustekniikka on ollut kuitenkin hyvin tavallinen rautakaudella, joten sen kautta ei saada selvitystä tämän koristelutyyppin alkuperälle. Sen selvittämiseksi on otettava lähtökohdaksi kuva-aiheen kaikille eri muunnoksille yhteiset tekijät ja jäljitettävä niiden alkuperää.

---

<sup>26</sup> Saksa 1998, 199.

<sup>27</sup> Tomanterä 1994, 36-37, 44.  
Wilson 1995, 54-55.

## 2. TUTKIMUSMETODIIKKA

### 2.1. RAPUKORISTEISEN SOIKEAN KUPURASOLJEN KUVA-AIHEEN TUTKIMUKSEN LÄHTÖKOHTIA

Olen valinnut rapukoristeisen soikean kupurasoljen kuva-aiheen tutkimusongelmien rajaamisen tueksi merkkien muodostumista ja välittymistä koskevan Rudolf Wittkowerin teorian, symboliikan tutkimusta koskevan Dan Sperberin teorian sekä Oleg Grabarin ornamenttiikan välittymistä koskevan teorian, Nämä teoriat toimivat yleistyksinä, joita voidaan soveltaa symboliikan ja taiteen tarkastelussa.

Rudolf Wittkowerin mukaan kaikki havainnointi on tulkintaa merkkiä vastaan otettaessa. Normaalin visuaalisen havainnon ja taideteoksen katselun aistikokemukset ovat identtiset ja ilman tulkintaa meitä ympäröivät esineet ja seinillä olevat kuvat olisivat vain määrittelemättömiä muotoja ja väriänttejä. Taide-teos on kooste ideoista, käsitteistä ja viesteistä, jotka taiteilijan mieli ottaa vastaan, järjestää ja sulattaa.<sup>28</sup> Nämä merkit välittyvät visuaalisen havainnoinnin kautta katsojalle, joka muodostaa taiteilijan ideoista omien käsitteidensä avulla omat tulkintansa. Wittkowerin termien mukaan havainnoidessaan ja tulkitessaan teosta katsoja sulattaa sen omaan käsitemaailmaansa ja ymmärtää tätä kautta sen viestit.

Visuaalisista merkeistä voidaan erottaa neljä merkityksen tasoa: puhdas kuvaava, puhdas teemallinen, monimielinen ja kertova merkitys. Näiden tasojen mukaan voidaan edetä taideteoksen ikonografisen merkityksen ymmärtämiseen. Ensimmäisellä tasolla täytyy selvittää mitä esitetään, jota voidaan kutsua kuvaavaksi merkitykseksi. Esitetyt asiat tuovat katsojan mieleen alkuperäisen esikuvan, mutta samankaltaisuus ei voi olla enempää kuin vertauskuvallista.<sup>29</sup>

Jos visuaaliset merkit eivät ole tulosta yhdenmukaistetusta käsitteestä- tai paremminkin traditionaalisesta tai tavaksi muodostuneesta käsitteestä- tulkinta kuvaavalla tasolla ei ole mahdollista. Muodolliset kuvailevat merkit erotettuina kokonai-

---

<sup>28</sup>Wittkower 1987, 174.

<sup>29</sup>Wittkower 1987, 174-176.

suudesta voivat jäädä tulkitsematta tai tulla monimielisiksi. Kuvaavaa tarkoitusta ei voida ymmärtää elleivät kuvassa esitetyt asiat tai tapahtumat sisälly kuvan katsojan yleiseen kokemusmaailmaan.<sup>30</sup>

Edellä käsitellyn mukaisesti taideteoksen tekijän ideat jäisivät välittymättä katsojalle käsitteiden erilaisuuden takia. Tällaisesta tapauksesta toimii hyvänä esimerkkinä nykypäivän katsoja, joka tarkastelee esihistoriallista taideteosta. Wittkowerin teorian mukaisesti taideteoksen ikonografisen merkityksen tulkitsemiselle ei ole mitään mahdollisuuksia, jos ensimmäisen tason tulkinta ei onnistu.

Rapukoristellun soljen kuva-aiheen tulkinnan ensimmäisellä tasolla tulee esiin se, mitä kukin kuva-aiheen tarkastelija näkee katsoessaan kyseistä kuvaa. Tässä vaiheessa tulee kysymykseen myös se mihin kuva-aiheen tekijöihin katsoja reagoi ensin. Tätä havainnollistaa, että kuva-aihe on saanut nimensä ravun mukaan, koska kuvassa voidaan nähdä vertauskuvalliset ravun jalat ja taivutetut saksat. Tähän kuva-aiheen tekijään nyky ajan ihminen (tutkija) on reagoinut ilmeisimpänä selityksenä. Rapukoristellun soljen kuva-aihe tulkitaan nimityksensä mukaisesti koristeluksi. Rapukoristelun on tulkittu esittävän jotain. Kuva-aiheen ravuksi tulkitseminen on yksi selitys sille, mitä katsoja voi siitä nähdä, mutta se ei kerro valmistajiensa tai käyttäjiensä sille antamista merkityksistä.

Wittkowerin mukaan kuvaavan merkityksen tasolla on mahdollista tehdä objektiivisia tulkintoja yleisellä tasolla. Teeman tulkitseminen edellyttää teoksen kuvaaman yhteiskunnan uskonnollisten, mytologisten, kirjallisten ja sosiaalisten olojen ja toiseksi suullisen ja kirjoitetun perinteen tuntemusta. Teosta ymmärtävien piiri pienenee edelleen, kun siirrymme kolmanteen kategoriaan, eli monimieliseen merkitykseen, joka on ymmärrettävissä vain suhteellisen pienelle teoksen aikalaisten joukolle ja menneisyyten syvällisesti perehtyneille, jotka ovat rakentaneet sen pohjalta todistusaineistonsa. Merkityksiä ilmaisevan funktion, viivan, muodon ja värin tulkitsevat analyysit teoksen omassa kontekstissa ovat tuskin testattavissa objektiivisesti. Taidetta ei voi erottaa muodosta, mutta sen voi erottaa teemasta. Väärintulkittamisen mahdollisuus kasvaa, kun subjektiivinen symbolismi yhdistetään luon-

---

<sup>30</sup>Wittkower 1987, 177.

taiseen alitajuiseen symbolismiin, eikä ole mahdollista määritellä tarkasti, missä tarkoitettu symboliikka loppuu ja alitajuinen alkaa.<sup>31</sup>

Rationaalinen tulkinta edistää usein tunteellista reaktiota ja kääntäen tunteellinen reaktio usein värittää rationaalista tulkintaa. Kuva johon emme reagoi, on jäänyt huomaamatta. Rituaalit sekä tavat voivat määrätä emotionaalista osallistumista, joka on ominaista erityisesti suljetuissa yhteisöissä. Mitä suurempaa sosiaalinen ja hengellinen vapautuminen on, sitä suurempi on persoonallisten reaktioiden ja mielle yhtymien kenttä. Moraaliset kiellot, maku, muoti ja muut tekijät antavat suunnan emotionaalisille reaktioille yhteiskunnassa.<sup>32</sup> Rapukoristeltuja soikeita kupurasolkia tutkittaessa on otettava huomioon, ettei ole olemassa tietoa, missä määrin niitä valmistaneissa yhteisöissä oli sosiaalista ja hengellistä vapautuneisuutta. Tällöin ei pystytä selvittämään, mikä solkien valmistajien motiivi oli tehdä kuva-aiheista sellaisia kuin ne ovat.

Eri sukupolvet eivät vain tulkitse vanhoja symboleja oman merkityksensä mukaan, vaan myös luovat uusia merkkejä käyttäen, muunnellen ja siirtäen menneisyyden merkkejä. Samaan aikaan perinteiset symbolit säilyvät merkityksestään tyhjenettyinä. Edellisen symbolin määrityksen mukaisesti merkit eivät tällöin enää toimi symboleina, joiden merkitystä voitaisiin tulkita. Kun funktio on puhtaasti esteettinen tai selvästi maaginen, jotka ovat kaksi ääripäätä, voidaan tarkoituksesta olla melko varmoja, mutta itse asiassa kaikki taideteokset ovat sekä maagisia että esteettisiä. Pyhäinkuva voi tulla esteettisen ihailun kohteeksi tai päinvastoin. Kun läheisestä tai kaukaisesta menneisyydestä säilyneille teoksille annetaan uusia merkityksiä, pitäisi tarkkaan ottaen puhua väärintulkittamisesta. Sen sijaan että kysytään taiteen funktiota, pitäisi tyytyä kysymään yksittäisen taideteoksen tarkoitusta. Silloin Wittkowerin mukaan voisi paljastua, että suuri määrä visuaalisia symboleja on luotu ilman kommunikaatiotarkoitusta.<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup>Wittkower 1987, 181-182.

<sup>32</sup>Wittkower 1987, 183.

<sup>33</sup> Wittkower 1987, 184-187.

Kun kuvaavasta edetään temaattiseen merkitykseen ja edelleen monimieliseen merkitykseen ja ilmaisuun, väitteiden objektiivisuutta on koko ajan vaikeampi kontrolloida. Ja mitä syvemmälle yritämme päästä merkin tarkoituksen ymmärtämiseen, lähestymistapa tulee yhä monimutkaisemmaksi ja väärinymmärtämisen mahdollisuus kasvaa. ”Mikä” voidaan johtaa ainoastaan siitä että ymmärretään ”miten”, joka on perustavanlaatuinen tekijä.<sup>34</sup> Rapukoristellun soljen kuva-aiheen tutkimuksessa ”miten” on se, miten rapukoristelun ornamenttiikka rakentuu. Tällä tarkoitan sitä, miten erilaisia koristeluaiheita on käsitelty rapukoristelussa.

Perustelen edelleen maagisen merkityksen poisrajaamista tutkimuksen lähtökohtana Dan Sperberin symboliikan tutkimusta käsittelevän teorian valossa. Tutkittaessa symboliikan kulttuurista roolia, perustekijä on, että symboliikan ymmärtäminen ei ole koskaan selkeää, koska yksilölle jää aina merkittävästi tulkinnanvapautta. Kulttuurinen symbolismi keskittää yhteisön jäsenten mielenkiinnon, mutta samaan aikaan yksilö voi tuntea symboleja kohtaan mitä haluaa. Jotta voitaisiin tulkita symbolisia ilmiöitä täydellisesti, täytyy ottaa huomioon ne erityiset olosuhteet, ja tieto niistä olosuhteista, joissa ne ovat kehittyneet.<sup>35</sup> Teoreettiset lähestymistavat, jotka tarkastelevat esineiden ominaisuuksia symboliikkaan perustuvina, ovat Sperberin mukaan tuomittuja epäonnistumaan.<sup>36</sup>

Oleg Grabarin ornamenttiikan välittäjiä käsittelevässä teoriassa pohditaan niitä visuaalisen tiedon lajeja, joiden perusteella voidaan väittää joidenkin taideteosten olevan koristetaitetta ja joidenkin niiden aiheiden olevan ornamenttiikkaa. Tätä pohdittaessa palataan tämän tutkimuksen johdannossa määriteltyihin käsitteisiin.

Grabarin teorian mukaan traditionaaliseen taiteen pohdintaan voi sisältyä omassa ajassaan mitä tahansa merkityksiä, joita voidaan antaa mille tahansa sen tuotteista. Hän esittää huomion erilaisten kulttuurien ja aikakausien taiteellisten tuotteiden

---

<sup>34</sup>Wittkower 1987, 182.

<sup>35</sup>Sperber 1995, 137-138.

<sup>36</sup>Sperber 1995, 87-88, 112.

den keskinäisen vertailun hankaluudesta.<sup>37</sup> Tämä yhdistyy edellä käsiteltyyn symbolisten merkitysten muuttumattomuuteen ja monisymbolisuuden mahdottomuuteen. Myös tämä tukee sitä, että tutkittaessa esihistoriallista kuva-aihetta, josta ei löydy selkeästi omaan kontekstiinsa sijoitettavaa ikonografista merkitystä, symbolisten merkitysten selvittäminen ei voi toimia hyvänä lähtökohtana tutkimukselle.

Rapukoristeisen soikean kupurasoljen kuva-aiheen kommunikaatiotarkoitus ei ole ilmeinen, joten sitä ei ole mielestäni aiheellista ottaa taidehistoriallisen tutkimuksen lähtökohdaksi. Edellä käsitellyt ikonografisen tulkinnan edellytykset ovat myöskin puutteelliset. Solkien kuva-aiheen ravuksi tukitseminen on nykyajan ihmisen tekemä väärintulkinta, ja samoin voidaan ajatella, että kuva-aiheen nimittäminen koristeluksi on väärintulkinta, koska kuva-aiheen merkitys on voinut olla puhtaasti maaginen niitä valmistaneissa yhteisöissä. Tämän jälkeen jää jäljelle se että rapukoristeisen soikean kupurasoljen kuva-aihe on määrättyllä tavalla järjesteltyjä kuvioita. Taiteellisten tuotosten sijoittaminen tyyliin on yhtenäisyyden ja järjestyksen määrittelemistä taide-esineiden välillä. Samoin rapukoristelun ornamenttiikan kautta voidaan ymmärtää, mikä kuvioissa herättää mielenkiintoa, mutta yksittäisten merkkien sisältämiä merkityksiä korujen käyttäjille voidaan vain arvailla.

Selvitän jatkossa ornamenttiikan tutkimuksen teorioiden avulla rapukoristeisen soikean kupurasoljen kuva-aiheen eri muunnosten yhtenäisyyksiä. Vertailemalla kuva-aiheen yhtenäisyyksiä ja eroja muiden rapukoristeisten soikeiden kupurasolkien yhteydessä esiintyvien esineiden kanssa tämän tutkimuksen tavoitteena on määrittellä, mihin taiteellisiin tyyliin rapukoristeisen soikean kupurasoljen kuva-aihe voidaan yhdistää.

Rapukoristeisten solkien aikaisemmassa tutkimuksessa on lähinnä käsitelty arkeologisia solkien ajoitukseen liittyviä kysymyksiä. Kuva-aiheen alkuperää on yritetty analysoida koristekuvioiden pääasiallisia aiheita vertailemalla. Kuva-aiheen analyysissä on lähdetty liikkeelle pienten yksityiskohtien vertailusta ja yritetty saada palapelinomaisesti aikaan teoria kuva-aiheen alkuperästä.<sup>38</sup> Tutkimusote, jossa

---

<sup>37</sup> Grabar 1992, 4

<sup>38</sup> Ailio 1922, 42-57.  
Hallström 1947, 61.



koristeluiheita pyrittiin selittämään symboliikaksi, perustuu 1700-luvulla vallinneeseen tapaan ladata koristetaide symbolisilla merkityksillä. Tämä pyrkimys heijastui myös tutkimukseen, jolloin otettiin lähtökohdaksi, että kaikki koristeluaiheet sisältävät jotain symboliikkaa, ja tämä merkitys yritettiin palauttaa menneisyyden esineille.<sup>39</sup>

Tämän tutkimuksen ongelmana on pohtia, mihin taiteellisiin traditioihin rapukoristeisen soikean kupurasoljen kuva-aihe liittyy taiteellisten muotojen perusteella. Aikaisemmassa tutkimuksessa on jo esitetty huomio, että rapukoristelu on synteesi erilaista kulttuureista lähtöisin olevista koristeluaiheista. Rapukoristeisen soikean kupurasoljen tutkiminen siitä lähtökohdasta, että se on koristelua, perustuu Gombrichin määrittelyyn, että koristelu on tietyllä tavalla yhdisteltyjä kuvioita. Aikaisemmissa tutkimuksissa on jätetty huomiotta se, miten näitä erilaisia koristeluaiheita on käsitelty rapukoristeisen soikean kupurasoljen kuva-aiheessa

Rapukoristeisen soikean kupurasoljen kuva-aiheesta voidaan erottaa tutkimusongelmaksi muodon ja tyylin määrittäminen. Tämän määrittäksen kautta se voidaan yhdistää muihin oman aikansa koruihin yleisemmällä tasolla kuin yksityiskohtia vertailemalla, ja siten tutkia sitä, miten rapukoristelu on yhteydessä tai poikkeaa siihen ajallisesti ja maantieteellisesti yhteydessä oleviin taiteellisiin tyyliin nähden.

## 2.2. TELEOLOGINEN LÄHESTYMISTAPA

Alois Rieglin ornamentiikkaa käsittelevä vuonna 1893 julkaistu *Stilfragen*-teos käännettiin ensimmäisen kerran englannin kielelle 1992. Teoksen käänntäjä mainitsee, että Rieglin alkuperäinen teksti on erittäin vaikeaselkoista ja terminologia on ollut hankalasti käännettävää. Rieglin kirjoituksista on tehty erilaisia tulkintoja, joiden pohjalta olen laatinut seuraavassa yleistyksen hänen ornamentiikan kehittymiseen liittyvistä ajatuksistaan. Englanninkielisissä kirjoituksissa, joita olen käyttänyt *Stilfragen* on käännetty sekä *Problems of Style*ksi että *Questions*

---

<sup>39</sup> Gombrich 1992, 217-218.

*of Styleksi*, joten käytän selvyuden vuoksi teoksen saksankielistä alkuperäisnimeä.

Rieglia tulkitsevassa kirjallisuudessa on otettu käyttöön filosofian tiedon hankkimiseen liittyvät käsite a priorinen, eli valmiina olemassa oleva järkeä käyttämällä hankitu tieto, jonka parina esiintyy a posteriorinen aikaisempaan kokemukseen perustuva tieto. Toisena käsitteenä tässä kirjallisuudessa esiintyy kausaalinen keinojen kautta lopputulokseen etenevä tutkimus, jonka parina toimii teleologien lopputuloksesta sen syntyyn vaikuttaneisiin tekijöihin etenevä tutkimus. Selvitän seuraavassa näiden erilaisten tiedonhankinnan menetelmien mahdollisuuksia rapukoristelun tutkimuksessa. Aloitan asian käsittelyn esittelemällä Alois Rieglin ornamenttiikan tutkimusta käsittelevää teoriaa, koska hän on aloittanut tutkimussuunnan, jossa kyseenalaistetaan taiteellisten muotojen synnyn selittäminen puhtaasti kausaalisten tekijöiden valossa.

E.H. Gombrich on vastustanut Rieglin teorioita niiden yksipuolisuuden vuoksi, joten käytän täydentävinä metodisina lähteinä myös hänen teoksiaan niiltä osin kuin ne soveltuvat rapukoristelun tutkimukseen tässä vaiheessa.

Eurooppalaisessa ornamenttiikan tutkimuksessa 1800-luvulla materiaali ja tekniikka asetettiin vastakkain ornamenttiikan muodon ja tyylin kanssa vaihtoehtoisina lähtökohtina. Tekniikasta lähtevän lähestymistavan mukaan muotoilulliset ominaisuudet esiintyivät vain tekniikan ja materiaalin käsittelytaidon passiivisina ilmentyminä. Alois Riegl vastusti tätä näkemystä ja esitti koristelutaiteen olevan luova älyllinen saavutus.<sup>40</sup>

Rieglin *Stilfragen*-teos vastustaa sitä Gottfried Semperin kannattamaa käsitystä, että ornamentit olisivat seurausta tietynlaisista valmistustekniikoista. Riegl asetti muotoilukysymykset valmistustekniikan, materiaalin ja esineen funktion edelle, ja lisäsi edellisiin taide-esineen ominaisuuksiin vielä tilan ja tason, sekä taiteellisen tarkoituksen käsitteet. Rieglin mielestä semperiläisesti ajateltuna ornamentit olisivat alunperin syntyneet sattuman kautta vailla älyllistä ja taiteellista panostusta.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Castriota 1992, xxvi-xxvii.

<sup>41</sup> Iversen 1993, 51.  
Podro 1982, 51.

Yhteenveto *Stilfagen*-teoksen argumenteista on ilmaistu kahtena perusväittämänä. Ensiksi ornamentin perusteellinen tutkimus on muuntumisen ja leviämisen jäljittämistä. Toiseksi muuntuminen on muotoilun periaatteiden ohjaamaa. *Stilfagenin* mukaan taide ymmärretään luonteeltaan muuntautuvaksi ja siten sisäisesti muuttuvaksi puhtaasti taiteellisin tarkoituksin.<sup>42</sup> Esimerkiksi kasviornamentiikka ei tule Rieglin mukaan mistään luonnollisesta mallista. Mikäli luonnonjäljittely tai taide-esineiden jäljittely eivät selitä ornamenttiikan historiaa, niin silloin tulee kysymykseen jonkinlainen sisäisen kehityksen periaate.<sup>43</sup> Riegl näki antiikin kasviornamentiikan tekemisen motivaation paremminkin pyrkimyksenä muotoilun kehittämiseen kuin luonnon kuvauksena tai symbolien esittämisenä. Muotoilun pyrkimys oli saavuttaa sisäistä yhtenäisyyttä, variointia ja symmetriaa.<sup>44</sup>

Taiteelliset muodot -erityisesti silloin kuin ne erosivat luonnon muodoista, olivat Rieglin mukaan paremminkin osoituksia inhimillisestä luovuudesta kuin jonkin teknisen keinon passiivisia ilmentymiä. Taiteellinen muotoilu voidaan nähdä aina riippuvaisena erilaisten tekniikoiden ja materiaalien käytöstä, mutta Riegl piti kiinni riippumattomasta luovuudesta ja valinnasta perustavina tekijöinä taiteellisessa prosessissa. Tästä näkökulmasta taiteelliset muodot olivat hyvin tärkeitä tuotteita, joiden toistuminen pitäisi selittää inhimillisen kanssakäymisen ehdoilla tapahtuvaksi. Perustavanlaatuiset taiteelliset käsitteet eivät olleet Rieglin mukaan vain ideoita, vaan myös traditioita, jotka siirtyivät sukupolvilta ja kulttuureilta toisille. Luovien yksilöiden käsittelyssä perinteiset muodot voivat muuntua ja tätä kautta syntyä innovaatioita, kun ne siirtyvät kulttuureilta tai sukupolvilta toisille.<sup>45</sup>

Alois Riegl halusi löytää arkeologista tai positivistista todettavissa olevien tosiseikkojen tutkimusta halveksimatta ”korkeampia universaalisia lakeja, joita kaikki taide-  
deteokset noudattavat ilman poikkeuksia.” Hänen lähestymistapansa oli pyrkiä eris-

---

<sup>42</sup> Iversen 1993, 57.  
Podro 1982, 71.

<sup>43</sup> Iversen 1993, 60.

<sup>44</sup> Podro 1982, 71.

<sup>45</sup> Castriota 1992, xxvii.

tämään nämä piirteet, jotka ovat yhteisiä kaikille taideteoksille ja löytää yhtenäisyyden ja taiteellisen kehittymisen lait näistä tekijöistä.<sup>46</sup>

*Stilfragenissa* esitetään systemaattinen, deterministinen ja rationalistinen käsitys jonka mukaan tyylikysymyksiä ohjaavat abstraktit muotoilun periaatteet. Tyylin idea on sen mukaan aiheiden muuntelussa. Kun Riegl asetti muotoilun abstraktit lait, hän tähdensi, että tiukka laeista kiinnipitäminen kuluttaa esteettistä arvoa. Ihmisten hairahdukset sopivaisuuden säännöistä ja luonnolliset epätäydellisyydet ovat ne tekijät, jotka tekevät muotoilun mielenkiintoiseksi.<sup>47</sup> E.H.Gombrich vastusti Rieglin tyylin teorian yksipuolista empirismiä, ja Riegl tunnisti itsekin tämän puutteen. Gombrichin mukaan riippumaton luominen ei anna selitystä sille, miksi koristelutyylit muuttuvat. Gombrich on esittänyt tyylejä koskien myös Rieglin kannattaman ajatuksen, että tyylit ovat traditioiden ilmentymiä. Rieglin mukaan tyyli on yhtenäisyyden ilmaus, jossa yhteneväisten kuvallisten esitystapojen voidaan katsoa olevan selitettävissä jollain yksilöllisen ylittävällä hengellä.<sup>48</sup>

Edellä Riegl oli esittänyt että taiteelliset muodot oli ymmärrettävä inhimillisen kanssakäymisen kautta syntyneiksi. Taiteellisten tyylien erot perustuvat niihin eroihin, miten koristeluaiheita on muunneltu. Tämän perusteella traditiot taiajan henki olisi ymmärrettävä taiteellisiin muotoihin vaikuttaviksi tekijöiksi, jotka ovat syntyneet inhimillisen kanssakäymisen tuloksina. Tietyllä maantieteellisellä alueella tietyssä aikana esiintyvien tyylien yhtenäisyyteen vaikuttavat sellaiset asiat, joista on hankittava tietoa muualta kuin itse esineistä.

Rieglin mukaan on olemassa a priorinen valmiiksi annettu tekijä, joka ohjaa *Stilfragenin* käsittelemän taiteellisen muuuntumisen periaatteita. Toisena Rieglin ajattelun perustekijänä on mainittu ornamenttiikan muuuntumisen jäljitys. Tämän jäljitystehtävän voisi päätellä perustuvan a prioristen annettujen tosiasioiden ver-

---

<sup>46</sup> Castriota 1992, xxvi.  
Iversen 1993, 5.

<sup>47</sup> Iversen 1993, 67.  
Podro 1982, 71.

<sup>48</sup> Gombrich 1972, 21.  
Gombrich 1992, 196.  
Iversen 1993, 4.

tailulle taide-esineissä. Tämä tutkimusperiaate olisi siis taide-esineiden ominaisuuksien vertailua siten, että ne on irrotettu kausaalista tekijöistä kuten materiaalista tai tekniikasta. Mikäli tämä olisi tutkimuksen lähtökohta, mukaan voitaisiin ottaa mitä tahansa taide-esineitä, joissa vastaavia taiteellisia muotoja esiintyy. Tämän vuoksi tällaisen tutkimusotteen ongelmana on sen ryhmän rajaaminen, jossa vertailua tehdään.

Semperiläisen teorian mukainen selitys korietekuvioiden synnylle edellyttää a posteriori tietoa taide-esineiden valmistustekniikoista. Tätä tietoa ei välttämättä pysty saamaan pelkästään esineitä tarkastelemalla. Riegl onkin esittänyt, että semperiläisen tutkijan on asetuttava ikäänkuin taide-esineiden tekotilanteeseen voidakseen muodostaa kuvan esineiden valmistuksesta. Jos esineiden valmistuksesta ei ole käytössä dokumentteja, on turvauduttava pelkästään esineitä tarkastelemalla saatuihin tietoihin ja tehtävä johtopäätökset toisista esineistä samalla tavalla saatujen tietojen perusteella. Edelleen, jos valmistutapa on hyvin yleinen, sitä ei myöskään silloin voida käyttää apuna esimerkiksi tutkittavan esineryhmän rajaamisessa. Tällöin tutkimuksessa on pohdittava, millä kriteereillä muuta tietoa valitaan tukemaan esineitä havainnoimalla saavutettuja huomioita.

Taiteellisten muotojen aikaansaaminen kuitenkin edellyttää myös tekniikan hallintaa. Tekniikka on siten sisäänrakennettu osa taiteellista luomisprosessia ja materiaali on olennainen osa taide-esineen olemusta. Pelkkien taiteellisten muotojen vertailulla ei voida saavuttaa perusteltavissa olevaa tietoa hyvinkin erilaisista materiaaleista valmistettujen taide-esineiden yhteyksistä toisiinsa.

Kumpikaan edellä käsitellyistä varhaisemmista lähestymistavoista ornamenttiikan tutkimukseen ei anna yksin vastausta sille, miksi josakin esineessä näkyvä koristelu on sellaista kuin se on. Esiteltyt teoriat lähtevät tutkimaan samaa asiaa täysin erilaisista tiedonhankinnan lähtökohdista. Näiden lähtökohtien ympärille on mahdollista rakentaa käytettävissä olevan materiaalin nojalla kokonaiskuva asioista jotka ovat vaikuttaneet tietyn ornamenttiikan tekemiseen ja käyttöön. Riegliläinen lähtökohta taiteellisten muotojen vertailussa on käyttökelpoinen silloin, kun kausaaliset tekijät ovat vaikeasti määriteltäviä tai hyvin yleisiä, jolloin niitä ei voida käyttää tutkimuksen perusteena tai vertailuryhmän rajaamiseen.

Oleg Grabarin ornamentiikan välttäjiä käsittelevässä *The Mediation of Ornament* teoksessa eistetään Rieglin teosta vastaava oletus, että on olemassa yleismaailmallisia lähestymistapoja ornamentiikkaan, ja että yhden kulttuurin tuntemus voidaan laajentaa koskemaan kaikkia aikakausia ja kulttuureja. Myös Grabarin esittämässä näkökulmassa tutkimuskohteen rajauksen ongelmaan ei juuri puututa. Grabar käsittelee rajaamisen ongelmaa esittäessään ajatuksen, että jollain tavalla taiteeteoksen totuus on aina suhteellista muihin oletuksiin nähden. Oletukset voivat olla historiallisia ja toisiinsa yhteydessä olevia tai samaan aikaan kuuluvia ja epäjatkuvia.<sup>49</sup>

Edellä käsiteltiin Rieglin ja Grabarin teorioiden puutteita, erityisesti siinä, että se jättää tutkimuksen kohteiden rajaamisen täysin avoimeksi. Toinen puute näissä lähestymistavoissa on kausaalitekijöiden sivuuttaminen. Riegl tiedosti oman teoriansa puutteet tässä mielessä, ja myönsi tyylihistorian seikkojen liittyvän traditioon. Grabar puolestaan mainitsi taiteen suhteellisuuden muihin samassa ajassa tai historiallisessa yhteydessä oleviin tekijöihin. Olen valinnut Kindlerin ja Darrasin teleologiaan perustuvan teorian täydentämään edellisten teorioiden puutteita. Tämä teoria ottaa huomioon myös kausaalitekijät ja sen pohjalta voidaan perustella tutkimuskohteen rajaaminen.

Kindlerin ja Darrasin mukaan yleisten kuvallisten esitysten syntyyn vaikuttaneiden sääntöjen etsiminen on perustunut oletukseen, että on olemassa jonkinlainen yleismaailmallinen tie, joka johtaa kuvalliseen kehitykseen. Rieglin teorian mukaan olisi olemassa annettuna tekijänä taiteellinen pyrkimys, joka aiheuttaa kuvallisen kehityksen, mutta hänenkin mukaan taiteelliset pyrkimykset ovat seurausta inhimillisestä kanssakäymisestä. Teleologinen teoria on päämäärälähtöinen teoria, jossa mukaan on otettu myös teosten syntyyn vaikuttaneet olosuhteet. Tässä teoreettisessa mallissa on otettu käyttöön kolme peruskäsitettä, jotka ovat teleologia, silmiinpistävyys ja repertoaari. Myös Gombrich on esittänyt visuaalisen järjestyksen havaitsemisen ja luomisen tutkimuksen lähtökohdaksi teleologisen lähestymistavan. Teleologisen lähestymistavan mukaan kuvalliset merkit ovat yhteydessä laajempiin

---

<sup>49</sup> Grabar 1992, xxii, 234.

päämääriin. Siinä painopiste siirtyy kausaalisuhteista ikonisten merkkien perustavanlaatuisen tarkoitukseen.<sup>50</sup>

Teleologian lähestymistavan mukaisesti tässä teoriassa otetaan tarkasteluun itse rapukoristeisen soikean kupurasoljen kuva-aihe jättäen sen syntyyn vaikuttaneet kausaalitekijät tässä vaiheessa huomiotta. Seuraavan peruskäsitteen mukaisesti kuva-aiheesta erotetaan silmiinpistävät piirteet. Näiden piirteiden määrittämisen myötä saadaan rajattua tutkimuksessa käytettävä vertailuryhmä niihin koristeluihin, joissa esiintyy vastaavia silmiinpistäviä piirteitä. Kolmanteen peruskäsitteeseen, eli repertoaariin sisältyvät kaikki kausaalitekijät: materiaali, tekniikka ja kulttuurien välisen kanssakäymisen tuloksena saadut taiteelliset vaikutteet, joista rapukoristeltuja soikeita kupurasolkia valmistaneet ovat muodostaneet kuva-aiheet oman traditionsa puitteissa.

Symboliikan selittäminen joudutaan sivuuttamaan tässäkin vaiheessa edellä käsitellyn symboliikan henkilökohtaisuuden vuoksi. Tiedot siitä kontekstista, jossa rapukoristelua on valmistettu ja käytetty ovat siinä määrin puutteellisia, että rapukoristeluun liitettyjä uskomuksia ei ole mahdollista määrittää.

### 2.3. HAHMOTEOORIAA SOVELLETTUNA RAPUKORISTEISEN SOIKEAN KUPURASOLJEN KUVA-AIHEEN TUTKIMUKSEEN

Olen valinnut Rudolf Arnheimin perseptiivisen taideteorian ornamenttiikan tutkimukseen sopivat huomiot toimimaan rapukoristelun silmiinpistävien piirteiden määrittelyn perusteina. Arnheimin teorian lähtökohdat perustuvat hahmoteoriaan. Myös E.H. Gombrich on käsitellyt havaitsemisen psykologiaa koskien kuva-aiheen havaitsemisen subjektiivisuutta, sekä sitä, mitkä kuvallisen esityksen osat ovat oleellisia kuvan tulkitsemisen ja tunnistamisen kannalta. Hän on esittänyt, että järjestyksen havaitseminen ei ole passiivinen prosessi, vaan havaintoprosessissa on olemassa joitain järjestyksen havaitsemiseen vaikuttavia annettuja tekijöitä.

---

<sup>50</sup> Gombrich 1992, 7.  
Kindler & Darras 1997, 218.

Gombrich on tehnyt eron geometrysten kuvioiden ja esittävien aiheiden havaitsemisen, eli muodon ja merkityksen havaitsemisen välillä.<sup>51</sup> Tämän kahtiajaon perusteella tämän luvun lähtökohtana on tutkia rapukoristelua taiteellisina muotoina.

Hahmoteoria oli ensimmäinen havainnointia koskeva teoria joka vastusti systemaattisesti nk. passiivisen ”viattoman silmän” teoriaa, ja on toinen klassisista havaintoteorioista. Toinen teoria on strukturalismi, joka olettaa, että kaikki syvyyden esittämisen merkit (*depth cues*) ovat symboleja, jotka muodostuvat tiettyjen visuaalisten ärsykkeiden ja tiettyjen käsinkosketeltavien ja liikkeen aistimiseen liittyvien muistojen kautta. Strukturalismin mukaan syvyyden esittämisen merkin tekee vaikuttavaksi sen yhdistyminen muihin syvyyden viittauksiin, ja liikkeen, kosketuksen yms. kautta yksilön henkilökohtaiseen historiaan.<sup>52</sup> Strukturalismi perustuu ajatukseen, että visuaaliset havainnot yhdistyvät aikaisempaan kokemukseen pohjautuvaan a posteriori-tietoon.

Hahmoteorian mukaan kaikki valon heijastuksina verkkokalvolle tulevat ärsykkeet luultavasti saavat aivoissa aikaan jonkin luonteenomaisen prosessin, joka järjestätty erilaisiksi seurauskentiksi, jotka muuttuvat samalla kun ärsykkeiden saaminen muuttuu.<sup>53</sup> Alois Riegl'in teoriat perustuivat a priori-periaatteeseen, jonka mukaan on olemassa valmiiksi annettuja tekijöitä, joiden mukaan taiteellinen muuntuminen tapahtuu. Hahmoteoria yhdistyy tähän valmiiksi annettujen tekijöiden teoriaan seurauskenttäperiaatteessaan, jonka mukaan aivoissa on valmiina olemassa jotain, joka herää reagoimaan tiettyihin visuaalisiin ärsykkeisiin.

Hahmoteoriassa visuaalisten ärsykkeiden järjestymisen säännöt voidaan määrittellä seuraavasti. Ensiksi nähdään muodot jotka ovat mahdollisimman symmetrisiä, eli symmetrian laki. Toiseksi muodot nähdään niin keskeytymättöminä kuin mahdollista, eli jatkuvuuden lakina. Kolmanneksi näemme toisiaan lähellä olevat

---

<sup>51</sup> Gombrich 1972, 21.  
Gombrich 1992, 1, 158.

<sup>52</sup> Gombrich 1992, 4.  
Hochberg 1980, 51.

<sup>53</sup> Gombrich 1992, 4.  
Hochberg 1980, 51.



muodot kuuluviksi yhteen, joka on läheisyyden laki. Se mitä näemme, johtuu kenttäteorian mukaan aivokentän järjestelmällisestä luonteesta. Muodon yksinkertaistaminen ja erityisesti symmetria vaatii alueen, joka toimii kuvana, jossa yksinkertaisempi kuvio jää vallitsevaksi.<sup>54</sup> Näiden lakien perusteella koristelusta ei tutkita irrallisia kontekstistaan irrotettuja kuvioita, vaan rapukoristelussa esiintyvät muodot voidaan ryhmitellä yhtenäisiksi toistensa kanssa yhteydessä toimiviksi visuaalisiksi elementeiksi, joista ensimmäiseksi erottuvat symmetriset muodot. Tämä yhdistyy hahmoteorian hierarkkiseen kuvan järjestymiseen siten, että symmetria on tärkein tekijä ornamentikassa, koska se on tulkittu visuaalisen järjestyksen ilmentäjäksi. Oleg Grabar on kääntäen määritellyt visuaalisen järjestyksen tarkoittamaan ornamenttia.

Rudolf Arnheim selvittää *Art and Visual Perception* teoksen esipuheessa hahmoteorian päämääränä olleen osoittaa, että kaikkien kuvan osien olemassaolo on riippuvaista niiden asemasta ja funktiosta kokonaiskuvassa. Teoksessa käytettyjen käsitteiden voidaan olettaa sisältävän yleisen totuuden, joka tekee kautta aikojen kaikenlaisen taiteen merkitykselliseksi kaikille. Teoksen oletukset perustuvat siihen, että taideteoksia voidaan tutkia objektiivisesti Arnheimin osoittamiset lähtökohdista.<sup>55</sup> Tämä oletus edellyttää, että taideteosten tarkastelussa sivuutetaan kaikki muut tekijät kuin teoksen visuaalisten elementtien toiminta ja keskinäinen vuorovaikutus. Teoria edellyttää esimerkiksi teknisten, ikonografisten ja muiden kontekstien unohtamista.

Arnheim mainitsee esipuheessaan, että hahmoteoria toimii kausaalisia selitysmalleja täydentävänä näkökantana taiteentutkimuksessa. Hahmoteorian mukaan näkeminen ei ole mekaanista kuvan osien tallennusta, vaan merkityksellisten rakennosien havainnointia. Kontekstilähtöiset taideteoriat ovat kausaalisia selitysmalleja taideteosten synnylle, sillä ne keskittyvät selvittämään taustatekijöitä jotka vaikuttavat siihen, miten taideteoksesta on tullut sellainen kuin se on. Arnheimin teoria toimii siis kausaalisille selityksille vastakkaisena teoriana ja edustaa siten

---

<sup>54</sup> Arnheim 1974, 231.  
Hochberg 1980, 52.

<sup>55</sup> Arnheim 1974, 6.

vain yhtä puolta taiteen ymmärtämisessä. <sup>56</sup>

Silloin kun kuva esittää selkeästi jotain kohdetta, sisältää omassa kontekstissaan selkeästi osoitettavissa olevaa ikonografista merkitystä, tai teoksen tekijä tiedetään ja hänen henkilöhistoriaansa voidaan tutkia, tai teos edustaa selkeästi tekijänsä henkilökohtaisia luovia pyrkimyksiä, Arnheimin teoriaa tuskin voidaan pitää lähtökohtana. Tällaisissa tapauksissa rakenneosien havainnointi ja pyrkimys saada erilaiset teokset luokiteltua yleismaailmalliseen kaavaan on heikosti perusteltavissa. Silloin kun teos ei selkeästi esitä jotain kohdetta, sen valmistustekniikka on epäselvä, ikonografioiden merkitys ei ole selkeästi osoitettavissa, tekijää ei tiedetä ja teos ei ole yksilöllinen muihin vastaviin taide-esineisiin nähden, Arnheimin teoriaa voidaan käyttää lähtökohtana pyrittäessä määrittelemään teosten yhteisiä vertailtavissa olevia piirteitä. Nämä piirteet liittyvät edellä esitellyn teleologisen taideteorian silmiinpistävien tekijöiden käsitteeseen. Riegl esitti omassa teoriassaan huomion, että poikkeukset näistä yhteneväisistä kaavamaisista piirteistä ovat luomisprosessin paljastava tekijä.

Viimeksi käsitellystä taiteesta toimii hyvänä esimerkkinä koristetaide, tai ornamenttiikka, joita molempia käsitteitä käytetään samoissa yhteyksissä. Edellä käsitellyt tunnusmerkit täyttyvät erityisesti silloin, kun tutkittava ornamenttiikka on niin vanhaa, että kontekstittietoja ei voida saada muualta kuin itse esineistä tai niihin liittyvistä arkeologisista löydöistä. Seuraavassa käsittelem Arnheimin teorian ornamenttiikan tutkimukseen soveltuvia huomioita. Kaikki tässä käsiteltävät ornamenttiikan osat liittyvät toisiinsa, eikä niitä voi tarkastella toisistaan irrotettuina.

Ensimmäisenä rapukoristeisen soljen kuvan huomiota kiinnittävänä seikkana käsittelem soikeaa kuva-alaa. Muodon yksinkertaistaminen, erityisesti symmetria vaatii alueen, joka toimii kuvana, jossa yksinkertaisempi muoto jää vallitsevaksi. Kuva-ala toimii perustekijänä, jonka sisällä kaikki kuvan eri tekijät sijaitsevat. Ornamenttiikan tutkimuksessa on oleellista selvittää, mikä kuva-ala on, eli mikä on kokonaisuus, johon suhteutettuna kuvan eri osien suhteita tutkitaan. Myös Grabar on käsitellyt ornamenttiikan muodostumisessa oleellisena osana sitä, minkä muo-

---

<sup>56</sup> Arnheim 1974, 6.

toiselle kuva-alalle se muodostuu.<sup>57</sup>

Grabarin mukaan yksi perustavanlaatuisimpia tekijöitä kuvan rakenteen järjestyksen tajuamisessamme on tasapainon tajuaminen. Tasapainon saavuttaminen on perustavanlaatuista taideteoksille, ja merkityksen ja järjestyksen tajuaminen eroavat toisistaan. Järjestyksen tajuamisessa tulee esiin, mikä on kuvan keskeinen aihe ja mikä on kuvan taustaa. Tasapainoon vaikuttaa Arnheimin mukaan kuvan osien koko ja sijoittelu kuva-alassa.<sup>58</sup>

Rapukoristelun tutkimuksessa lähtökohdaksi voidaan ottaa kuvan osien järjestyksen pohtiminen kuvassa esiintyvä tasapaino, eli symmetria kuvan pääasiallisena tekijänä ja erottaa se kuvan merkityksen tutkimuksesta. Tässä lähestymistavassa symmetriaa luovat tekijät ovat kuvan pääasiallinen aihe ja yksityiskohtat jäävät toissijaiseksi tekijäksi.

Kuva-alaan liittyy myös reunuslista kuvan ympärillä. Gombrichin mukaan jokainen hierarkkisen kuvan muodostaminen edellyttää kahta perustavanlaatuista asiaa: kehystämistä ja täyttämistä. Edellinen rajoittaa kentän ja jälkimmäinen järjestelee lopputuloksena olevan tilan ja suuntaa katsojan huomion kuva-alan eri osien välisiin yhteyksiin. Gombrich tekee eron koristelun ja muotoilun välille sen perusteella, mikä toimii luomisen lähtökohtana. Kehyttäminen ja kuva-alan sisäisten yhteyksien luominen perustuu geometrisiin keinoihin, kun taas kuva-alan täyteenä olevien motiivien lähtökohtana on esittävyys. Reunuslistan avulla soljesta on eristetty soikea kuva-ala, jonka ornamenttiikka täyttää kokonaan. Koristelua katsolessamme tarkkailemme harvoin koristelun yksityiskohtia, mutta jos emme näkisi niitä ollenkaan, koristelu epäonnistuisi tarkoituksessaan.<sup>59</sup>

Havainnointi paljastaa Arnheimin mukaan työn pääasialliset piirteet, jotka ovat edelleen jaoteltuja pienempiin osiin. Tässä käsitellään muotoja, jotka ovat edellä käsitellyn kuva-alan sisällä. Visuaalisen objektin muoto määräytyy suurelta osin

---

<sup>57</sup> Arnheim 1974, 231.

<sup>58</sup> Arnheim 1974, 37, 231-232.  
Gombrich 1992, 1-2, 131.

<sup>59</sup> Gombrich 1992, 75, 79, 97.

sen ääri viivojen mukaan, mutta niiden ei voi sanoa olevan objektin muoto. Havaintoteorian mukaan viittaamme muodosta puhuessamme kahteen täysin eri asiaan objektissa. Nämä ovat näkyvät ääri viivat, jotka ovat taiteilijan luomia ja joita ovat viivat, massat ja määrät, sekä rakenteellinen runko, joka on määräytynyt näitä aineellisia muotoja havainnoimalla, mutta joka harvoin yhdistyy niihin. Gombrich on käsitellyt ornamentiikan rakentumista siten, että koristekuviot on järjestetty kuvakenttään jonkin tietyn kaavan mukaisesti.<sup>60</sup>

Siinä, miten erilaisissa kulttuureissa eri aikausina tehtyjen koristelujen osat on sijoitettu toisiinsa nähden kuva-alassa, voi olla lähtökohta ornamentiikan tutkimukselle. Tämä pätee silloin, kun varsinaiset kuva-aiheet ovat stereotyyppisiä. Yhteneväisten koristeluelementtien erilainen sijoittelu kuva-alassa on ornamentiikalle leimaa antava piirre ja vaihtelee eri kulttuurien ja aikakausien välillä, samoin kuin ornamentiikalla koristeltujen kuva-alojen muoto vaihtelee.

Hahmoteorian mukaan voidaan olettaa, että kaikissa visuaalisissa kokemuksissa on dynamiikkaa, ja seuraavassa käsittelen, miten dynamiikka tulee esiin havainnoinnissa. Arnheimin mukaan dynamiikka ei ole aineelliseen maailmaan kuuluva ominaisuus, vaan silmiimme heijastuvat ärsykkeet määräävät dynaamiset ominaisuudet, jotka sisältyvät havainnointiin. Dynamiikka vaihtelee objektin muodon ja kuvan osien suuntautumisen mukaan. Massat ja suunnat vaikuttavat siihen, miten dynamiikka esiintyy kuvassa ja mihin kuvan dynamiikka suuntautuu. Tasapainotila saavutetaan, kun kuvan muodostamat voimat kompensoivat toisensa. Massojen kompensointi edellyttää, että myös kuva-alan eri osat ovat tasapainossa.<sup>61</sup>

Pyöreässä esineessä liike säteilee keskipisteestä joka suuntaan. Suoraan vaaka- ja pystytasossa toisiinsa nähden olevat linjat ovat stabiilimpia, kuin diagonaalimuodossa esitetyt linjat.<sup>62</sup> Rapukoristelu yhdistyy tähän siten että sen keskipiste on selkeästi korostettu ja kuvan eri massat on sijoitettu kuva-alaan säännöllisesti keskipisteen ympärille. Kuvan eri osat on myös sijoitettu siten, että kuvaan muo-

<sup>60</sup> Arnheim 1974, 74, 92-93.  
Gombrich 1992, 79.

<sup>61</sup> Arnheim 1974, 19, 438.

<sup>62</sup> Arnheim 1974, 425, 439.

dostuu keskelle pystysuora linja, jonka molemmille puolille kuvan massat jakaantuvat symmetrisesti.

Arnheimin teorian mukaan välimatkan kasvaessa havainnoitaessa jotain kohdetta, kohteen muodot muuttuvat pyöreiksi. Tämä selittyy sillä, että etäisyyden kasvaessa katse reagoi heikommin visuaalisiin ärsykkeisiin, ja pyöreä muoto on perustavanlaatuisin ärsyke. Sama ilmiö tapahtuu myös, kun esine näkyy heikossa valaistuksessa tai vain katoavan hetken. Soikea muoto on myös elävämpi kuin suorakaide.<sup>63</sup> Dynamiikkaa käsiteltäessä esitettiin myös huomio, että pyöreän kohteen dynamiikka säteilee keskipisteestä joka suuntaan. Soikean kuva-alan voidaan katsoa olevan keskeinen kuvan rakentumiseen vaikuttava seikka rapukoristelussa ja tämän vuoksi on syytä selvittää, mistä soikean kuva-alan idea on tullut kiinnityssolkiin. Soikea kuva-ala on leimaa antava viikinkiajan skandinaavisille soljille, joten rapukoristelun alkuperän selvittämisen lähtökohdaksi voidaan ottaa tämän perusteella viikinkien taiteen vaikutteiden selvittäminen.

Rapukoristeluun muodostuu kuva-alan jakava keskiakseli kuvan keskelle symmetrisesti sijoitettujen aiheiden kautta ja vaakatasossa keskipisteen kautta menevät ylöspäin kaartuvat linjat tekevät kuvan yläosaan kehukset, joiden sisään muut yksityiskohdat sijoittuvat. Nelisilmäisessä muunnoksessa silmät on sijoitettu säännöllisesti kuvan keskipisteen ympärillä. Keskipiste on korostettuna kuva-alassa, ja kulmittain olevien silmien välille voidaan vetää keskipisteen kautta suorat viivat. Näin saadaan aikaan keskelle kuvaa sijoittuva rastin muotoinen kuvio. Tämä muodostaa säteittäisen kuvion, joka paitsi toimii symmetriaa luovana tekijänä, luo kuvaan myös dynamiikkaa.

Kaksisilmäisissä rapukoristeisissa soljissa edellä kuvailtu symmetria on hajotettu, ja kuvan painopiste on täysin erilainen kuin nelisilmäisissä soljissa. Kaksisilmäisten muunnosten syntyminen on selitettävissä valmistustekniikalla. Myös alempi silmäpari erottuu kuva-aiheesta, mutta vahamalliin ei ole viimeistelty silmien yksityiskohtia, samoin kuin keskipistettä ei ole korostettu. Tässäkin koristelumuunnoksessa on kuitenkin säilytetty kuvan keskivaiheilla olevat ylöspäin

---

<sup>63</sup> Arnheim 1974, 63, 427.

kaartuvat aiheet siitä huolimatta, että koristelun yleinen tyyli voi vaihdella suurestikin, kuten esimerkiksi akantusiaiheisessa rapukoristelun muunnoksessa.

Myös rapukoristelun ylöspäin kaartuvat kuviot on sijoitettu täsmälleen kuva-alan keskipisteen molemmille puolille, joten ne esiintyvät kuvassa toistensa peilikuvina ja tukevat kuvan keskipisteen ympärille muodostuvaa dynamiikkaa. Myös kuva-aiheen muut yksityiskohtat on sijoitettu siten, että ne muodostavat kuvassa symmetriaa.

Rapukoristelun tutkimuksessa voidaan edetä siten, että silmiinpistävien piirteiden perusteella rakenteellisesti samankaltaisten koristelutapujen määrittelyn jälkeen voidaan vertailla niiden yksityiskohtia. Koristeluissa esiintyvien yksityiskohtien erojen ja yhtäläisyyksien kautta on mahdollista tutkia rakenteellisesti samankaltaisten koristelutyypin tulleita erilaisia vaikutteita. Näitä vaikutteita voidaan etsiä rakenteellisesti samantyyppisten koristelujen ulkopuolelta ottamalla vertailuun perustaksi tässä vaiheessa koristelun kokonaisuudesta irrotettuja yksityiskohtia ja verrata yksityiskohtein kulkeutumista rakenteellisesti samankaltaisten koristelujen kulkeutumiseen. Näin vaikutteiden siirtymisestä eri kulttuurien ja aikakausien välillä saadaan mielestäni huomattavasti luotettavampi kuva, kuin koristekuvion muiden osien yhteydestä irrotettujen yksityiskohtein vertailulla.

Julius Ailion ajatusta mukaillen rapukoristelusta tulisi etsiä erilaisille soljille yhteisiä pääaiheita, ja tällaisina pääaiheina käytän vertailussa lähtökohtana ornamenttiikan symmetriaa ja dynamiikkaa, joihin yhdistyy ylöspäin kaartuvat keskipisteen ympärille sijoitetut koristeaiheet. Rapukoristellut soikeat kupurasoljet voidaan jakaa karkeasti kahtia sen mukaan, onko kuva-aiheessa kaksi vai neljä silmää. Kaksisilmäiset rapukoristeiset soljet edustavat tämän jaottelun mukaan ideaaltaan täysin erilaista koristelutapaa kuin nelisilmäiset, koska neljä silmää muodostavat solkien keskeisen symmetriaa luovan tekijän yhdessä kuva-aiheen keskiosan korostamisen kanssa. Ylöspäin kaartuvat koristeaiheet ovat rapukoristelun leimaa antava piirre, joka erottaa sen selvästi muista soikeiden kupurasolkien koristelutyypeistä. Ylöspäin kaartuvat kuva-aiheet esiintyvät samanlaisina sekä kaksi- että nelisilmäisissä rapukoristelun muunnoksissa. Muita tutkimuskohteitani tulevat olemaan kasviornamentiikan ja koko kuva-alan täyttävän koris-

telun kulkeutumisen sekä soikean kuva-alan alkuperän selvittäminen.

#### 2.4. LUONNON MUOTOJEN TYYLITTELY

Oleg Grabarin mukaan lähes kaikki ornamenttiikan tutkimus asettaa vastakkain ornamenttiikan tyyllittelyn ja muodollisuuden todellisuuden ja taiteessa kuvattavan maailman luonnollisuuden kanssa. Hänen esittelemänsä ornamenttiikan välittäjien teoria voi toimia tukena pyrittäessä määrittelemään rajoja, jotka erottavat ornamentin ja todellisuuden kuvaamisen.<sup>64</sup> Käsittelen tässä luvussa Grabarin teorian rapukoristelun tutkimiseen soveltuvia huomioita, joita täydennän E.H. Gombrichin ornamenttiikan tutkimuksen teorian tyyllittelyä koskevilla ajatuksilla.

Grabarin teoria olettaa olemassaolevaksi havainnoinnin järjestyksen, jonka mukaan määrittänyt katsojan ja esineen välinen todellisuus. Tässä havainnoinnin hierarkia ajatuksessa Grabarin teoria yhdistyy edellä käsiteltyyn Arnheimin perseptiiviseen taideteoriaan.

Gombrichin mukaan ornamenttiikassa esiintyy merkin ja muotoilun välinen yhteys siten, että jotkin aiheet tai muodot on otettu käyttöön, jotta saataisiin aikaan yhtenäisyyttä ja symmetriaa. Tähän yhdistyy kuva-alan käsite siten, että kuva-alan keskelle sijoitetuilla merkeillä on erityinen merkitys, koska muut aiheet ja muodot on sijoitettu niiden ympärille siten, että saataisiin aikaa järjestystä. Tyyllitellyt luonnonmuodot menettävät silloin esittävän merkityksensä ja toimivat vain osana koristelua.<sup>65</sup>

Oleg Grabar käsittelee abstraktin ja tyyllittelyn merkitystä ja yhteyttä. Abstrakti on määritelty *Oxford English dictionaryn* mukaan seuraavasti: "Materiaalista erotettu, käytäntö tai yksityiskohta, ideaalinen; vaikeatajuinen. *Webster's Dictionaryn* mukaan abstrakti luonnehditaan olevaksi eroteuma mistään kiinnityksestä johonkin tiettyyn objektiin tai erityiseen tapaukseen tai erotettuna

---

<sup>64</sup> Grabar 1992, 234.

<sup>65</sup> Gombrich 1992, 243.

ruumiillisuudesta.<sup>66</sup> Näiden määritelmien mukaan tyylittelyssä ei ole kysymys abstraktiosta. Pyrkimyksenä ei ole vaikeaselkoisuus tai aineellisuuydesat irrottaminen, vaan paremminkin aineellisten muotojen luonteenomaisten piirteiden yksinkertaistaminen ja korostaminen.

Gombrich pohtii sitä ongelmaa, mikä erottaa kuvataiteen ja koristelutaiteen. Hän tulee siihen tulokseen, että taiteelle annettu merkitys määräytyy sen kontekstin mukaan, missä se esiintyy. Koristelulla on abstraktista taiteesta poiketen funktio niissä esineissä, joissa se esiintyy.<sup>67</sup> Koristeluja ei voida lähestyä näillä perusteilla abstrakteina esityksinä, mutta tyylittelyn kautta koristelukuvioita voidaan lähestyä taiteellisina esityksinä.

Grabarin mukaan luonnon muuntelu ja taide ovat visuaalisesti ja psykologisesti yhteydessä toisiinsa. Luonnon muotojen käytössä muodostuu alue, jossa tapahtuu välittävä yhteys katsojan ja ornamenttiikan välille. Tämä oletus voidaan tehdä sen perusteella, että tietyt tavat käsitellä ja kuvata luontoa ovat myös välittäjiä visuaalisten muotojen havainnoinnissa ja ymmärtämisessä. Toisin sanoen katsoja tulkitsee ornamenttiikka luonnon muotojen kautta.<sup>68</sup> Rapukoristelu toimii tästä hyvänä esimerkkinä, koska sen erilaisia elementtejä on nimetty ja selitetty luonnon muotojen pohjalta.

Teoksessaan Grabar käsittelee esimerkkitapausten pohjalta ongelmaa, millä perusteella voidaan tulkita jonkin koristelun esittävän jotain luonnon muotoa. Ensimmäisen lähestymistavan mukaan voidaan automaattisesti olettaa joidenkin teoksessa tunnistettavien piirteiden toimivan koristelutarkoituksessa sen sijaan että ne olisivat jonkin merkityksellisen taideteoksen ulkopuolisen asian esityksiä. Toiseen lähestymistapaan sisältyy oletus, että koristelun valmistajien pyrkimys oli paremminkin käsitellä jotain muotoa kuin esittää luontoa.<sup>69</sup>

---

<sup>66</sup> Grabar 1992, 22.

<sup>67</sup> Gombrich 1992, 62, 64.

<sup>68</sup> Grabar 1992, 202.

<sup>69</sup> Grabar 1992, 18.



Voidaan myös esittää kysymys, mitä koristelu on tarkoitettu esittämään. Jos tekijöiden päämääränä oli jonkinlainen todellisuuden imitointi, niin mistä johtuu esitystapojen runsaus? Vastaus voisi olla, että todellisuutta jäljittelevän merkin muuntuminen on tärkeää itse merkin sijaan. Grabarin kiinnostuksen kohteena on oletus, että visuaalista ilmiötä voidaan selittää älyllisesti tai sosiaalisesti silloin, kun ei ole selitystä prosessille, jonka mukaan yhteisö tai kulttuuri todella vaikuttaisi taideteosten syntyyn. Gombrich määrittelee muodollisuuden esteettisen ornamentiikan yhteisöllistä sidonnaisuutta ilmaisevaksi tekijäksi.<sup>70</sup>

Merkityksen analysoinnissa on Gombrichin mukaan tehtävä ero muotoilun ja merkkien, tai puhtaasti koristelun ja symboliikan välillä. Kuva voidaan jakaa luonnonmukaiseen esitykseen ja puhtaisiin muotoihin ja lähteä etsimään niiden välisiä merkityksiä. Tässä tulee esiin vaikeus, mihin voidaan vetää raja, missä kuvioksi muotoillut muodot lopuvat ja esittävät muodot alkavat. Myös muotoilu voi toimia symbolisena esityksenä.<sup>71</sup> Yksinkertaistamiseen ja tyyliittelyyn liittyy se, mitkä muodot ovat helpoimmin tunnistettavissa ja kuvailtavissa sanoin.<sup>72</sup> Edellä määriteltiin hahmoteoriaa hyväksi käyttäen rapukoristelun silmiinpistäväksi tekijäksi ornamentiikan symmetrian, kasviornamentiikan elementit sekä kuvan keskelle sijoitetut ylöspäin kaartuvat koriste-aiheet.

Rapukoristelun symmetriaan kasviornamentiikkaan liittyviä elementtejä voidaan tarkastella muista kulttuureista saatujen vaikutteiden ilmentymänä sekä niistä muuntuneina taiteellisen kehityksen tuotteina. Selvitän jatkossa suomalaisen kulttuuriin ulkoapäin tulleita ilmiöitä, jotka liittyvät välittömästi rapukoristeisiin soikeisiin kupurasolkiin. Käytä tässä selvityksessä hyväkseni yleisen historian ja arkeologian tukimustuloksia.

Oleg Grabar on esittänyt teoriassaan, että ornamentiikan muodot perustuvat luonnon muotojen muovailemiselle. Rapukoristelun tutkimuksessa voidaan ottaa lähtö-

---

<sup>70</sup> Gombrich 1992, 229.  
Grabar 1992, 19.

<sup>71</sup> Gombrich 1992, 158, 215.

<sup>72</sup> Arnheim 1974, 55.

kohdaksi se, että koristelun yksityiskohdat perustuvat luonnossa esiintyviin muotoihin, joita on muokattu tyyllittelemällä ja jotka on alistettu toimimaan kuvassa osana ornamentiikka ornamentin ehdoilla.

Rapukoristelun kuva-alan keskiviivan molemmin puolin olevat rastinmuotoiset kuviot on tulkittu palmeteiksi, joita on pidetty aiemmin koristelun tutkimuksessa keskeisenä kuva-aiheena. Rastin muotoiset kuviot voi tunnistaa palmeteiksi antiikin taiteen palmeteissa esiintyvien päissä olevien voluuttien perusteella. Palmetit toimivat kuva-aiheessa tyylliteltyinä symmetriaa tukevinä elementteinä, eivät siis varsinaisesti kasvien esityksinä. Palmetit myös tukevat kuva-aiheen keskipisteestä ulospäin suuntautuvaa dynamiikkaa. Myös kuva-aiheen keskilinjan molemmin puolin olevat soikion päitä kohti kaartuvat kiekkurat viittaavat palmetteihin. Nämä kasviornamentiikaksi tulkittavat elementit on sijoitettu kuva-alaan siten, että myös ne toimivat symmetriaa luovina tekijöinä ja myös niiden kautta symmetriaa voidaan pitää rapukoristelun keskeisenä taiteellisenä tavoitteena.

Oleellinen osa rapukoristeisen soikean kupurasoljen kuva-aiheen määrittämisessä on mielestäni tarkalleen keskipisteen molemmin puolin sijoittuvat ylöspäin kaartuvat koristeaiheet, jotka ovat yhteisiä kaikille erilaisille rapukoristelun muunnoksille. Se, että nämä koristeluaiheet on sijoitettu täsmälleen keskelle soikea, on myös osoituksena siitä, että ne ovat keskeinen kuva-aines. Myös nämä kuva-aiheet toimivat peilikuvasyymetriaa tukevinä elementteinä. Luonnon muotojen muuntelua tyyllittelemällä voidaan pitää edellisen perusteella ornamentiikan lähtökohdaksi. Tämän perusteella on mielestäni aiheellista olettaa, että myös nämä koristelu-elementit perustuvat johonkin luonnon muotoon. Julius Ailio on jo esittänyt ajatuksen, että ylöspäin kaartuvat koristekuviot olisivat mahdollisesti jonkin siivekkään eläimen osia.<sup>73</sup>

Bysanttilaisessa koristelutaiteessa on ollut tyypillistä esittää pareittain lintuja, joiden rintamasuunnat ovat vastakkain. Rapukoristelun keskipisteen kohdalta ylöspäin kaartuvissa aiheissa on leveä pää pyöristetty ja erotettu suurinpiirtein puoliympyrän muotoiseksi osaksi. Tästä puoliympyrästä lähtee leveän ylöspäin

---

<sup>73</sup> Ailio 1922, 47.

kaartuvan kuvion sisällä kapeita viivoja, jotka kaartuvat ylöspäin ja jotka on häivytetty ylöspäin mentäessä. Tämä koristeluaihe vastaa bysanttilaisessa taiteessa käytettyä tapaa esittää sivultapäin lintua, jonka siivet ovat supussa (Kuva 5).

Näissä aiheissa ei kuitenkaan voi rapukoristelussa erottaa juurikaan linnun yksityiskohtia. Näiden kuvan keskivaiheilla esiintyvien koristeluaiheiden voi tulkita esittävän kahta vastakkain olevaa lintua, joiden nokat kääntyvät toisistaan pois päin. Tämä esittäminen ei perustu luonnonmukaiseen vastaavuteen, vaan kyseessä ovat varsin tyylitellyt lintujen esitykset.

### 3. RAPUKORISTEISEN SOIKEAN KUPURASOLJEN KUVA-AIHEEN TAITEELLISET VAIKUTTEET

#### 3.1. VIKINKIEN TAITEEN VAIKUTTEET

Edellä määrittelin kuva-alan yhdeksi perustavanlaatuiseksi silmiinpistäväksi piirteeksi rapukoristelussa. Soikea kupurasolki on tyypillinen viikinkiajan korumuoto itämeren itäisillä alueilla, joten lähdän selvittämään rapukoristelun taiteellisia vaikutteita viikinkien taiteen kautta. Käsiteltävän ajanjakson tapahtumat on koottu kronologiaan sivulla 59.

Skandinaavisten soikeiden kupurasolkien katsotaan pohjautuvan Vendellien kulttuurista tulleisiin esikuviin (Kuva 6). Vendellien kulttuuriin liittyviä ilmiöitä tavataan Itämeren saarissa, erityisesti Gotlannissa ja Bornholmissa, sekä myöskin Öölannissa, Ahvenanmaalla, Norjassa ja satunnaisesti Ruotsissa ja Suomessa. Vendelien kulttuuriin liitettävät ilmiöt ovat ilmestyneet näille alueille vuosien 550 ja 600 välillä. Norjasta tehdyissä vendellien ja viikinkien kulttuurin ylimenokauden löydöissä on niin suuria yhtäläisyyksiä Brittein saarten saman aikakauden löytöjen kanssa, että niiden on katsottu olleen toisiinsa yhteydessä. Kuitenkaan ei ole pystytty

määrittelemään, kummasta suunnasta vaikutteet ovat tulleet.<sup>74</sup>

Vendellien kulttuuri nähdään jatkona kansainvaellusajan kehitykselle ja sen ilmiöt on yhdistetty aikaisemman skandinaavisen kulttuurin ilmiöihin. Vendellien kulttuurin tunnusmerkkinä ovat venehautaukset ja rivihaudakalmistot sekä esineistö, kuten aseet, jotka on koristeltu ns. vendellyllillä, joka on eläinornamentiikkaa, jota on korostettu mm. kultauksilla ja jalokivillä. Vendellien kulttuuri liittyy läheisesti manner-Eurooppalaiseen kehitykseen. Varsinkin aseet ovat samanlaisia kuin manner-Euroopassa ja ornamentiikan piirteet olivat samoja laajoilla alueilla.<sup>75</sup>

Euroopan viikinkiaika määritellään alkaneeksi vuonna 793, kun Lindisfarnen anglo-saksisen kronikan mukaan Englannin koillisrannikolle tuli pakanallisia skandinaavisia ryöväreitä. 800-luvulla viikingit perustivat asumuksia suureen osaan Englantia, Skotlantia ja Normandiaa, sekä osiin Irlantia. Samaan aikaan Viikingit miehittivät Islannin, Färösaaret ja lopuksi osan Grönlantia. 900-luvun loppuun mennessä systemaattiset hyökkäykset Englantiin johtivat siihen, että perustettiin tanskalainen valtakunta, joka käsitti noin vuoteen 1042 mennessä Englannin, Tanskan ja vuoteen 1035 asti osan Norjasta.<sup>76</sup>

Kun anglo-saksien ja myöhemmin normannien valta lujittui Englannissa 1000-luvun puoliväliin mennessä, skandinaavien asutus säilyi voimakkaana Brittein saarten pohjoisissa ja itäisissä osissa. Viimeisen Englannin tanskalaisen kuninkaan kuolema vuonna 1042 ja normannien Englannin valtaus 1066 merkitsivät viikinkiajan loppua.<sup>77</sup>

Ruotsalaisten matkat etelään ja itään olivat samanaikaisia, vaikkakin ne ajoitetaan hieman aikaisemmin alkaneiksi kuin muiden skandinaavisten kansojen retket länteen. Kanssakäyminen muiden kulttuurien kanssa tapahtui sotilaallisen toi-

---

<sup>74</sup> Jansson 1985, 15-16, 129.  
Lehtosalo-Hilander 1984, 282-283.

<sup>75</sup> Lehtosalo-Hilander 1984, 282-283.

<sup>76</sup> Wilson 1995, 16.

<sup>77</sup> Wilson 1995, 16-17.

minnan, siirtolaisuuden ja kaupan välityksellä. Samanaikaisesti tapahtuneen kulttuurisen tuonnin perusteella on muodostettu käsitys, että myös tämä aikakausi hahmotetaan Ruotsissa viikinkiaikaan kuuluvaksi. Terminologinen ongelma syntyy siitä, miten kutsutaan taidetta, joka sijoittuu vuoden 1066 jälkeen ristiretkiaikaan, mutta jonka materiaali on selkeästi havaittavissa viikinkitaiteeseen kuuluvaksi.<sup>78</sup> Tämä terminologinen ongelma liittyy rapukoristeisiin soikeisiin kupurasolkiin, jotka ajoitetaan suurelta osin viikinkiajan jälkeiseksi. Rapukoristeisten soikeiden kupurasolkien kuva-aiheen tutkimisessa arkeologiset terminologiset ongelmat voidaan mielestäni sivuuttaa määrittäessä taiteellista tyyliä, johon kyseinen kuva-aihe voidaan sijoittaa.

David Wilsonin mukaan viikinkien taide jakaantuu kahteen osaan, joista ensimmäisenä on ollut puhtaasti koristetaiteena toiminut ornamenttiikka, ja jälkimmäisenä vaiheena on tullut kertova kuvataide. Suuri osa varhaisemmista löydöistä on on tehty haudoista, jotka ovat pakanallista tyyppiä. Koska skandinavian alue säilyi pakanallisena koko viikinkiajan, viikinkitaide esiintyi rinnan Euroopan samanaikaisen taiteellisen pääsuunnan kanssa, jolla oli vahvasti vaikutteita ajan kristillisestä taiteesta, joka pohjautui Roomaan ja Bysanttiin.<sup>79</sup>

Idän ja etelän kristittyjen maiden taide erosi aiemmasta germaanisen Euroopan taiteesta ja samanaikaisesta pohjoisen taiteesta. Skandinaaveilla oli kristillisen maailman kontakteistaan huolimatta omaperäinen taiteellinen tyyliinsä, joka suureksi osaksi vastusti kristillisiä vaikutteita siten että pohjoiset maat sisällyttivät kristilliset vaikutteet pakanalliseen taiteeseensa sen omilla ehdoilla. David Wilsonin mukaan määrittelemätön osuus viikinkiajan taiteesta on kehittynyt skandinaaviseksi ornamentiksi aiemmilta aikakausilta periytyvästä ornamenttiikasta, jolla on juurensa germaanisessa roomalaisvallan jälkeisessä eurooppalaisessa taiteessa. Tämä taide koostuu suurelta osin eläinornamentiikan muodoista, jotka ovat hyvin samankaltaisia germaanisessa ornamenttiikassa ja viikinkien taiteessa.<sup>80</sup> Tämän perusteella selvitän germaanisen eläinornamentiikan historiaa ja sitä, missä

---

<sup>78</sup> Wilson 1995, 17-18.

<sup>79</sup> Wilson 1995, 18, 21.

<sup>80</sup> Wilson 1995, 21.

määrin sen voidaan katsoa vaikuttaneen rapukoristeisen soikean kupurasoljen kuva-aiheeseen.

### 3.2. GERMAANISET VAIKUTTEET

Germaanisat kansainvaellukset jotka alkoivat vuonna 375 tukkivat aikaisemmat kauppareitit itämeren pohjoispuolelle (Kartta 1). Pohjanmerelle muodostui uusi kauppaliittoutuma, jonka päätekijöinä olivat Englanti ja Norja. Kauppapoliittisesti tärkeä Norjan etelärannikko kehittyi ja sieltä käsin hallittiin pohjoiseen vieviä kauppateitä.<sup>81</sup>

Vanhemmalla kansainvaellusajalla tulivat Keski-Euroopassa ja Skandinavian kautta myös Suomessakin käyttöön erilaiset levysoljet. Niitä koristaa monimutkainen ja taidokas eläinornamentiikka, joka peittää pinnan symmetrisenä aina esi-neestä riippuen ja samoja sääntöjä noudattaen. Tässä germaanisessa eläinorna-mentiikassa siluetteina esitetty eläin on hajotettu koriste-elementeiksi, joiden sijoit-telu noudattaa enemmän ornamentiikan kuin anatomian lakeja. Kristinuskon levitessä Eurooppaan kristillinen taide syrjäytti vähitellen eläinornamentiikan. Vähälukuisten germaanisella eläinornamentiikalla koristeltujen esineiden arvel-laan olevan Suomessa tuontiesineitä tai mahdollisesti ulkomailta tulleiden mesta-reiden valmistamia. Tämän kaltaiset esineet kulkeutuvat tavallisesti kauas niistä paikoista joissa ne on valmistettu, joten eläintyyliä ei voi pitää suomalaisena.<sup>82</sup>

Germaanisen ornamentiikan katsotaan edustavan jatkoa La Tène-kauden kelt-tiläiselle koristelutaiteelle. Yhdeksi kelttiläisen taiteen erikoispiirteeksi on mainittu kasviaiheet, joita olivat lootuksen kukka ja lehdät, jotka oli lainattu kreikkalaisilta ja etruskeilta, jotka käyttivät niitä täyteaiheina koristeluissa. Toisena kelttiläisen tai-teen tyypillisenä piirteenä esiintyviä eläinhahmoja kutsutaan orientalisovaksi ele-menteiksi. Tyylien omaksuminen oli valikoivaa, koska klassisesta taiteesta ei otettu

---

<sup>81</sup> Kirkinen 1984, 49.  
Lehtosalo- Hilander 1984, 253, 254, 259.

<sup>82</sup> Erä-Esko 1965, 111.  
Sarvas 1987, 24-25.

käyttöön mitään kertovaa taidetta.<sup>83</sup>

Edellisen perusteella on tulkittu, että germaanisen eläinornamentikan esikuvana toimineen kelttiläisen taiteen eläinhahmot ovat periytyneet välimeren taiteen orientalisovista vaikutteista. Eläinaiheiden tyllytelty käyttö ja esittävän taiteen puuttumien viittaavat omalta osaltaan myös viikinkitaiteen yhteyksiin germaaniseen ja kelttiläiseen taiteeseen. Kelttiläisen taiteen nauhamaisesti kiemurtelevalle kasviornamentiikalle oli luonteenomaista epäsymmetrisyys (Kuva 7).

Roomalaiskaudella Britteinsaarten taiteseen omaksutut kolmiulotteiset veistokset, freskomaalaus ja mosaiikit heikkenivät vaikutteina roomalaisten lähdettyä saarilta 410 jKr. Germaanisista angleja, sakseja ja frankkeja asettui Brittein saarille kansainvaellusaikana. Itämeren itäosassa kansainvaellukset katkaisivat entiset kauppareitit ja kaupankäynti tapahtui Britteinsaarten kautta. Tämän jälkeen kelttiläisten aiheiden käyttö jatkui kehittymistään käyttäen pääasiallisena aineksenaan germaanisista ja kreikkalaisilta ja etruskeilta omaksuttuja varhaisen La Tène-kauden muotoja. Brittein saarille levittäytyneet germaaniheimot ja varhaisen La Tène-kauden tärkeimmät alueet sijaitsivat Rein-joen alueella. Roomalaisten jälkeen kelttiläiseen yhteiskuntaan vahvimmin vaikuttanut voima oli roomalaisten heille 300-luvulla tuoma kristinusko. Brittein saarten koristelutaiteeseen omaksuttiin germaanisesta taiteesta pyrkimys täyttää jokainen mahdollinen paikka ornamentein ja myös eläinten kuvausten katsotaan ilmentävän germaanisista vaikutteita. Viikinkien tulon Brittein saarille katsotaan katkaisseensa kelttiläisen taiteen kehityksen.<sup>84</sup>

---

<sup>83</sup> Megaw 1994, 51, 65.

<sup>84</sup> Lehtosalo-Hilander 1984, 253-254.  
Megaw 1994, 51, 244, 250, 253.

### 3.3. BYSANTTILAISET VAIKUTTEET

Vanhimmat merkit Ruotsalaisten itään suuntautuneista retkistä ovat jo 600-luvulta. Myöhemmin mukaan retkille tuli suomalaisia ja karjalaisia kauppiaita.<sup>85</sup> Seuraavassa selvitän bysanttilaisen taiteen vaikutteita merovingien ja viikinkien aikakautena.

Itä-Rooman keskukset sijaitsivat antiikin Kreikan kulttuurin valta-alueilla, joilla eli myös itämaista perinnettä edustaneita ryhmiä. Itä-Rooma joutui kansainvaellusajana hyökkäysten kohteeksi, mutta sen pääkaupunki ja hallintokoneisto eivät joutuneet kertaakaan valloittajien käsiin. Rooman keisarikunta pysyi idässä itsenäisenä ja säilytti antiikin kulttuurin perinnön. Yleistäen voidaan sanoa, että Itä-Roomassa valtio ja hallinto olivat roomalaiset, kulttuuripohja kreikkalaista ja lähinaapurit itämaisia. Tämä tausta vaikutti Itä-Rooman historian muotoutumiseen. Vähitellen valtakunta kreikkalaistui ja osin jopa itämaistui, Itä-Rooma muuttui hitaasti uudeksi valtiolliseksi, taloudelliseksi ja kulttuurilliseksi keskuksesi, kun siitä kehittyi Bysantti.<sup>86</sup>

Itä-Rooman nousukaisi huipentui keisari Justinianuksen hallitusaikaan 527-565. Tästä ajakaudesta lähtien kaukoidän kauppa tuotti mausteiden ja silkin lisäksi monia muita ylellisyystarvikkeita sekä karavaanireittejä että meriteitä pitkin. Kun Kiinasta salakuljetettiin silkkiperhosen toukkia, oli mahdollista tuottaa itsekin silkkiä.<sup>87</sup>

Justinianuksen kuoltua Itä-Rooma joutui vaikeuksiin ja germaanisiet heimot hyökkäsivät pohjoisesta Tonavan yli nykyisen Italian alueelle vuonna 568. Slaavit ja avaarit hyökkäsivät pohjoisesta ja miehittivät osan Kreikasta 500-luvun lopussa. Persialaiset valtasivat Syyrian, Palestiinan ja Egyptin 600-luvun alussa. Itä-Rooman uudistajaksi tuli armenialaista syntyperää oleva Herakleios-suku 610-luvulta lähtien. Suku hallitsi sadan vuoden sotien kautena, jonka aikana Itä-Roomasta tuli Bysantti. Uuden islamin uskonnon innoittamat arabit aloittivat valloitusretket

---

<sup>85</sup> Kirkinen 1984, 84.  
Lehtosalo-Hilander 1984, 317, 323.

<sup>86</sup> Kirkinen 1984, 13.

<sup>87</sup> Kirkinen 1984, 27, 32.



vuonna 634. Sekä Persia että Bysantti olivat heikentyneet keskinäisissä sodissa eivätkä kyenneet tehokkaaseen vastarintaan. Bysantti oli myös sisäisesti hajanainen ja varsinkin itäiset raja-alueet vieroksuivat Bysantin sorroksi koettua valtaa.<sup>88</sup>

630-luvulta 700-luvun alkupuolelle Arabit liikkuivat pohjoiseen ja länteen vallaten Pohjois-Afrikan ja suuren osan Anatoliaa. He etenivät Konstantinopolin muureille saakka, ja vaikka arabit ajettiin pois, he olivat ehtineet tuhota bysanttilaisen hallintomallin valtaamiltaan itäisiltä alueilta. Bysanttilaisen siviilihallinnon tilalle näille alueille tuli sotilashallinnot. Alueellisen siviilikubernöörin tilalle tulivat sotilaskomentajat (*strategos*), joiden joukot asutettiin ja heille annettiin maata. Järjestelmä aiheutti merkittäviä muutoksia sosiaalisessa rakenteessa, kun sen mukana tuli uusi sotilas-maanomistajien luokka.<sup>89</sup>

Uuden järjestelmän myötä hallitsijat valittiin entisen vallanperimisjärjestelmän vastaisesti sen mukaan, kenellä strategoksella oli eniten valtaa. Yksi näistä strategoksista oli Leo III, joka otti vallan 717 ja hallitsi vuoteen 741. Arabeja oli ärsyttänyt kristittyjen kuvia kohtaan osoittama kunnioitus heidän valtaamillaan alueilla. Leo III kohdisti bysanttilaisia kohtaan tuntemansa vihan erityisesti uskonnollisessa taiteessa käytettyjä ihmishahmoja vastaan ja kielsi niiden käytön vuonna 726. Tämä kiello kesti yli sadan vuoden ajan, kunnes viimeinen ikonoklasmin hallitsija kuoli ja hänen seuraajansa Theodoran järjestämä kirkolliskokous vahvisti ikonien kunnioittamisen opin vuonna 843.<sup>90</sup>

Ikonoklasmi seurasi muslimien valloitusretkiä, mutta sen ei katsota perustuvan islamilaiseen esittävien aiheiden välttämiseen taiteessa. Tällaisen koristelutavan käytön erilaisten kulttuurien ja uskontojen taiteessa on tulkittu olevan osoitus kuvien symboliikan monitahoisuudesta. Islamilaisen koristelutaiteen katsotaan symboloineen kulttuurin ajatusmalleja, ja bysanttilaiseen taiteeseen omaksuttiin

---

<sup>88</sup>Kirkinen 36-37, 39.

<sup>89</sup> Kirkinen 1984, 36-37.  
Rodley 1994, 115-116.

<sup>90</sup> Kirkinen 1984, 42-44.  
Rodley 1994, 116.

islamilaisia koristelumuotoja lähes sellaisinaan.<sup>91</sup> Koristelujen taustalla olevat ajatusmallit eivät siirtyneet koristeaiheiden mukana. Varhaisesta viikinkien taiteesta sekä kelttiläisestä taiteesta puuttui kertova kuvataide. Kaikilla näistä kulttuureista on ollut erilaiset uskomusmaailmat, joten tiettyjen kuvaustapojen ei voida katsoa symboloivan mitään yleismaailmallista uskomuspohjaa. Ei-esittävät elementit voivat olla viikinkien taiteessa yhtä hyvin bysanttilaista, kuin germaanisesta eläinornamentiikasta periytyvää vaikutusta.

Ikonoklasmia edeltävältä kaudelta on säilynyt hyvin vähän ajoitettua ja ajoitettavissa olevaa taidetta käyttöesineissä. Vähäisten esimerkkien nojalla on päätelty, että vallalla oli paremminkin konservatiivinen koristelu kuin innovatiivisuus. Käytössä olivat pääasiassa vanhat antiikin Roomasta perityvät mallit. Välimeren kulttuureista perityvät aiheet sovitettiin islamilaisen taiteen koristelutyyliin. Sekä ennen ikonoklastien hallintoa että sen jälkeen konservatiivisuus näyttää vallinneen myös tekstiilien koristelussa vanhojen aiheiden toistamisen muodossa. Tämä on voitu päätellä niistä vähäisistä bysanttilaisen kulttuurin läntisistä osista löytyneistä kankaista, jotka on voitu ajoittaa 600-800 luvuille.<sup>92</sup>

Ikonoklasmin ja Konstantinopolin 1204 tapahtuneen latinalaisen miehityksen väliin jäävää aikaa kutsutaan keski-Bysantiksi. Tämän ajanjakso 180 ensimmäistä vuotta ovat olleet Bysantin kulta-aikaa. Tulloin alettiin vallata arabeilta takaisin alueita ja valtakunta puolustettiin pohjoisesta tulleita venäläisten ja bulgaarien hyökkäyksiä vastaan. 860-luvulla Bulgarian ja Venäjän alueet kääntyivät kristinuskoon.

### 3.4. FRANKKILAISET VAIKUTTEET

Käsittelen tässä luvussa frankkien yhteyksiä bysanttiin ja merovingeihin. Myös frankit aloittivat levittäytymisensä muuhun Eurooppaan kansainvaellusaikana Rein-joen seudulta. Kaarle Suuresta tuli frankkien maan kuningas vuonna 771 ja

---

<sup>91</sup> Ettinghausen & Grabar 1987, 22, 25.

<sup>92</sup> Klavrezou, 1997, 224.  
Piltz 1989, 153.  
Rodley 1994, 124-125.

hän aloitti valloitusretkensä valtaamalla Italian alueen. Vain eteläinen osa ja Sisilia jäivät Bysantin hallintaan. Roomassa Kaarle sai patriisin arvonimen ja hänet otettiin vastaan pelastajana vuonna 774. Tästä hän jatkoi valloituksiaan Iberian niemimaalle ja hän valtasi Reinin joen seudun germaanisilta sakseilta. Hänen valtakuntansa laajeni 795 Pannoniaan (nykyinen Unkari) ja Balkanille Bysantin naapuriksi. Kaarle oli alistanut valtaansa karolingilaiseksi valtakunnaksi tärkeimmät osat muinaista Roomaa, jota hän hallitsi keisarin tavoin käyttäen ylintä maalista ja kirkollista valtaa. Paavi toivoi antiikin keisarikunnan tavoin pääkaupungin palaavan takaisin Roomaan. Bysantti oli ikonoklasmin aiheuttamien riitojen rikkipäimänä heikossa tilassa, mutta ei silti alistunut, koska heidän mukaansa ainoastaan Itä-Roman keisari jatkoi laillisesti Rooman keisarikunnan perinnettä, ja näin muodostui kaksi keisarikuntaa.<sup>93</sup>

Kaarle Suuri kuoli vuonna 814. ja hänen seuraajansa ajautuivat perintöriitoihin kapinoiden vuodesta 830 alkaen. Vuonna 829 pohjoisesta tehtiin tanskalaisten toimesta suuri ryöstöretki Saksin rannikolle ja vuodesta 834 vikingit, lähinnä tanskalaiset ja norjalaiset tekivät ryöstöretkiä friisian ja frankian rannikoille. Tämä oli viikinkiretkien alkua ja viikingeistä tuli pitkälinen vihollinen frankeille. Karolingisuku sammui vuonna 911 ja karolingivaltiota uhkaava normannivaara kasvoi kun tanskalaiset saivat jalansijaa Englannissa.<sup>94</sup>

Bysantin ja frankkien väliset suhteet pysyivät rauhanomaisen viileinä, joskin Bysantti teki lähestymisyrityksiä toivoen yhteistyötä etenkin arabien torjumisessa. Bysantti ei tunnustanut Kaarle Suuren seuraajien keisarin arvoa ja myös uskonnolliset oppiriidat vaikeuttivat suhteita. Kultuuriyhteydet jatkuivat pitkäjänteisemmin ja kreikkalaisia oppineita ja taiteilijoita vieraili lännessä laajentaen kulttuuripohjaa.<sup>95</sup>

Viikinkiaikaa edeltäneenä merovingiaikana esineistö muuttuu Suomessa lähes täysin, ja sekä aseitus että korusto kehittyvät uudelta pohjalta. Varsinkin ajanjakson

---

<sup>93</sup> Kirkinen 1984, 98-103, 104-107.

<sup>94</sup> Kirkinen 113, 116, 121-122.

<sup>95</sup> Kirkinen 1984,122.

vanhimmissa löydöissä on haviattavissa keski-Eurooppalaista vaikutusta. Ennen viikinkiaikaa länsisuomalaisille on kulkeutunut etelästä päin vaikutteita Baltian ja Gotlannin kautta.<sup>96</sup>

Länsi-Euroopasta on löydetty merovingiajan loppuvaihetta edustavan 700-luvun koristelutyylin esineitä, joiden koristeluaiheina aiheina ovat lähes naturalistiset nelijalkaiset eläimet ja linnut. Ennen kuin tämä tyyli hävisi mannermaalta noin vuoden 800 tienoilla, se oli ehtinyt levitä Ruotsiin ja muualle Itämeren pohjoispuolelle. Suomessa tämän tyylin edustajina pidetään erityisesti leijonasolkia, joissa täsmällisesti neljään osaan jaetun kuvakentän jokaista osaa koristaa tyylieltyä karolinkilaista leijonaa muistuttava eläin. Samantapaista sommittelua edustaa solki, jossa leijonan tilalla on kaksi nokat vastakkain asetettua lintua (Kuva 8). Tätä koristeluaihetta on löydettyestä ja Ahvenanmaalta. Tyylieltyt pareittain esitetyt eläimet ja linnut esiintyvät bysanttilaisessa kuvastossa koristeluaiheina (Kuvat 5 ja 9). Näiden aiheiden todennäköisempänä kulkeutumistienä pidetään läntistä reittiä suorien idän kontaktien sijaan.<sup>97</sup>

Englannista löydetyn Sutton Hoon laivahaudan ajoitus on sijoitettu noin vuoden 625 tienoille merovingilaisten kolikoiden perusteella. Kyseessä oleva hauta on East Anglian kuningashauta, jossa ilman purjetta oleva laiva on haudattu maahan rikkain varustein ja koruin lastattuna. Veneen mukana on haudattu mm. 41 kultaesineitä, Bysantista tuotuja hopea esineitä ja rahakukkaro, jossa oli frankkilaisia rahoja. Hautaustapa ja esineistö viittaavat skandinaviaan<sup>98</sup> Tämä sopii niihin johtopäätöksiin, joita ruotsalaisten idänkontakteista on tehty, sekä myös siihen, että esineistöä on kulkeutunut idästä länteen brittein saarille asti jo ennen viikinkien sinne asettumista. Myös edellä käsitellyissä soljissa pareittain esiintyvät linnut osoittavat bysanttilaisten vaikutteiden kulkeutuneen itämeren itäosaan jo ennen viikinkejä. Tämä itäisten vaikutteiden kulkeutuminen on kuitenkin todennäköisesti ollut epäsuoraa, koska nämä esineet ovat kulkeutuneet Suomeen etelän ja lännen

<sup>96</sup> Lehtosalo-Hilander 1984, 285, 303.

<sup>97</sup> Lehtosalo-Hilander 1984, 313.

<sup>98</sup> Kirkinen 1984, 70.  
Megaw 1994, 248.

kautta karolingien valtakunnasta, jolla oli suorat kontaktit Bysanttiin.

Läntisen kulkeutumisreitit todennäköisyyttä tukee myös se, että näiden koristelu-  
muotojen häviäminen manner-Euroopassa ajoittuu Kaarle Suuren kuoleman ja  
viikinkien frankkivaltioon kohdistamien hyökkäysten kanssa samaan aikaan. Vii-  
kinkien hyökkäysten katsotaan pysäyttäneen anglo-saksisen taiteen kehittymisen  
Brittein saarilla. Tämän perusteella viikinkien taiteeseen germaaniset vaikutteet  
pohjautuvat jo kansainvaellusaikana Itämeren pohjoispuolelle tulleisiin koristelu-  
muotoihin, koska viikingit ilmeisesti ovat tukahduttaneet germaanisen taiteen  
luomisen valtaamallaan alueilla.

Toisaalta varhaisemmassa germaanisessa eläinornamentiikassa ja sen esikuvana  
toimineessa kelttiläisessä taiteessa on kuvattu tyllyteltyjä eläimiä ja lintuja, mutta  
niitä ei ole sijoitettu säännöllisesti pareittain esimerkiksi koruihin, joissa niitä  
esiintyy. Kelttiläisen taiteen eläinhahmojen kuvausten katsotaan perityvän antiikin  
kreikan taiteen orientalisovista vaikutteista, joiden myötä kreikkalaiseen taiteeseen  
tuli mielikuvituksellisten eläinten esityksiä. Nämä eläimet ovat kulkeutuneet kelt-  
tiläisen taiteen kuvastoon välimeren kautta, koska suoria kontakteja esimerkiksi  
skytttiläisen taiteen eläinoristeeluihin ei ole voitu todistaa. Edellä käsiteltiin, että  
karolinkilainen kulttuurielämä oli läheisissä kontakteissa antiikin perinteitä vaa-  
livan Bysantin kanssa ja bysanttilainen koristelutaide oli tuona aikana voimak-  
kaasti itäisten vaikutteiden alasta. Palmettiornamentiikka oli tuona aikana laajalle  
levinnyttä ja sitä esiintyy lähi-idän, keskiaasian, frankkien ja pohjois-Euroopan  
taiteessa, joten sitä on saattanut kulkeutua moneen suuntaan pitkän ajanjakson  
kuluessa tultaessa rapukoristeisten solkien aikakaudelle.

Merovingiaajan jälkeisten itäisten vaikutteiden kulkeutumisen itämeren itäosan  
taiteeseen on katsottava edellisen perusteella tapahtuneeksi suorien idänkontaktien  
kautta. Viikinkien hyökkäykset manner-Eurooppaan ja Brittein saarille vaikuttivat  
osaltaan Välimeren taiteeseen perustuvien orientalisovien vaikutteiden kehitty-  
misen ja kulkeutumisen tyrehtymiseen Itämeren itäosiin läntistä tietä. Tähän yh-  
distyy myös se, että rapukoristeelle leimallinen peilikuvasymmetria ei vastaa  
anglo-saksisen taiteen koristeelman tyypillisiä piirteitä. Rapukoristeiset soikeat ku-  
purajoljet esiintyvät ainoastaan Suomessa ja skandinavian itä-osissa. Näillä pe-

rusteilla voidaan mielestäni sulkea viikinkien taiteen läntiset vaikutteet pois rapukoristelun alkuperää selvitettäessä.

#### 4. SUOMEN MEROVINGI- JA VIKINKIAJAN ITÄISET KONTAKTIT

Valtaosa ristiretkiaikaan ajoittuvista rapukoristeisista soikeista kupurasoljista on löytynyt itäisestä Suomesta ja Karjalasta. Soikea kupurasolki on puolestaan tyypillinen viikinkiajan korumuoto, ja aikaisemmassa tutkimuksessa on päädytty siihen tulokseen, että rapukoristeisen soikean kupurasoljen kaikkia koristuelementtejä ei voida pitää skandinaavista alkuperää olevina. Tämän perusteella käsittelen Itämeren itäosan taiteeseen idästä tulleita vaikutteita ja pyrin sitä kautta selvittämään rapukoristeisen soikean kupurasoljen kuva-aiheen alkuperää.

Itäisiä esineitä on tullut runsaasti Suomeen jo vuoden 700 tienoilla viikinkien mukana matkustaneiden suomalaisten ja karjalaisten kauppiaiden myötä. Koska vastaavia ei ole tavattu lainkaan balttiasta tai skandinaviasta, niiden katsotaan osoittavan suomalaisten omia yhteyksiä.<sup>99</sup>

Merovingiajalla skandinaavien yhteydet vilkastuivat anglo-saksien ja frankkien maihin ja ruotsalaiset perustivat itä-Baltian alueelle siirtokuntia (Kartta 2). Idässä turkkilaisluokuiset kasaarit saivat haltunsa Kaspian- ja mustanmeren välisen alueen kauppareitit ja bolgaarit perustivat oman 600-luvulla oman kauppavaltionsa Volgan mutkan tienoille. Nämä maat alkoivat välittää pohjolan kauppaa Itämeren ja Suomenlahden jokireiteiltä Bysantin suuntaan. Kasaarit myivät vastineeksi ylellisyystavaroita, mm. silkkikankaita pohjoiseen. Rooman, eli myöhemmän karolinkisen valtakunnan alueilta, ja osin myös Bysantista tuotiin pohjoiseen mm. aseita ja muita metallitavaroita, sekä lasi- ja ylellisyysesineitä. Etelään vietiin turkiksia,

---

<sup>99</sup> Kirkinen 1984, 84.

Lehtosalo-Hilander 1984, 317, 323.

meripihkaa ja orjia, joita hankittiin sotaretkillä.<sup>100</sup>

Suomen alue on kehittynyt Merovingiajan kuluessa voimakkaaksi ja kulttuuriltaan omaleimaiseksi. Suomessa on ollut markkinapaikkoja ja karjalaisia pidetään kaupakansana, jonka edustajat suorittivat pitkiä kauppamatkoja. Kauppa ja tiiviit yhteydet naapurikansoihin vaikuttivat jopa ratkaisevalla tavalla karjalaisen kulttuurin syntyyn ja kulttuurin kehittyminen tuli mahdolliseksi suotuisten luonnonolojen ja historiallisten taustatekijöiden yhteisvaikutuksesta. Myöhäisellä rautakaudella Karjalan kannaksen eteläpuolella oli slaavien, inkeroisten ja lappalaisten asuttamia alueita. Länsi- ja luoteispuolella suomalaisia, itä- ja kaakkoispuolella muinaisvepsäläisiä ja tsuudeja. Meren takana asui vatjalaisia, virolaisia, baltteja ja skandinaaveja. Karjalan kautta oli kulkenut jo vanhastaan tärkeitä kauppareittejä ja siinä vaiheessa kun karjalainen heimo ja kulttuuri alkoivat syntyä 700-1000-luvuilla, edellä mainitut alueet olivat jo aktiivisissa suhteissa keskenään.<sup>101</sup>

Yleinen käsitys on ollut, että suomalaiset eivät ole tehneet viikinkiretkiä. Toisaalta ahvenanmaalaisia on kuitenkin ollut mukana näillä retkillä ja toisaalta Suomesta on tehty löytöjä, jotka viittaavat siihen, että jotkut ovat saattaneet käydä Itämerta kauempanakin. Todennäköistä kuitenkin on, että suomalaiset eivät ole itse varustaneet laivoja retkille, vaan ovat purjehtineet ruotsalaisten mukana. Suomalaisten osalta idän yhteydet eivät ole pelkästään viikinkiajan ilmiö. Jo vuoden 700 tienoilla itäisiä esineitä on tullut runsaasti Suomeen. Koska vastaavia ei ole tavattu lainkaan Baltiasta tai Skandinaviasta, niiden täytyy tulkita kuvastavan suomalaisten omia yhteyksiä.<sup>102</sup>

Kun viikinkien idäntie avautui 800-luvulla, suomalaisilla oli mahdollisuus saada itäisiä esineitä kahta, jopa kolmeakin tietä. Toisaalta omien vanhojen yhteyksien kautta, toisaalta Volgan reitin purjehtijoilta, ja mahdollisesti myös Väinäjoen suun keskuksissa kävijöiden välityksellä. Ei ole mitään syytä olettaa, että vanhat yhteydet

---

<sup>100</sup> Kirkinen 1984, 83- 84.  
Lehtosalo-Hilander 1984, 317.

<sup>101</sup> Lehtosalo-Hilander 1984, 315.  
Saksa 1998, 201.

<sup>102</sup> Lehtosalo-Hilander 1984, 323.

itään olisivat katkenneet uusien yhteyksien auettua.<sup>103</sup>

Itämeren ja Laatokan kautta ruotsalaiset viikingit saattoivat matkustaa itään venäläisiä vesireittejä pitkin päätyen lopulta Kaspian merelle ja Mustalle merelle. Itäisimmät reitit kuljivat Volgaa pitkin volganbulgarialaisten ja kazakstanilaisten valtakuntiin. Ruotsalaisilla oli myös yhteydet Bysanttiin ja Konstantinopoliin, jonne voitiin päästä läntisten jokiyhteyksien kautta läpi Venäjän, pääasiassa Dneprin kautta (Kartta 3). Rurikinlinna mainitaan Novgorodin edeltäjäksi sillä perusteella, että Novgorodista ei ole löydetty 800-, eikä paljoa 900-lukujen esineistöäkään, mutta Rurikin linna on ollut varmasti käytössä jo 800-luvun lopussa.<sup>104</sup>

Rurikin linnasta löydetty esineistö osoittaa laajoja yhteyksiä sisältäen arabialaista, bysanttilaista, välimerenmaiden ja skandinavian esineistöä. Tämän on tulkittu todistavan sitä, että Rurikinlinna muodostui sekä pohjoisesta etelään että lännestä itään kulkevien kauppareittien solmukohdaksi. Tästä aikakaudesta muodostuu kuva matkareiteistä itäisiin kauppakeskuksiin, jotka muodostuivat viikingeille tärkeiksi pysähdyspaikoiksi varusteiden kunnostusta ja hankkimista varten. Näistä kauppapaikoista itäisimmillä viikingit vaihtoivat tavaroita hopearahoihin, arvoesineisiin ja tekstiileihin.<sup>105</sup>

Läntistä siirtolaisuutta on perusteltu ennen kaikkea poliittisilla syillä ja maan tarpeella, ja itäisen likehdinnän on katsottu liittyneen kaupankäyntiin. Skandinaavisia esineitä sisältävät löydöt Venäjän jokien varsilla on tulkittu merkeiksi kauppasiirtoloista, joissa on asunut pääasiassa keski-Ruotsista tulleita kauppiaita ja sotureita perheineen. Birka, joka on Ruotsin vanhin kaupunki, oli kukoistava kauppapaikka, jonka synty sijoitetaan yleisesti noin vuoden 800 tienoille ja jonka kukoistus kesti noin vuoteen 975. Birkassa oletetaan olleen ruotsalaisia, Itämeren

---

<sup>103</sup> Ibid.

<sup>104</sup> Lehtosalo-Hilander 1984, 319.  
Ådahl 1989, 25.

<sup>105</sup> Ibid.



alueelta sekä sen ulkopuolelta tulleita kauppiaita.<sup>106</sup>

Monikansallisesta väestöstä on tehty johtopäätöksiä pienistä kankaanpaloista, jotka löydettiin metalliesineiden yhteydestä. Tiedot tekstiilien tuotannosta ja erilaisten materiaalien käytöstä viikinkiajan vaatteiden valmistuksessa perustuvat tekstiililöytöihin. Birkassa tehdyistä tekstiililöydöistä on ollut mahdollista vetää pitkälle meneviä johtopäätöksiä kotimaisesta tuotannosta ja tuontitavarasta. Villalöytöjen on päätelty olevan ruotsalaista tuotantoa, kun pellava voi olla yhtä hyvin kotimaista kuin todennäköisesti itäistä tuotantoa. Löytöjen joukossa oli myös villatavaraa, joka oli luonteeltaan ulkolaista ja hienompaa laatua. Luultavasti nämä olivat peräisin frankkien alueelta tai todennäköisemmin itäistä alkuperää. Löydössä oli myös jäännöksiä silkistä, joka on osoitus itäisesstä tuonnista, todennäköisesti itäisen välimeren alueelta Bysantista.<sup>107</sup>

Ingmar Janssonin Birkasta löydetyistä soikeista kupurasoljista tehdyn tutkimuksen mukaan Birkassa on käytetty eri viikinkikausien koristelutyyppejä samanaikaisesti.<sup>108</sup> Tämä huomio sopii yhteen erilaisten vaikutteiden sulautumisesta. Birkkan löytöjen pohjalat tehdyt johtopäätökset sopivat yhteen Karjalaisten löytöjen perusteella tehtyjen johtopäätösten kanssa siinä, että skandinaviasta käsin on käyty kauppaa laajassa mitassa idän kanssa ja tämän seurauksena on tapahtunut taiteellisten vaikutteiden leviämistä.

Keskipisteen kautta säteittäisesti kulkeva kuva-aiheiden asettelu on tyypillistä jo 800-luvulla käytössä olleiden P51 ja P52/55-solkien koristeluissa (Kuva 10). Tähän säteittäisyyteen yhdistyy myös se, että koristeluelementit on jaettu kuva-alan keskeltä halkaisevalla linjalla. Näissä varhaisemmissa skandinaavisissa soljissa kuva-alan eri osat eivät kuitenkaan ole toistensa peilikuvia.<sup>109</sup> Kuva-alan keskelle X-kuvion muodostavat nastat tai silmät ovat tyypillinen koristelumuofo myös

---

<sup>106</sup> Gräslund, 1984, 320-321.  
Lehtosalo-Hilander 1984, 317.  
Ådahl 1989, 45.

<sup>107</sup> Ådahl 1989, 45-46.

<sup>108</sup> Jansson 1985, 129-130.

<sup>109</sup> Jansson 1985, 67-90.

Suomen alueelta löytyneissä Museoviraston kuva-arkistoon kuvatuissa skandinavisissa soikeissa kupurasoljissa (Löydöt 280, 321, 698, 2333:1, 4838:2). Samoissa soljissa esiintyy myös koko kuva-alan peittävää koristekuviointia (Kuva 11).<sup>110</sup>

Birkan haudoista löydettyjen kulta- ja hopealankatöiden katsotaan myös olevan peräisin islamilaisesta kulttuurista, mutta on epävarmaa, voidaanko niiden katsoa olevan itäistä valmistetta, koska samanlaisia löytöjä ei ole tehty islamilaisista maisista. Kankaiden analyysin perusteella on päätehty että itäisiä kauppareittejä kulkenneet kauppiat ovat omaksuneet itämäisiä vaikutteita vaatteisiinsa, kun taas naisilla on säilynyt perinteinen vaateustapa, jossa ei ole ollut ulkomaisia vaikutteita. Birkan rikkaimpien hautojen löydöt ovat vastaavia kuin vaatteet, jotka ovat luonteenomaisia ajan bysanttilaiselle tekstiilityölle.<sup>111</sup>

Merovingi- ja viikinkiaikaisissa löydöissä näkyvä kehitys ei ole tasaista eikä suoraviivaista ja tähän vaikuttivat oleellisesti ulkopuoliset tekijät sisäisten lisäksi. 700-luvun puolivälissä alkoi toimia skandinaviaa ja itäisiä maita yhdistänyt kauppareitti Nevan, Olhavanjoen ja Volgan, sekä hieman myöhemmin Dneprin kautta. Merovingiaikana Karjalassa alkanut kiinteän asutuksen kasvua ja uusien yhteisöjen syntyminen näyttää hidastuneen viikinkiajan alkupuoliskolla samalla kun kansainvälisen turkiskaupan merkitys voimistuu. Kaupankäyntiin liittyviä soturihautoja on löydetty vesireittien varsilta paikoista, jotka eivät näytä liittyneen pysyvään asutukseen. Paikallisen kehityksen jatkumista on kuitenkin havaittavissa jo merovingiajalla syntyneissä asutuskeskuksissa. 1000-luvulle tultaessa kauppareitin merkitys lakasi ja paikallinen kehitys tuli määrääväksi kun tyypillisimmän viikinkikulttuurin aika oli tuolloin jo ohi.<sup>112</sup>

Viikinkien idäntien varrella asuvat kansat oli vedetty mukaan alueelliseen ja kansainväliseen kauppaan, jonka seurauksena syntyi kauppakeskuksia. Viikinkiaikaisen kauppatoiminnan mullistava vaikutus näkyy Itämeren itäisen osan suomensukuisten kansojen yhteiskunnallisen ja kulttuurikehityksen nopeutumisenä ja näi-

<sup>110</sup> Museovirasto, kuvat 2050, 2231, 3972, 4315, 4320, 4323, 5430, 7745, 7747, 8480, 10482, 11471, 11660.

<sup>111</sup> Ådahl 1989, 46-47.

<sup>112</sup> Saksa 1998, 196.

den kehittymisenä naapurikansojen kanssa samalle tasolle. Suotuisimmassa asemassa olivat muinaisvepsäläiset ja karjalaiset, joilla oli parhaat mahdollisuudet turkiskauppaan. Kaupankäynnin tuloksena oli yhteisöjen nopea vaurastuminen ja aseistuksen kehitys. Molemmilta alueilta löytyy myös ulkomaista työtä aikakauden parasta työtä olevia aseita ja suosituimpia koruja. Samaan aikaan Laatokan ranta-alueille alkaa kulkeutua itämaista hopeaa, josta suurin osa on löydetty Laatokan kaakkoisrannikolta.<sup>113</sup>

Karjalaiset olivat mukana eurooppalaisessa kauppajärjestelmässä tärkeinä turkisten välittäjinä jo ennen varsinaisen karjalaisen kulttuurin syntymistä 1100-luvun jälkipuoliskon ja 1200-luvun välisenä aikana. Turkiksilla maksettiin aseet ja korut. Aseet olivat frankkilaisia ja korut skandinaavista, länsibalttilaista tai yleis-skandinaavista alkuperää.<sup>114</sup>

Karjalassa viikinkiaikaiset metalliesineet ovat pääasiassa länsisuomalaisia tai sellaisia skandinaavisia esineitä, jotka ovat tavallisia läntisessä Suomessa. Viikinkiajan Laatokan luoteisrannan esineellinen kulttuuri pysyy hyvin lähellä länsisuomalaista, ja vain yksityiskohtaiset tutkimukset ovat paljastaneet eroja aineistossa. Todennäköisesti laatokan länsirannan asukkaat ovat hankkineet suurimman osan koruistaan ja aseistaan joko ohitse purjehtineilta skandiaanveilta tai suomalaisilta. Laatokan Karjala katsotaan pysyneen koko viikinkiajan leimaltaan suomalaisena, vaikka sinne tulikin vaikutteita sekä skandinaaveilta että idästäpäin.<sup>115</sup>

---

<sup>113</sup> Saksa 1998, 201.

<sup>114</sup> Saksa 1998, 203.

<sup>115</sup> Lehtosalo-Hilander 1984, 324, 325.

## 5. LÖYDÖT

Aleksandr Saksan tutkimuksen mukaan rapukoristeisten soikeiden kupurasolkien savo-karjalaiseen ryhmään kuuluvat Lehtosalo-Hilanderin ajoituksen perusteella varhaiset alaryhmien H/IA- ja H/IC- rapukoristeiset soljet. Kaksisilmäisiä H/IA-solkia on löytynyt neljä, joista kaksi on Karjalasta, toinen niistä Räisälästä. Nelisilmäisiä H/IB- solkia on löytynyt kolme, joista yksi on Räisälästä. Suuria nelisilmäisiä H/IC solkia on löytynyt yhteensä 10, joista kolme Karjalasta. Varhaisia H/IA- ja H/IC-solkia on löytynyt myös Mikkelin Tuukkalasta. Myös Ailion ja Linturin tyyppiin mukaan varhaisia C-1- eläinsolkia on löytynyt Karjalan lisäksi Mikkelin Tuukkalasta. Mikkelin soljet on ajoitettu 1100- ja mahdollisesti 1200-luvuille. Varhaisimmat Karjalasta löytyneet eläinsoljet on ajoitettu 1000-luvulle. <sup>116</sup>

Elvi Linturi on tutkinut pro-gradu työssään Ailion tyyppiin mukaisesti eläinsoljiksi ja akantussoljiksi nimettyjä soikeita kupurasolkia, joiden katsotaan perityvän Suomeen skandinaavisesta esikuvasta. Esikuvana toiminut tyyppi on luokiteltu Paulsenin mukaan JP 48-soljeksi, joka on itäskandinaavinen solkimuoto (Kuva 12). Eniten näitä solkia on löytynyt Ruotsista, mutta niitä on tavattu myös Norjasta, Tanskasta, Islannista, Itä-Preussista ja Latviasta. Itäisin löytö on Hiitolasta Laatokan rannalta, jossa löytöön sisältyi myös arabialainen raha. Sekä skandinaavisessa JP 48-soljessa että suomalaisissa eläinsoljissa ja akantussoljissa on havaittavissa keskipisteen kautta kulkevat rastinmuotoiset linjat. Keskipisteen molemmin puolin sijoitetuista maskiaiheesta lähtevät kiemuraiset koristeaiheet kuitenkin luovat koristeluun epäsymmetriaa lähtemällä erisuuntiin. <sup>117</sup>

Eläinkoristeiset ja akantussoljet eroavat siten rapukoristelusta, jossa kuva-alan keskilinjan molemmin puolin sijoitetut koristeaiheet ovat toistensa peilikuvia. Sakolan kasviaiheinen rapukoristeinen soikea kupurasolki liittyy akantusaiheiseen eläinkoristeiseen solkeen pyrkimyksessä muuntaa koristelun muodot kasviornamenttikaksi. Myös tämä viittaa siihen, että eläinkoristeisista ja rapukoristeisista soljista olisi siirtynyt vaikutteita toisiinsa.

---

<sup>116</sup> Saksa 1998, 38, 39, 243.

<sup>117</sup> Linturi 1980, 4, 6, 13-59.

Saksan ja Linturin tutkimusten perusteella olen valinnut tutkimuksen kohteeksi Mikkelin, Hiitolan, Räisälän ja Sakkolan alueet (Kartta 4). Näistä löytöpaikoista on tehty löytöjä sekä eläinsoljista (Ailion tyyppi C), akantussoljista (tyyppi D), että rapukoristelluista (tyyppi H) soikeista kupurasoljista. Näiltä samoilta paikkakunnilta on myös löydetty itäistä alkuperää olevia miekankahvoja, joista löytyy Ailion osoittamia rapukoristelussa esiintyviä kuva-aiheita.<sup>118</sup>

En ole katsonut tarpeelliseksi käydä läpi hajalöytöjä tämän tutkimuksen puitteissa, vaan olen keskittynyt suurempia esinemääriä sisältävien alueiden löytöjen tutkimiseen. Tämä rajaus on tehty siitä syystä, että Museoviraston arkeologisen osaston kuva-arkistossa kuvat on järjestetty paikkakunnittain. Tämä mahdollistaa rapukoristeisten soikeiden kupurasolkien sijoittamisen muiden niihin suoraan yhteydessä olevien esineiden kanssa. Museoviraston kuva-arkistossa on kuvattuna vain osa esineistä, mutta kuvien perusteella saatu tieto yhdistettynä arkeologisten tutkimusten tuloksiin antaa varsin kattavan kuvan rapukoristeisten solkien erilaisten muunnosten esiintymisestä.

Tämä lähestymistapa perustuu oletukseen että taiteelliset vaikutteet leviävät muualle alueilta, joilla esineitä tehdään paljon, eikä vaikutteiden siirtymistä tapahdu periferiasta keskusta. Samaa periaatetta noudattaen rapukoristelun taiteellisia vaikutteita on etsittävä niiltä Suomen ulkopuolisilta alueilta, joissa on tehty taide-esineitä suuria määriä, ja joihin rapukoristeisia soikeita kupurasoljia valmistaneet yhteisöt ovat olleet yhteydessä. Tällä tutkimustavalla pystyn toteuttamaan tämän tutkimuksen päämääränä olevan rapukoristelun taiteellisen tyylin selvittämisen edellisen ornamenttiikan rakentumisen määrittelemisen pohjalta.

Laatokan rannalla sijaitseva Hiitolasta on varsin niukasti kuvamateriaalia. Hiitolasta on kuvattuna rapukoristeisen soikean kupurasoljen Antrean muunnos (Löytö 5418:19). Tämän lisäksi on kuvattuna akantusvoluutein koristeltu korvalusikka (3247:11) ja hevosenkenkäsolkki (3641:3), (Kuva13). Kuvattuna on myös eläinsolkki (3247:13) ja kolmiosainen miekanponsi (3247:10), joka on kuvattu ylhäältä päin, ja

<sup>118</sup> Linturi 1980, 56.

Saksa 1998, 32-33, 38-40.

kuviosta ei saa selvää.<sup>119</sup>

Karjalan kannaksella Laatokan läheisyydessä sijaitsevan Räisälän Ivaskanmäestä on kuvattuna rapukoristeisen soikean kupurasoljen kaksisilmäinen Räisälän muunnos 1922:419). Ivaskanmäestä löytynyt nelisilmäinen solki (1922:420) on mielenkiintoinen soikeiden kupurasolkien valmistuksen kannalta. Siinä kuva-aiheen vasen puoli vastaa tavallista muotoa, ja oikea puoli Antrean muunnosta. Tämä osoittaa solkien valmistajien omaa luomista, jossa erilaisia koristelumunoksia on sisällytetty samaan soikeeseen.<sup>120</sup>

Räisälästä löydettyjä akantuskoristeisia esineitä ovat kolmiosainen miekanponsi (502) Linnansaaresta, veitsi (1922:427) ja korvalusikka (1922:425) Ivaskanmäestä ja hevosenkenkäsolkia (2592:1 ja 2592:82), veitsi (2592:96) ja korvalusikka (2592:2) Hovinsaaresta. Hovinsaaresta on myös kuvattuna eläinsolki (531).<sup>121</sup>

Laatokan rannalla sijaitsevan Sakkolan Lapinlahdelta on kuvattuna rapukoristeisen soikean kupurasoljen tavallisia muotoja (7291:18 ja 21) ja kaksisilmäinen akantusaiheinen Sakkolan muunnos (4636:2). Hautalöydössä numero 10710:1 on kuvattuna kaksi eläinsolkea, akantusvoluutein koristeeltu korvalusikka ja nauhakoristeinen veitsi. Muita akantuskoristeisia esineitä ovat veitset (2494:7, 11 ja 10817:9 ja 45) ja korvalusikka 9415:13). Veitsi numero 2494:11 on erityinen sikäli että siinä kahvan alaosassa on X-kuvio.<sup>122</sup> Sakkolan Lapinlahdelta on kuvattuina myös nauhasolkia (Kuva 14), Ailion tyyppi F (10333:1 ja 2), sekä nauhakoristeinen korvalusikka (10817:43).<sup>123</sup>

Sakkolan Kiviniemestä on löydetty kolmiosainen miekanponsi, jossa on rapukoristeisen soikean kupurasoljen keskellä oleva ylöspäin kaartuvista elementeistä

<sup>119</sup> Museovirasto, kuvat 5654, 6130, 6162, 6163, 6277-78, 8185, 17543, 35977,

<sup>120</sup> Museovirasto, kuvat 2072, 6162, 7226-27, 15547, 31608.

<sup>121</sup> Museovirasto, kuvat 2073, 6130, 6717, 6703, 6757, 7227, 8185, 17543, 20269-83, 35977.

<sup>122</sup> Museovirasto, kuvat 6162, 14830, 17543, 17568, 17572, 18658, 89639.

<sup>123</sup> Museovirasto, kuvat 10945, 12992, 41406.

koostuva kuvio, sekä kolme silmäkuviota (7810). Miekanponnessa on myös akantusvoluutteja.(Kuva 15).<sup>124</sup>

Mikkeli on rapukoristeisten soikeiden kupurasolkien löytöpaikkana huomattavasti läntisempi, kuin muut käsitellyt alueet, joista löytöjä on tehty runsaasti. Mikkelin Tuukkalasta on löydetty rapukoristeisen soikean kupurasoljen tavallisia muotoja (2481:41, 43, 61, 337 sekä 9969:2), kaksisilmäinen Räisälän muunnos (2481:127) ja Antrean muunnoksia (2481:156, 159, 10631). Kaksi Antrean muunnosta on löydetty samasta haudasta akantuskoristeisen veitsen (2481: 167) kanssa.<sup>125</sup>

Muita Tuukkalasta löydettyjä soikeita kupurasolkia ovat akantussoljet (2481: 48, 49) sekä rapukoristelun kanssa samankaltaisen silmäkuvion omaavat pyöryläsoljet (Kuva 16), Ailion tyyppi B (2481:128, 174).<sup>126</sup>

Tuukkalasta on myös löydetty vastaavia akantuskoristeisia esineitä kuin muilta löytöpaikkakunnilta: Veitsiä (2481:33, 152, 195, 231) hevosenkenkäsolkia (2481:87, 88, 89,90, 194) ja korvalusikka (2481:80).<sup>127</sup>

Mikkelin Visulahdesta on kuvattuina löytöjä, jotka osoittavat erilaisten koristeluaiheiden muuntelua Ailion eri tyypeissä. Rokosinan solki, Ailion tyyppi E, on sekoitus erilaisista koristeluaiheista(13441:2 ja 3). Erityisen suuret akantusvoluutit on sijoitettu soljen kuva-alan ylä- ja alaosiin symmetrisesti siten, että ne muistuttavat rapukoristeltujen soikeiden kupurasolkien akantusaiheista Sakkolan muunnosta (Kuva 17).<sup>128</sup>

Visulahdesta on löydetty myös akantussolki (13769: 202), jossa kuvan keskipisteestä lähtevät ylös- ja alaspäin kiertyvät koristeluelementit kiertyvät symmetrisesti ylös-

<sup>124</sup> Museovirasto, kuva 28079.

<sup>125</sup> Museovirasto, kuvat 2051, 6162, 9222,12993, 31610, 31611, 31612, 31613.

<sup>126</sup> Museovirasto, kuvat 2050, 6163, 6474, 7230,

<sup>127</sup> Museovirasto, kuvat 2048, 2050, 2073, 6700, 6701, 6702, 6705, 6474, 14830, 17543, 35858, 36985, 59799, 59800,70370, 89639.

<sup>128</sup> Ailio 1922, 31.

Museovirasto, kuvat 39358, 39361.

päin, samalla tavoin kuin rapukoristeisessa soikeassa kupurasoljessa (Kuva 18). Se, että kuviot kääntyvät toisella puolella ylös- ja toisella alaspäin, on eläin- ja akantussolkille tyypillistä, joten tämän kaltaisen koristeluaiheen vaikutteet ovat voineet tulla ainoastaan rapukoristelusta. Samalta seudulta on kuvattuna myös eläinsolkia (18769:22 ja 26).<sup>129</sup>

Kuvamateriaalin perusteella soikeiden kupurasolkien erilaiset koristelutyypit esiintyvät niiden kanssa samoilta seuduilta löytyneissä muissa henkilökohtaisissa esineissä, kuten hevosenkenkäsolkissa, korvalusikoissa, veitsissä ja miekoissa. Tämän perusteella voidaan olettaa, että erilaisten esinemuotojen koristelut ovat vaikuttaneet toisiinsa. Sakkolan kiviniemen miekan ja tupen koristelut vahvistavat jo Ailion esittämää oletusta, että rapukoristeisen soikean kupurasoljen kuva-aiheella on yhteyttä miekan koristeluun. Miekan ja sen tupen muitakin koristeluaiheita esiintyy soikeiden kupurasolkien erilaisissa muodoissa.

Mikkelistä tehdyt löydöt osoittavat rapukoristeisten soikeiden kupurasolkien, eläinsolkien, akantussolkien ja pyörylāsolkien vaikutuksesta toisiinsa. Mikkelin on myös varsin kaukana viikinkien idänkaupan reiteistä, joten edellisten Ailion tyyppijaon mukaan eri solkien koristeluaiheita sekoittavien muunnosten voidaan katsoa olevan osoituksena suomalaisten tekijöiden omasta luomistyöstä.

## 6. YHTEENVETO

Soikea muoto, peilikuvasyymmetria ja keskipisteen kautta säteittäisesti kulkeva dynamiikka ovat tämän tutkimuksen lähtökohtia rapukoristeisen soikean kupurasoljen kuva-aiheen tyylin määrittelemisessä. Lisäksi voidaan etsiä koristelun alkuperää keskipisten molemmiin puolin sijaisevista ylöspäin kaartuvista koristeluaiheista.

---

<sup>129</sup> Museovirasto, kuvat 53717, 62207, 62209, 65322, 65323.



Soikeat kupurasoljet ovat edellisen materiaalin perusteella kulkeutuneet lännestä päin Suomen alueille ja niiden alkuperäismuotojen katsotaan tulleen vendellien kulttuurin piiristä. Brittein saarten ja Skandinavian vastaavien löytöjen kulkeutumis suunnasta ei ole selvyyttä. Soikea muoto voi olla alunperin yhtä hyvin läntistä kuin itäistä vaikutetta vendellien ja laajamittaisesta itään ja länteen suuntautuneesta liikehdinnästä johtuen.

Tässä tutkimuksessa on keskitytty viikinkien taiteen itäisiin vaikutteisiin sillä perusteella, että soikea solkimuoto on tyypillinen viikinkiajan korumuoto ja tässä käsiteltyjä suomalaisten soikeiden kupurasolkien muunnoksia on löydetty pääasiassa Skandinavian itäiseltä alueelta. Länteen suunnanneet viikingit ovat myöskin katkaisseet taiteen kehittymisen valtaamiiltaan alueilta, joka myöskin tukee sitä johtopäätöstä, että rapukoristelun vaikutteet eivät ole tulleet lännestä.

Rapukoristeinen soikea kupurasolki esiintyy valtaosin itäisen Suomen ja Karjalan alueella, joten kuva-aiheen voidaan olettaa olevan syntynyt näillä alueilla.

Eläinsoljen kantamuotona pidetty skandinaavinen solki puolestaan esiintyy valtaosin viikinkien kulkureittien itäisillä alueilla ja edellä käsitellyn tyyppisten miekanpuppien tulkitaan oleva itäistä alkuperää ja myös kasviornamentiikan katsotaan olevan itäistä alkuperää. Tämä viittaa siihen, että kaikkien näiden esineiden koristeiluissa on itäistä vaikutusta, koska niitä kaikkia on löydetty Laatokan rannalta Hiitolasta viikinkien idänreitin läheisyydestä. Skaadinaavisia solkia vastaava leveäreunainen rapukoristeltu solki on löydetty Käkisalimesta niinikään Laatokan rannalta.

Viikinkien kauppareitit ovat kulkeneet jo 800-luvulla kristinuskoon kääntyneen Venäjän läpi. Kristinuskon on tullut Venäjälle bysanttilaisen vaikutuksen kautta, joten on aiheellista olettaa, että bysanttilaiset koristeaiheet ovat saman kulttuurivaihdon tulosta. Viikinkien Venäjän kautta bysanttiin suunatutuneen kaupan kohdalla on siis kyseessä pakanallisen ja kristityn kulttuurin välinen vaihto. Pakanalliset viikingit ovat olleet silloin tekemisissä kristillisen, islamilaisen ja klassisen aniiikin välimeren kulttuurien aiheista koostuvan taiteen kanssa. Viikingit eivät kuitenkaan omaksuneet kristinuskon kauppakumppaneiltaan, joten on oletettavaa, että he ovat sisällyttäneet vieraisiin koristelumuotoihin omia merkityk-

siään.

Rapukoristelun kohdalla on kyseenalaista, olivatko tekijät tarkoittaneet kuva-alan keskellä olevat ylöspäin kääntyvät kuviot esittämään lintua. Kuvioissa on tiettyjä vastaavuuksia bysanttilisien taiteen lintukuvauksiin. Suomen ja Bysantin välinen välimatka on kuitenkin niin suuri, että jää epäselväksi, oliko vaikutteiden ottaminen tiedostettua taiteellista luomista, vai valmistusteknisistä syistä johtuvaa kuva-aiheen siirtymistä. Edellisen materiaalin perusteella voidaan kuitenkin katsoa, että bysanttilainen tapa kuvata lintuja pareittain rintamasuunnat vastakkain on ollut taustalla rapukoristelun kehittymisessä. Tähän viittaavat myös rapukoristeisten soikeiden kupurasolkien yhteydet itäisiin miekankahvoihin ja näitä solkia valmistaneiden ihmisten yhteydet ruotsalaisten idänmatkoihin.

Peilikuvasyymmetria erottaa rapukoristeisen soikean kupurasoljen muista soikeiden kupurasolkien koristelumuodoista. Samoin sitä voidaan mielstäni pitää rapukoristelun keskeisenä taiteellisenä pyrkimyksenä, koska symmetria esiintyy kaikissa rapukoristelun eri muunnoksissa. Myös peilikuvasyymmetria viittaa itäisiin vaikutteisiin, koska se on tyypillistä koristekuvioionneissa esineissä ja teksteilleissä, joissa katsotaan olevan bysanttilaista vaikutusta. Symmetriaan luotu koristeluihin esimerkiksi esittämällä niiden keskellä eläinhahmoja, joita on sijoitettu pareittain keskilinjaa molemmin puolin toistensa peilikuviksi, kuten esimerkiksi rapukoristeisessa soikeassa kupurasoljessa.

Laatokan alueelta Käkisalimesta löydettyssä Antrean muunnoksen kaltaisen kuvion omaavassa soljessa on huomattavan syvä ja terävä koristekuviointi joka yhdistyy skandinaaviseen leveään ja koristeltuun reumuslistaan. Tämä solkityyppi on mahdollisesti ollut malli, josta muut rapukoristelun tyypit on kopioitu valumuotin yksityiskohtia muunnellen. Tässä muunnoksessa itäisissä miekankahvoissa esiintyvä lintuparia muistuttava kuvio yhdistyy skandinavian itäisiltä alueilta löydettyjen soikeiden kupurasolkien keskipisteeseen sijoitettuun X-kuvioon. Tämä viittaisi siihen, että rapukoristelun kuva-aihe on tullut ruotsalaisten idänretkien mukana Suomeen ja Karjalaan, joten nelisilmäistä muunnosta voidaan siten pitää skandinaavisena solkena.

Kaksisilmäisessä muunnoksessa koristelun yksityiskohdat ovat vähemmän teräviä kuin Ailion tavallisessa nelisilmäisessä muunnoksessa. Myös keskiosassa olevien ylöspäin kaartuvien kuvioiden linnun siipiin viittaavat yksityiskohdat on jätetty valmistamatta. Samoin alemman silmäparin puuttuminen erottaa tämän muunnoksen skandinavian itäisiltä alueilta tavattavista keskipisteistä ulospäin säteilevistä koristeluaiheista.

Akantussolkien ja akantusaiheeksi muunnetussa kaksisilmäisessä rapukoristeisen soikean kupurasoljen muunnoksessa koristelun yksityiskohdat ovat edelleen vähemmän teräviä, kuin eläinsoljessa tai rapukoristeisen soikean kupurasoljen tavallisessa muodossa. Koko koristelun yleisilme on muunnettu pyöreämmäksi ja kasviornamentiikan katsotaan oleva itäistä vaikutusta. Nämä tekijät erottavat akantusaiheiset soljet skandinaavisista esikuvistaan. Akantusaiheisia soikeita kupurasolkia on löydetty samoilta alueilta kuin muita akantusvoluutein koristeltuja henkilökohtaisia esineitä.

Joissain kaksisilmäisissä muunnoksissa on havaittavissa sakarat, joiden päihin nelisilmäisten muunnosten alempi silmäpari sijoittuu. Alemman silmäparin, samoin kuin lintukuvion yksityiskohtien puuttuminen selittyy sillä, että korun valmistaja on jättänyt kyseiset yksityiskohdat viimeistelemättä vahamuottiin. Näiden seikkojen perusteella kaksisilmäisiä muunnoksia voidaan pitää suomalaisten omina luomuksina itäisten ja läntisten vaikutteiden alaisena.

Rapukoristeisten soikeiden kupurasolkien historiallisesta taustasta voidaan tehdä seuraavanlainen yhteenveto. Suomenlahden alueen aikaisemmat kontaktit Itämeren eteläpuolelle katkesivat Viikinkien hyökkäysten johdosta. Samaan aikaan varhaisia idänretkiä tehneiden merovingien taiteelliset tyyliä katosivat. Idän jokireitien solmukohtana toiminut Rurikin linna perustettiin 800-luvun loppupuolella ja Birkan kaupunki toimi samaan aikaan idänkaupan solmukohtana yhdistäen Bysantin ja Itämeren pohjois- ja itäosan alueiden kansoja. Laatokan alue puolestaan toimii tekijänä, joka yhdistää rapukoristeistena soikeiden kupurasolkien neli- ja kaksisilmäisiä muunnoksia, itäisiä miekkoja ja viikinkejä.

Viikinkien idänkauppa kukoisti samaan aikaan keski-Bysantin kukoistuskauden

kanssa. Tämä ajoittui samaan aikaan karolingisen suvun sammumisen kanssa, joka mahdollisti viikinkien tunkeutumisen frankkien alueelle. Suomalais-karjalaisen kulttuurin paikallinen kehitys ajoittui samaan aikaan viikinkien ja Bysantin kukistumisen kanssa 1000-1200-luvuilla. Aikakusi on sama, johon rapukoristeisten soikeiden kupurasolkien kehitys sijoittuu. Tämä viittaa siihen että rapukoristelu olisi kehittynyt omaleimaiseksi suomalaiseksi koristelutyyppiä sen jälkeen, kun vaikutteiden kulkeutuminen ulkoapäin oli lakannut viikinkien idänretkien loppumisen myötä.

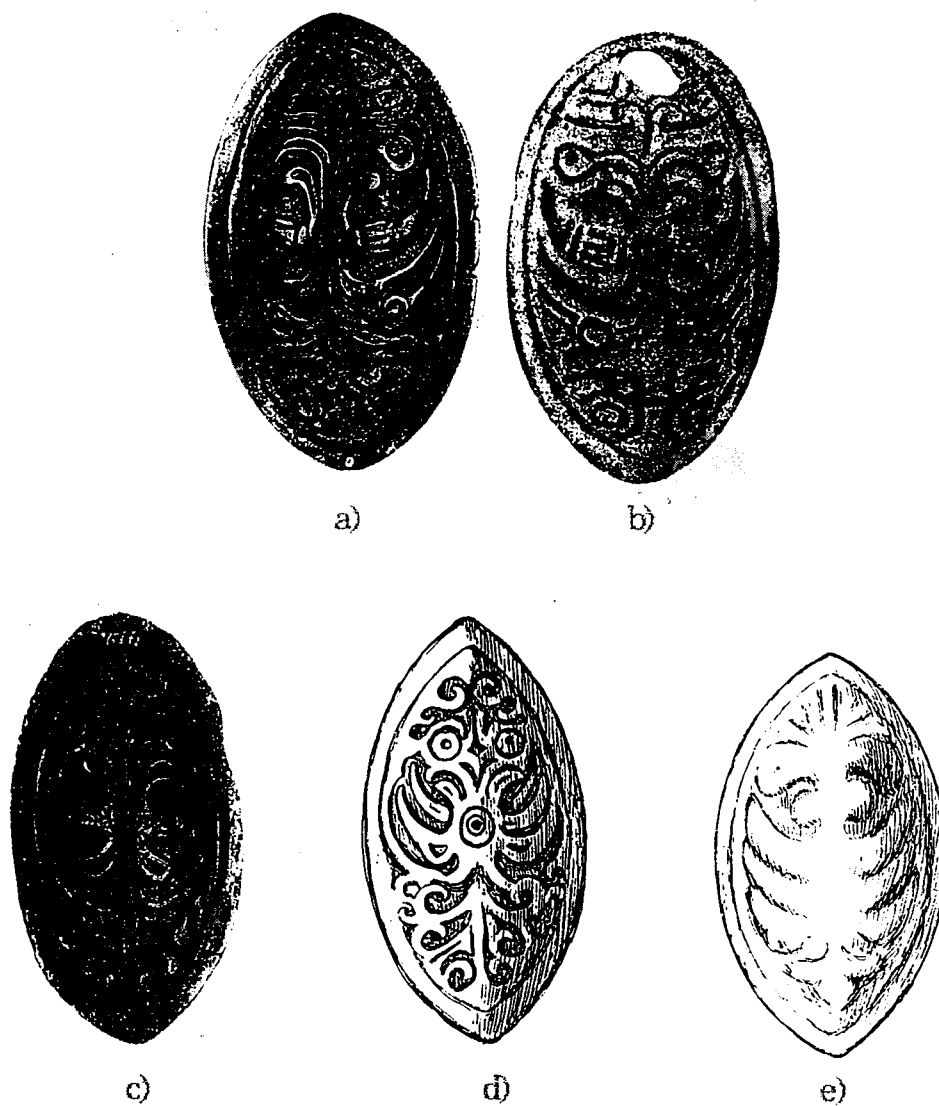
On mahdollista että rapukoristelun kaksisilmäisten muunnosten kuva-aihe perustuu suoraan itäisten miekanponsien aiheisiin, koska niiden kuva-aiheissa esiintyy samalla tavalla sijoitellut kolme silmäaihetta. Tällöin nelisilmäinen solki perustuisi viikinkien koristelumuotoihin. Sekä nelisilmäisten että kaksisilmäisten solkien koristelujen kohdalla on mahdollista, että niiden koristelutavat ovat päätyneet Karjalaan idän matkoja tehneiden viikinkien mukana, tai suoraan vanhojen omien idänkontaktien kautta. Mikkelin löydöt osoittavat, että suomalaiset ovat myöskin kehittäneet edelleen omia muunnelmia eri solkien koristelutyyppiä yhdistellen. Kaikkien edellä käsiteltyjen koristelutyyppien esiintyminen Laatokan yhteydessä toistensa läheisyydessä olevilla alueilla viittaa siihen, että rapukoristeisten soikeiden kupurasolkien eri muunnokset on luotu Karjalan kannaksella itäisten ja läntisten koristeluaiheiden yhteisvaikutuksessa.

## KRONOLOGIA

- Germaaniset kansainvaellukset alkavat 375; germaaniset heimot levittäytyvät Reiniltä brittein saarille.
- 400-LUKU Roomalaiset poistuvat Brittein saarilta 410.
- 500-LUKU Justinianuksen hallitusaika Itä-Roomassa 527-565.  
Vendellien kulttuuri 550-600 alkaen.  
Germaanit valtaavat nykyisen Italian alueet.
- 600-LUKU Varhaisimmat ruotsalaisten idänretket.  
Itä-Roomasta Bysantti Herakleios-suvun hallitusaikana 610-.  
Sutton Hoon laivahauta 625.  
630-luvulta 700-luvun alkuun Arabien valloitusretket Bysantin alueilla.  
Merovingit 600-800 -luvulla.
- 700-LUKU Ikonoklasmi Bysantissa 726.  
Kaarle-Suuresta Frankkien kuningas 771.  
Karjalaisen kulttuurin varhaisvaiheet.  
Myöhäinen merovingiaika: ajan taiteellinen tyyli katoaa vuoden 800 tienoilla.  
Viikinkien hyökkäys Englannin alueille 793.  
Karolinginen valtakunta käsittää germaaniset alueet ja ulottuu idässä Bysantin rajoille 795.
- 800-LUKU Viikingit hyökkäävät Frankian alueelle 834.  
Ikonoklasmi loppu ja keski-Bysantti alkaa 843.  
Bulgarian ja Venäjän alue kääntyy kristinuskoon 860-luvulla.  
Birka 800-975.  
Rurikin linna 800-luvun lopusta 900-luvulle.

- 900-LUKU Karolinginen suku loppuu 911.  
Keski-Bysantin kukoistuskausi.  
Viikingit levittäytyvät Karolingisen valtakunnan alueelle.
- 1000-LUKU Keski-Bysantin kukoistuskausi lakkaa 1020-luvulla.  
Viimeinen tanskalainen Englannin kuningas 1042  
Normannien Englannin valtaus 1066.  
Ristiretkiaika alkaa.  
Idänreitit merkitys lakkaa ja suomalais-karjalaisessa kulttuurissa alkaa paikallinen kehitys.
- 1100-1200-LUKU Karjalaisen kulttuurin kehitys 1100-luvun loppupuolelta  
1200-luvulle.  
Keski-Bysantti loppuu latinalaismiehitykseen 1204.

## KUVAT

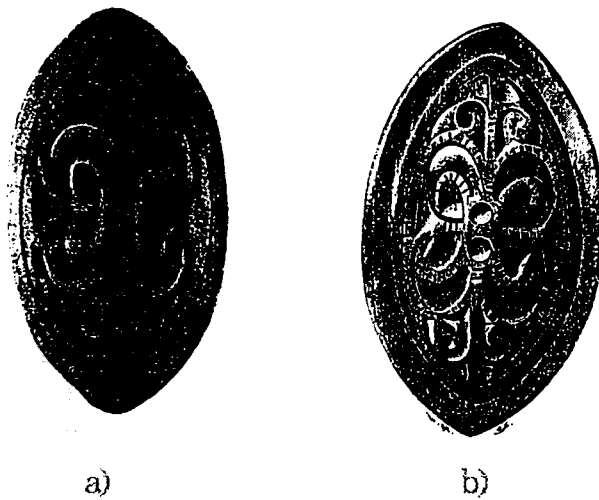


Kuva 1. Rapukoristeisten H-tyypin soikeiden kupurasolkien muunnokset:  
 a) tavallinen muoto, b) Antrean muunnos, c) Räisälän muunnos, d) Sakkolan  
 muunnos, e) Tuukkalan muunnos.

Ailio, Julius 1922. Karjalaiset soikeat kupurasoljet. *Suomen  
 muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja XXXII: 3*. Helsinki.  
 Sivut 44-46.

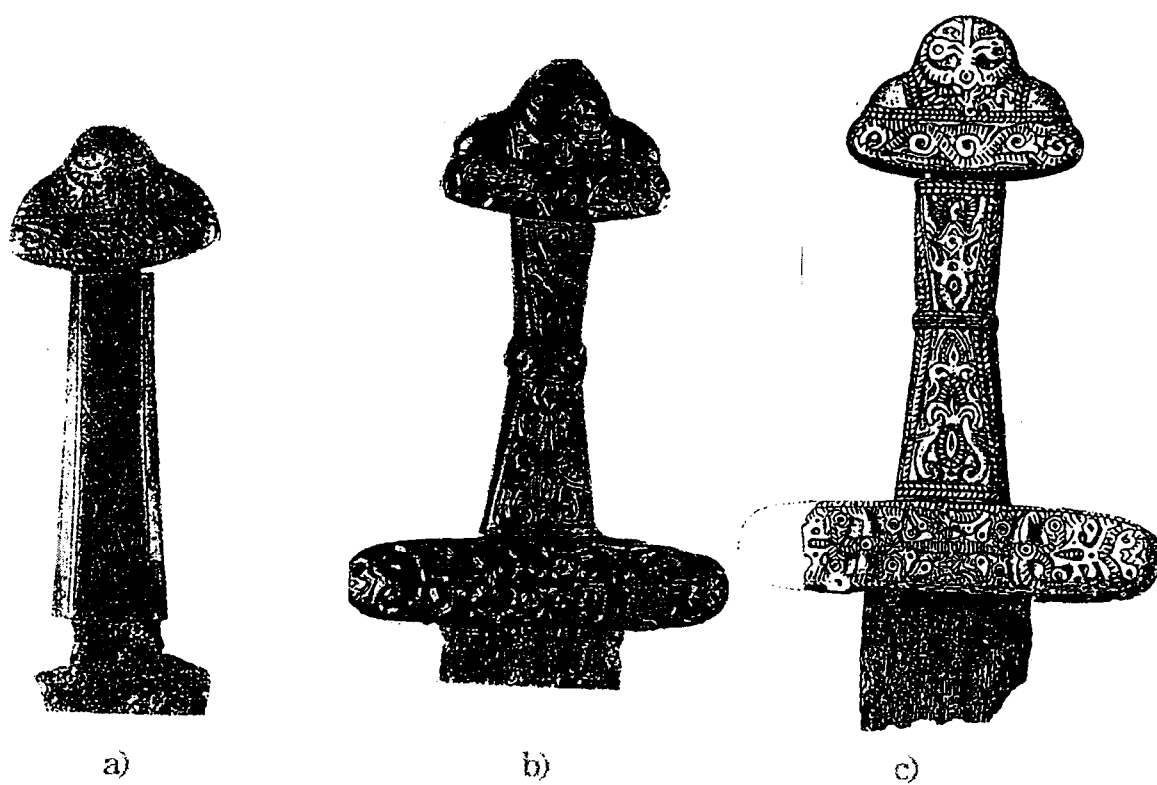


Kuva 2. Rapukoristeinen soikea kupurasolki, Käkisalmi. Aleksandr Saksa 1998. Rautakautinen Karjala. *Studia Carelistica Humanistica 11*. Joensuun yliopiston humanistinen tiedekunta. Joensuu. Sivu 124.



Kuva 3. Liljasolkia, G-tyyppi: a) Tyrvääntö, Anttila, b) Ruotsi, Länsi-Pohja. Ailio, Julius 1922. Karjalaiset soikeat kupurasoljet. *Suomen muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja XXXII: 3*. Helsinki. Sivu 39.





Kuva 4. Kolmioisaisia miekanponsia: a) Sakkola, b) Kalvola, c) Kaukola.  
Ailio, Julius 1922. Karjalaiset soikeat kupurasoljet. *Suomen  
muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja XXXII: 3*. Helsinki. Sivut 48-49.



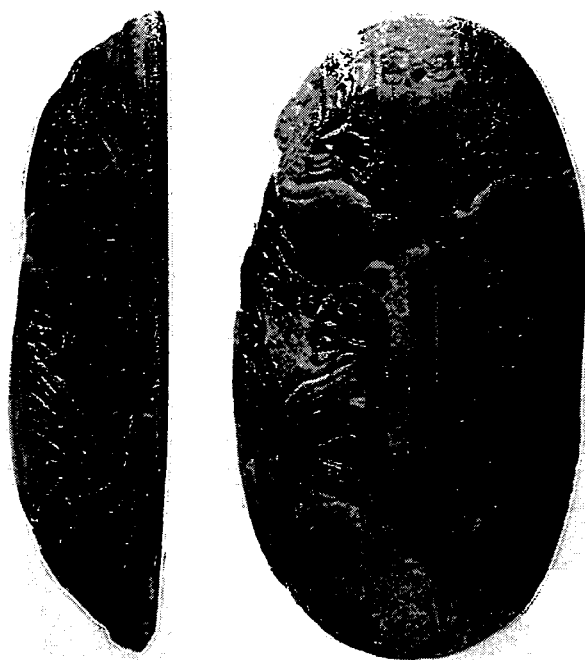
a)



b)

Kuva 5. Bysanttilaisia koristekuvia: a) Rabbulan evankeliumi, v. 586, b) marmorinen reususlista, Konstantinopol, v. 907.

Rodley, Lyn 1994. Byzantine Art and Architecture. Cambridge University Press, Cambridge. Sivut 106 ja 148.



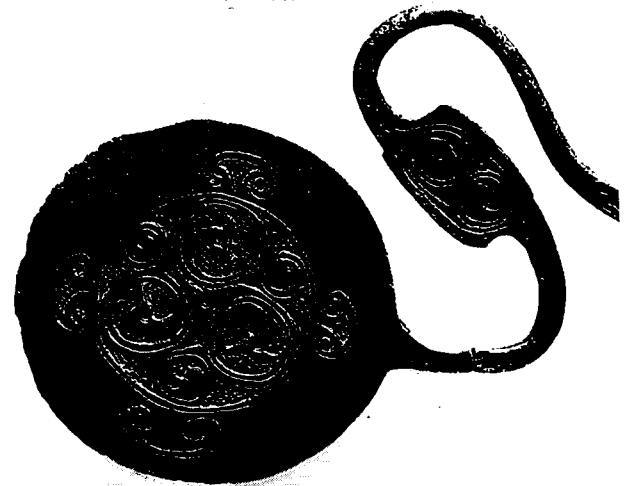
Kuva 6. Vendellikauden/ ylimenokauden solkityyppi Bj 602, Birka.  
Jansson, Ingmar 1985. Ovala spännbucklor. Archaeological Studies Uppsala  
University Institute of North European Archaeology. Uppsala.  
Sivu 19.



a)



b)

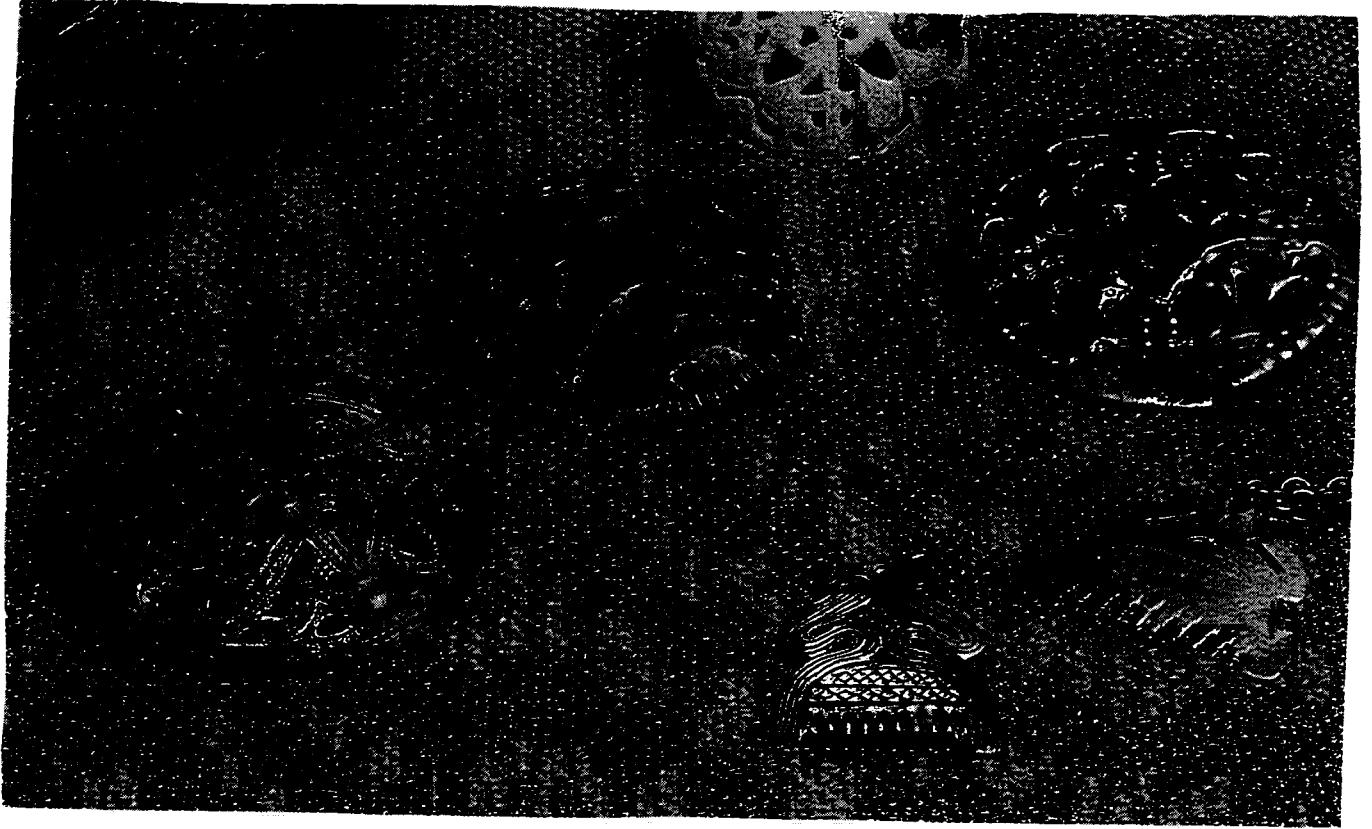


c)



d)

Kuva 7. Kelttiläistä ja anglo-saksista ornamentiikkaa: a) Yksityiskohta kultaisesta kaularenkaasta, myöhäinen ensimmäinen vuosisata eKr. Londonberry, Pohjois-Irlanti, b) Pronssipeili, Varhainen ensimmäinen vuosisata jKr. Great Chesterford, Essex, Englanti, c) maalattu pronssinen kengän- tai puvunsolki, 500-luku, Irlanti, d) pronssinen vyönsolki, 700-luku. Lagore, Co Meath, Irlanti.



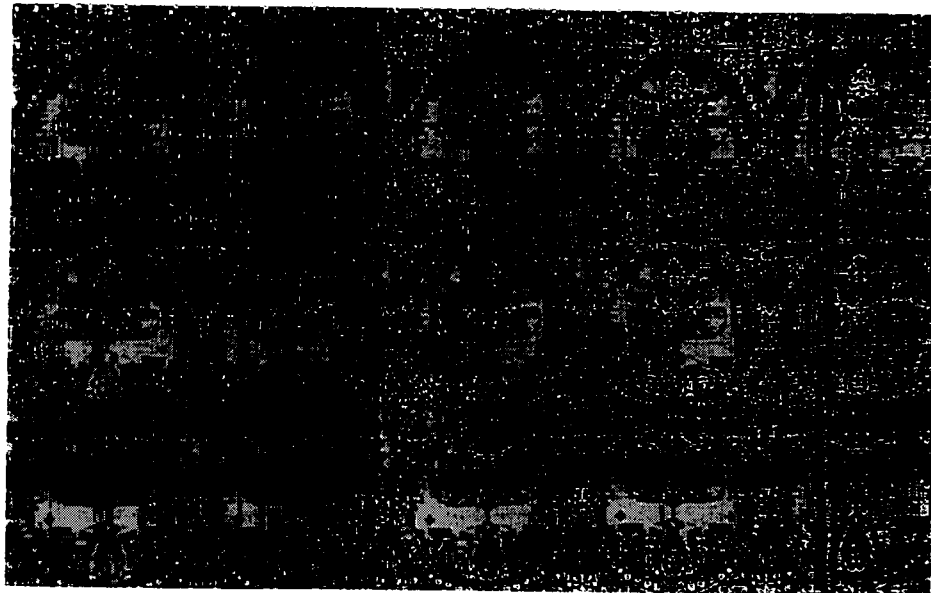
Kuva 8. Merovingiaajan pyöreitä solkia, Suomi.

Lehtosalo-Hilander, Pirkko-Liisa 1984. Lintuja ja leijonia. *Suomen Historia 1*.

Weilin+Göös, Espoo. Sivu 313.



a)



b)

Kuva 9. Bysanttilaisia koristekuvioita: a) silkkikangas 600 / 700-luku, b) silkkikangas St Lambertin temppeli, 1000-1200-luku.

Rodley, Lyn 1994. Byzantine Art and Architecture. Cambridge University Press, Cambridge. Sivut 125 ja 241.



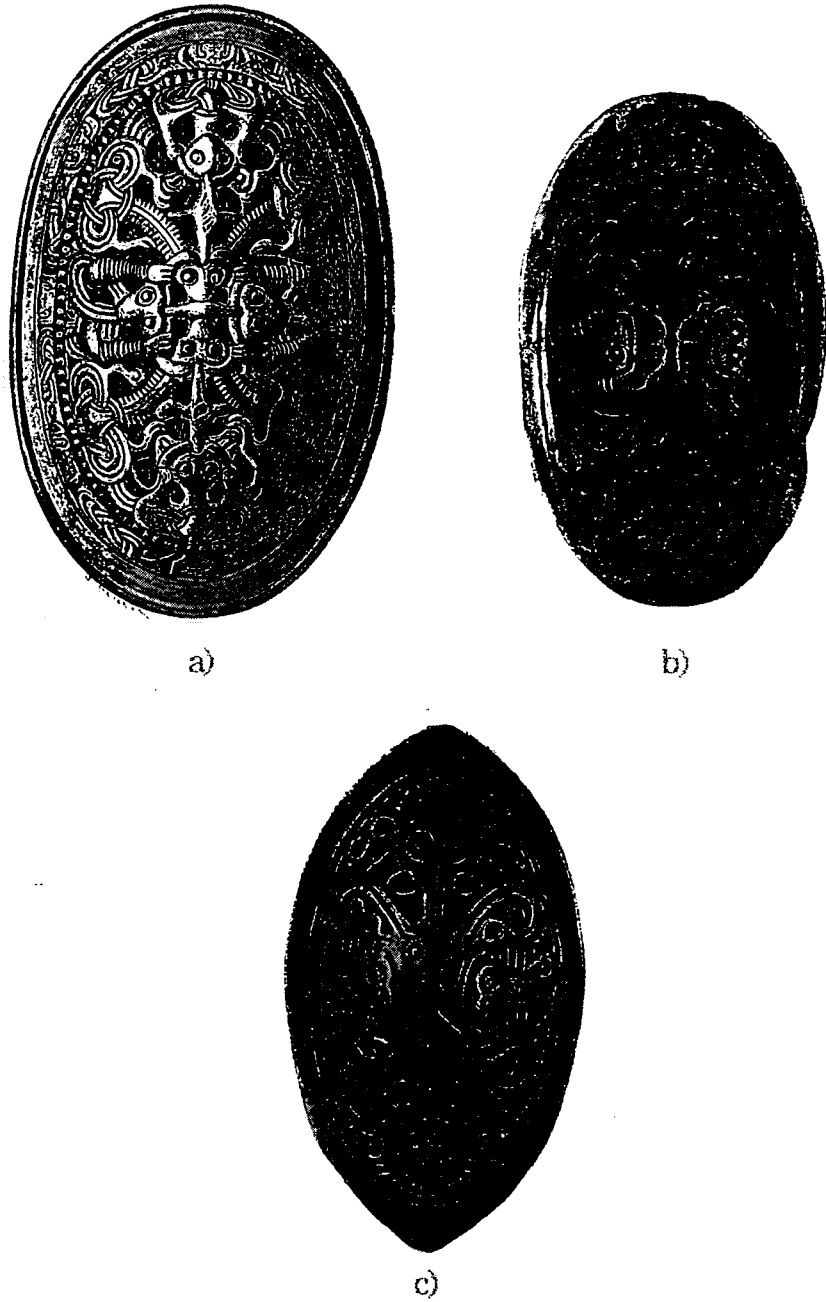
Kuva 10. P51-solkia.

Jansson, Ingmar 1985. Ovale spännbucklor. Archaeological Studies Uppsala University Institute of North European Archaeology, Uppsala. Sivu 69.



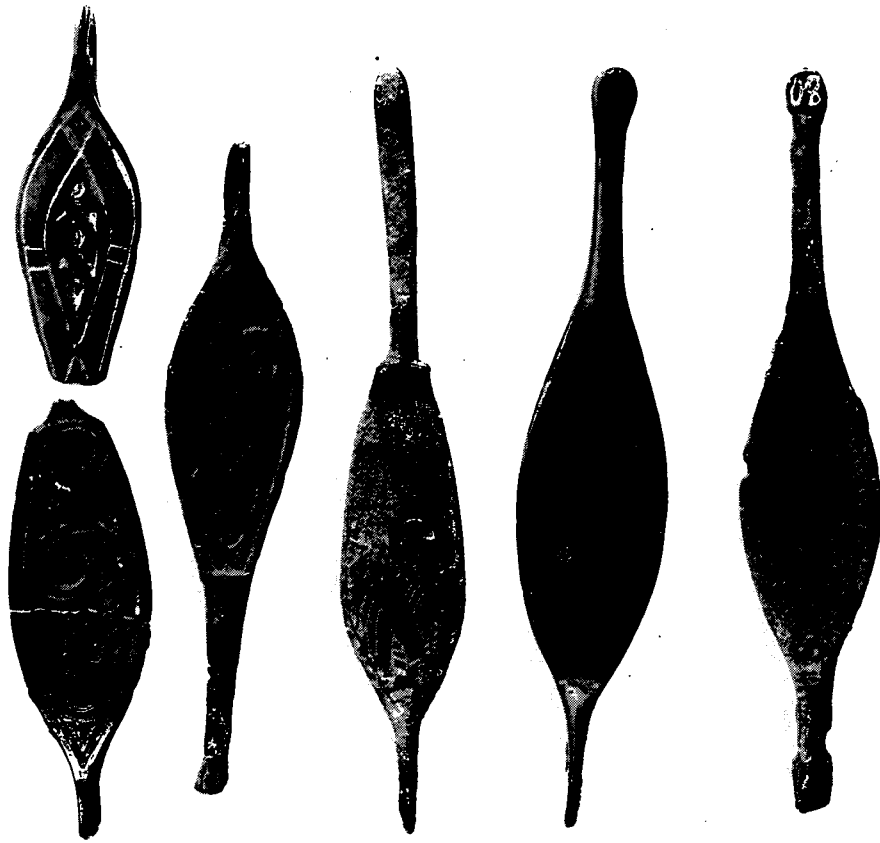
Kuva 11. Suomesta löytyneitä skandinaavisia soikeita kupurasolkia. Museovirasto, arkeologian osaston kuva-arkisto. Helsinki  
Kuvat 10482 ja 11660.



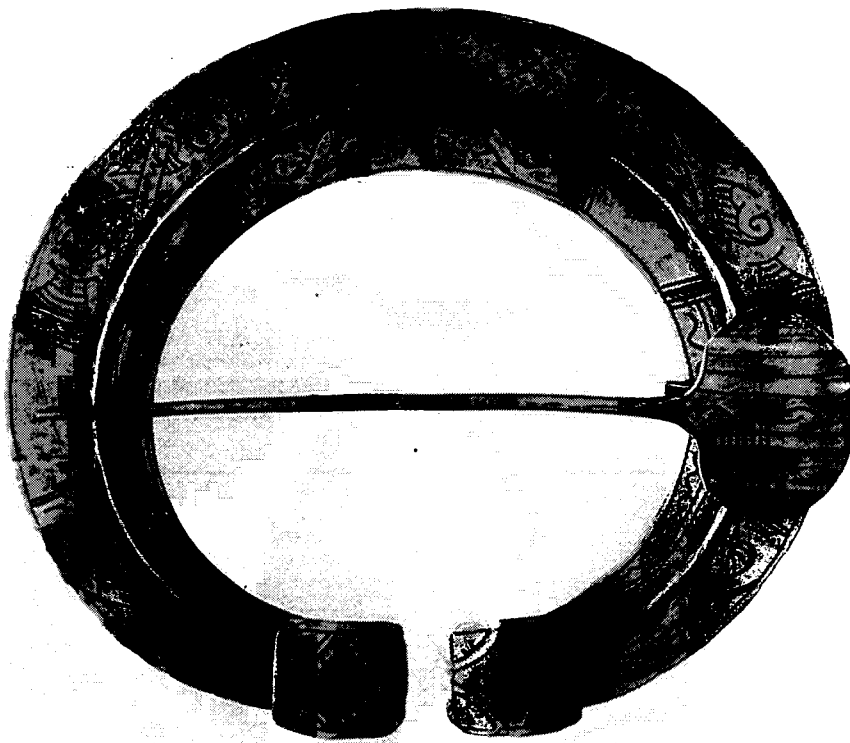


Kuva 12, a) skandinaavinen eläinsolki JP 48, Ahvenenmaa, b) suomalainen eläinsolki, tyyppi C, Suomussalmi, c) Akantussolki, tyyppi D, Pomarkku, Katavakorven koski.

Ailio, Julius 1922. Karjalaiset soikeat kupurasoljet. *Suomen muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja XXXII: 3*. Hellsinki. Sivut 19 ja 29.



a)

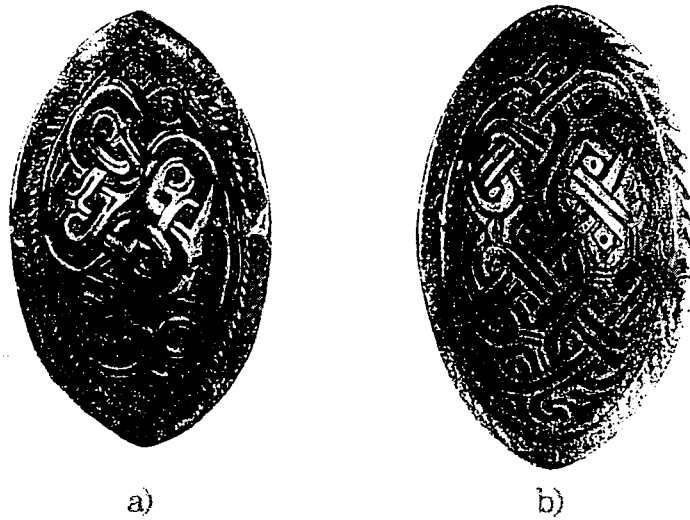


b)

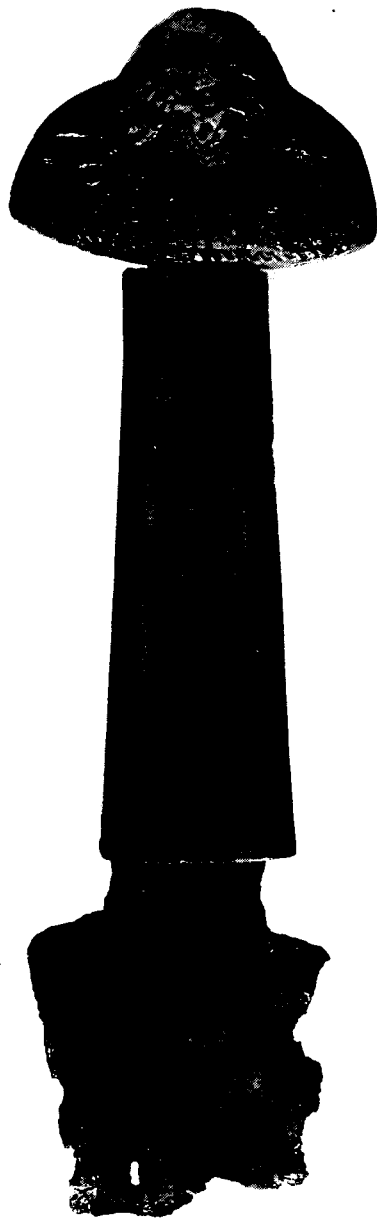
Kuva 13, a) akantuskoristeisia korvalusikoita, b) akantuskoristeinen hevosenkenkäsolki.

Museovirasto, arkeologian osaston kuva-arkisto. Helsinki.

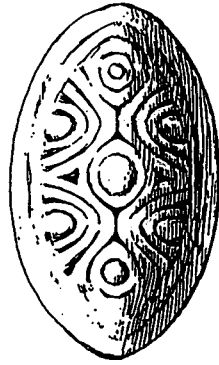
Kuvat 5654 ja 17543.



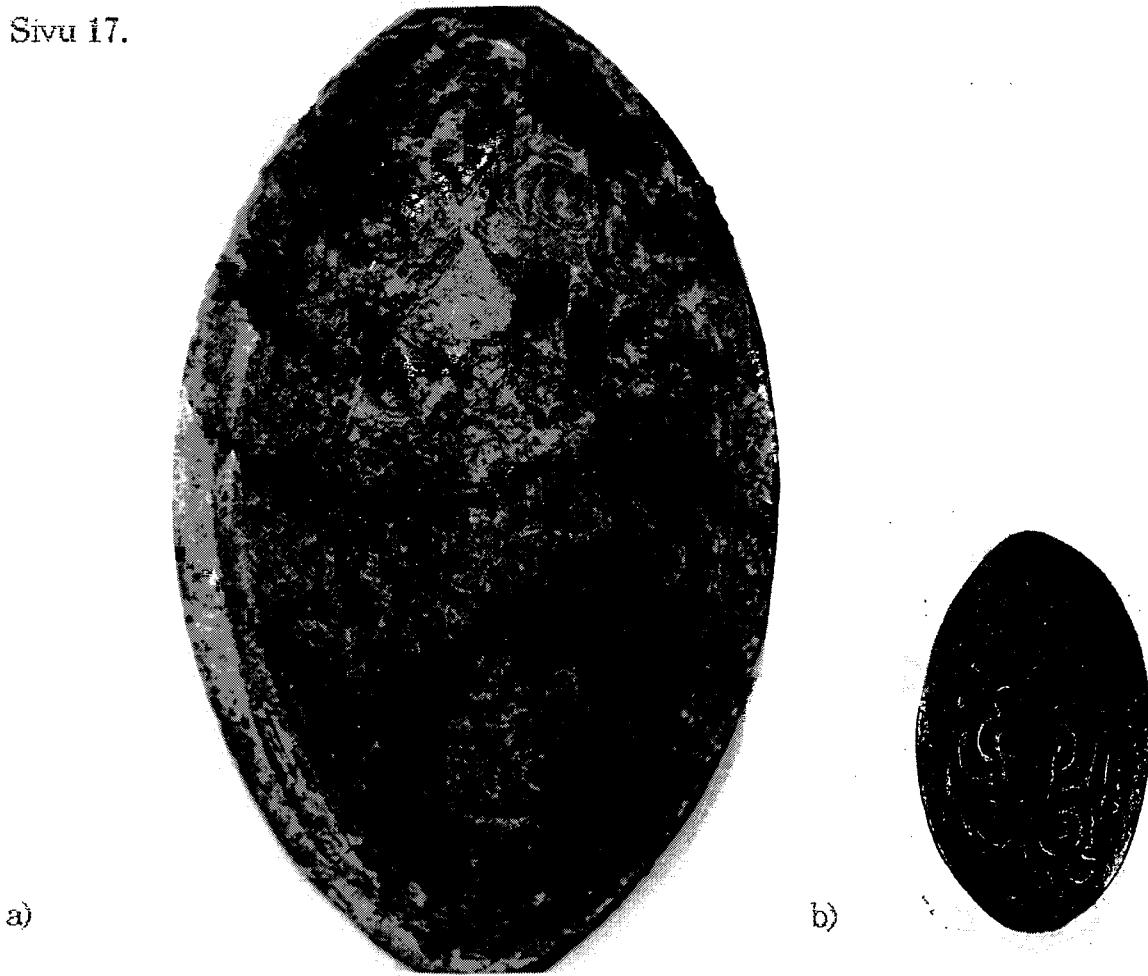
Kuva 14. Nauhasolkia, tyyppi F, a) Nastola, b) Kurkijoki.  
Ailio, Julius 1922. Rapukoristeiset soikeat kupurasoljet. *Suomen  
muinaismuistoyhdistyksen aikakuskirja XXXII: 3*. Helsinki.  
Sivu 33.



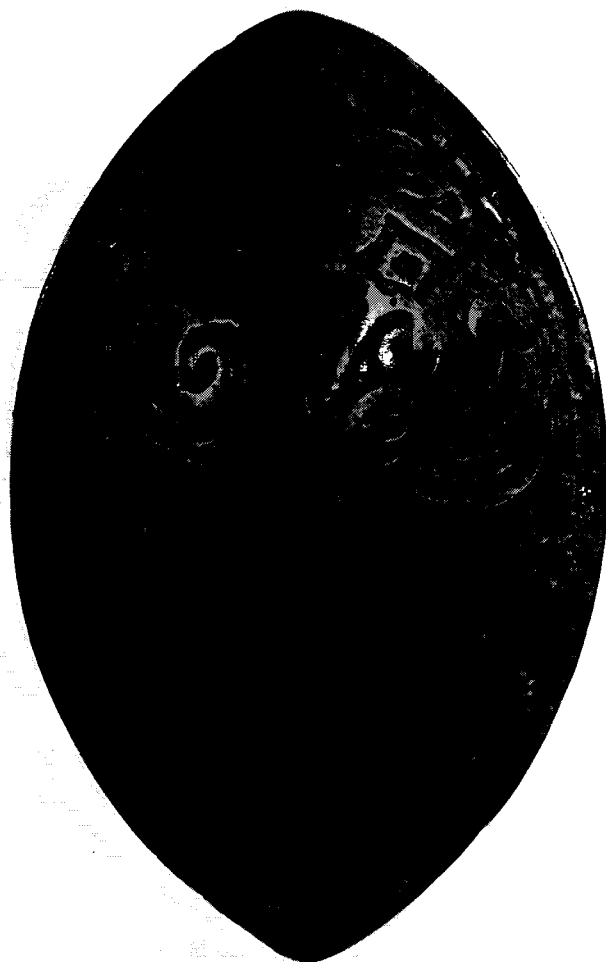
Kuva 15. Kolmiosainen miekanponsi, Sakkola, Kiviniemi.  
Museovirasto, arkeologian osaston kuva-arkisto. Helsinki.  
Kuva 28079.



Kuva 16. Pyöryläsolki, tyyppi B, Mikkeli, Tuukkala.  
 Ailio, Julius 1922. Karjalaiset soikeat kupurasoljet. *Suomen  
 muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja XXXII: 3*. Helsinki.  
 Sivu 17.



Kuva 17. Rokosinansolkia, a) Mikkeli, Visulahti, b) Kaukola.  
 Ailio, Julius 1922. Karjalaiset soikeat kupurasoljet. *Suomen  
 muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja XXXII*. Suomen muinaismuistoyhdistys,  
 Helsinki. Sivu 31.  
 Museovirasto, arkeologian osaston kuva-arkisto, Helsinki.  
 Kuva 39361.

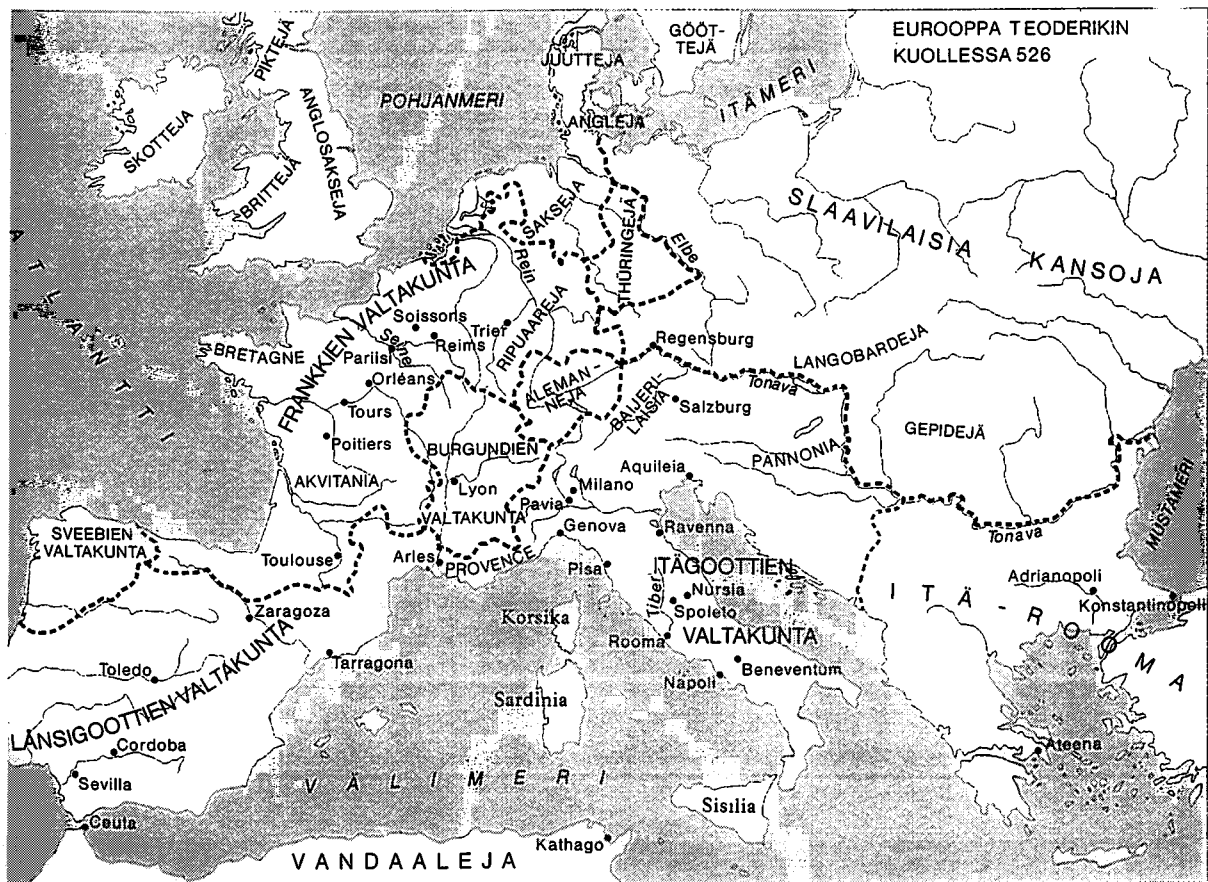


Kuva 18. Akantussolki, Mikkeli, Visulahti.

Museovirasto, arkeologian osaston kuva-arkisto, Helsinki.

Kuva 53717.

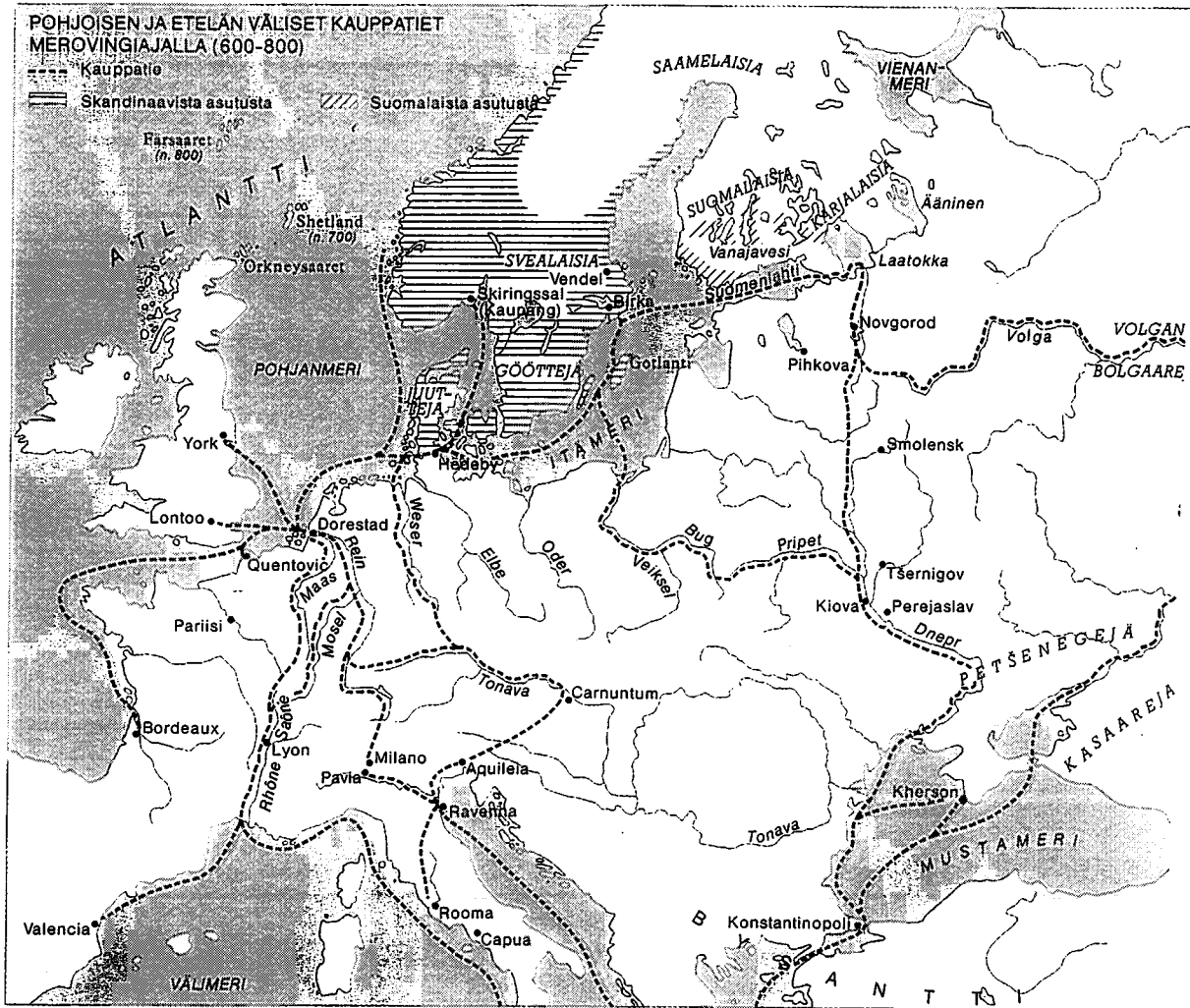
## KARTAT



Kartta 1. Eurooppa vuonna 526.

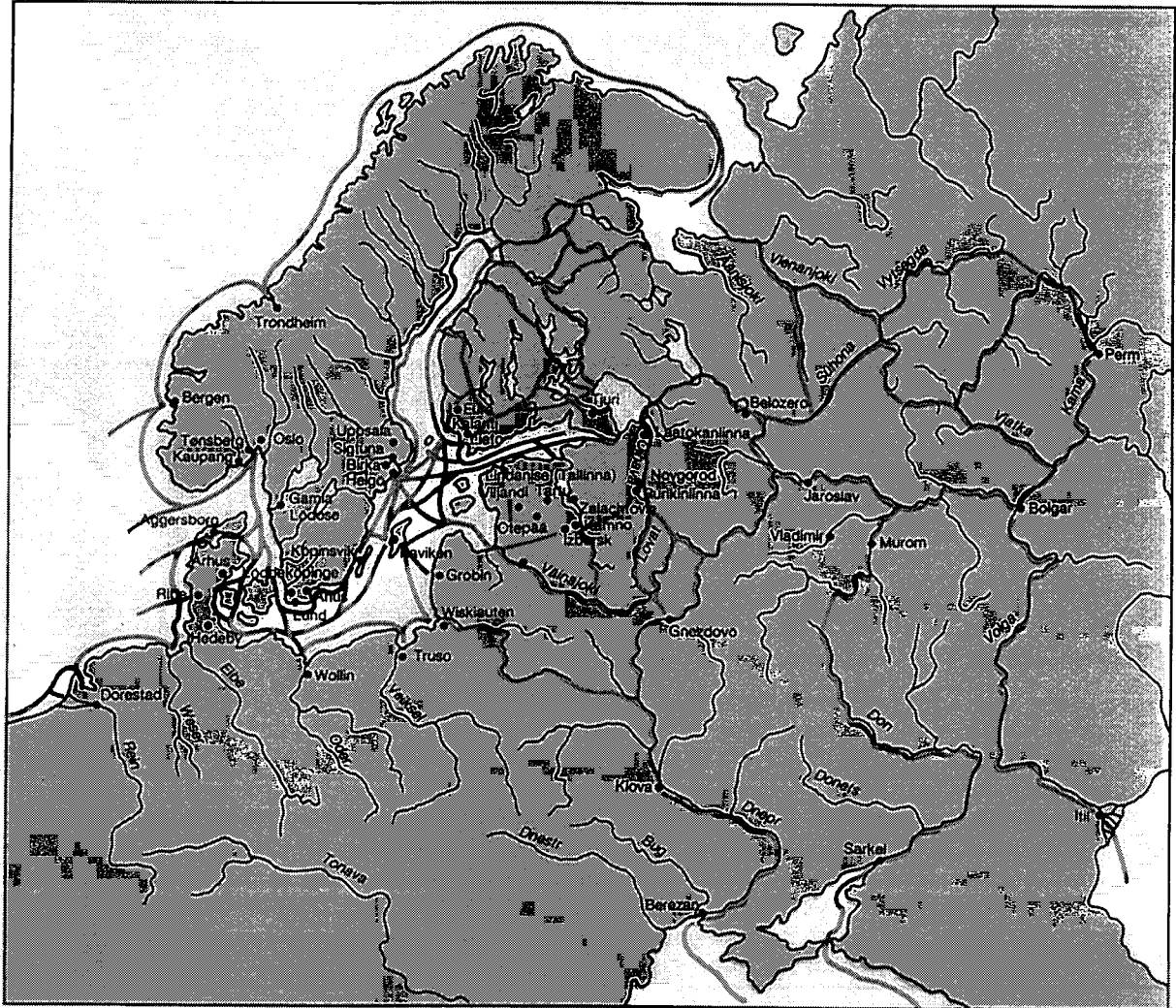
Otavan suuri maailmanhistoria, osa 7. Kustannusyhtiö Otava, Keuruu.

Sivu 49.



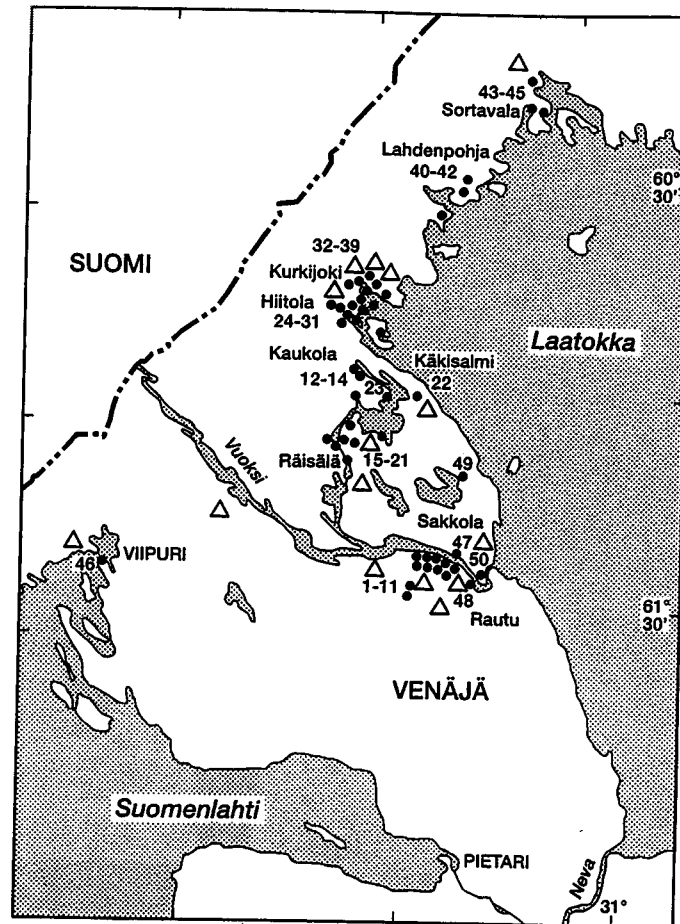
Kartta 2. Pohjoisen ja etelän väliset kauppamatkat merovingiajalla.  
 Otavan suuri maailmanhistoria, osa 7. Kustannusyhtiö Otava, Keuruu.  
 Sivu 82.





Kartta 3. Pohjoismaiden vanhimpia kaupunkeja ja nuorimman rautakuden kulkureittejä ja keskuspaikkoja.

Lehtosalo-Hilander, Pirkko-Liisa 1984. Suomen historia 1. Weilin+Göös, Espoo. Sivu 319.



Kartta 4. Myöhäisrautakauden ja varhaiskeskiajan kalmistot ja asuinpaikat. Saksa, Aleksandr 1998. Rautakautinen Karjala. *Studia Carelica Humanistica 11*. Joensuun yliopiston humanistinen tiedekunta, Joensuu.

PAINETUT LÄHTEET JA KIRJALLISUUS:

- Ailio, Julius 1922. Karjalaiset soikeat kupurasoljet. *Suomen muinaismuistoyhdistyksen aikauskirja XXXII: 3, sivut 1-83*. Suomen muinaismuistoyhdistys, Helsinki.
- Arnheim, Rudolf 1974. *Art and Visual Perception*. University of California Press, Berkeley & Los Angeles.
- Castriota, David 1992. Annotator's Introduction and Acknowledgements. *Problems of Style*. Princeton university Press. Princeton, New Jersey.
- Erä-Esko, Aarni 1965. Germanic Animal Art of Salin's Style I in Finland. Helsinki.
- Ettinghausen, Richard & Grabar, Oleg 1987. *The Art and Architecture of Islam 650-1250*. Yale University Press.
- Gombrich, E.H. 1972. *Art and Illusion*. Second Printing. Princeton University Press. Princeton, N.J.
- Gombrich, E. H. 1992. *The Sense of Order. The second impression*. Phaidon Press Limited, London.
- Grabar, Oleg 1992. *The Mediation of Ornament*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey.
- Gräslund, Anne-Sofie 1984. Birka. *Suomen historia, osa1*. Weilin+Göös, Espoo.
- Hallström, Olof af 1947. Lisiä suomalaisten soikeiden kupurasolkien syntyhistoriaan. *Suomen Museo LIV, sivut 45-69*. Suomen muinaismuistoyhdistys, Helsinki.
- Hochberg, Julian 1980. *The Representation of Things and People. Art, Perception*

*and Reality*, sivut 47-94. Third printing. The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London.

Iversen, Margaret 1993. Alois Riegl: Art History and Theory. Massachusetts.

Jansson, Ingmar, 1985. Ovala spännbucklor. Arhaeological Studies Uppsala University Institute of North European Archaeology.

Klavrezou, Ioli 1997. The Luxury Objects. *The Glory of Byzantium*, sivut 218-271. The Metropolitan Museum of Art, New York.

Kindler, Anna & Darras, Bernard 1997. Development of Pictorial Representation: A Teleology-based model. *Journal of Art and Design Education*, volume 16 number 3 1997 sivut 217-221. The National Society for Education in Art and Design, Wiltshire.

Kirkinen, Heikki 1984. Euroopan synty. *Otavan suuri maailmanhistoria*, osa 7. Kustannusyhtiö Otava, Keuruu.

Knight, Terry W. 1994. Transformations in Design. Cambridge University Press. Cambridge.

Lehtosalo, Pirkko-Liisa 1966. Rapukoristeisten solkien ajoituksesta. *Suomen Museo 1966*, sivut 22-39. Helsinki.

Lehtosalo-Hilander, Pirkko-Liisa 1984. Keski- ja myöhäisrautakausi. *Suomen historia 1*, sivut 253-405. Weilin+Göös, Espoo.

Megaw, Ruth and Vincent 1994. Celtic Art. Thames and Hudson, London.

Nordman, C. A. 1924. Karelska Järnåldersstudier. *Suomen muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja XXXIV: 3*, sivut 1-200. Helsinki.

Piltz, Elizabeth 1989. Costume in Life and Death in Byzantium. *Bysans och Norden*, sivut 153-166. Acta Universitatis Upsaliensis Figuar Nova series 23. Uppsala.

Podro, Michael 1982. *The Critical Historians of Art*. Yale University Press, New Haven and London.

Riegl, Alois 1992. *Problems Of Style*. Alkuteos *Stilfragen*, 1899. Käännös David Castriota. Princeton University Press, Princeton, New Jersey.

Rodley, Lyn 1994. *Byzantine Art and Architecture*. Cambridge University Press, Cambridge.

Saksa, Aleksandr 1998. Rautakautinen Karjala. *Studia Carelica Humanistica 11*. Joensuun yliopiston humanistinen tiedekunta. Joensuu.

Sarvas, Pekka 1987. Esihistoriallinen taide. *ARS Suomen taide , osa 1, sivut 14-27*. Kustannusyhtiö Otava, Keuruu.

Sperber, Dan 1995. *Rethinking Symbolism*. Cambridge University Press, Cambridge.

Tomanterä, Leena 1994. Mikkelin pronssit. *Kalmistojen kertomaa, sivut 35- 50*. Savonlinnan maakuntamuseo, Suur Savon museo, Mikkeli.

Wilson, David M. 1995. *Vikingatidens Konst*. Signums svenska konsthistoria. Bokförlaget Signum i Lund AB.

Wittkower, Rudolf 1987. *Allegory and Migration of Symbols*. Thames and Hudson, London.

Wölfflin, Heinrich 1950. *Principles of Art History*. Alkuteos *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1932. Käännös M.D.Hoffinger. Dover Publications Inc.

Adahl, Karin 1989. *Orientalismen i svenskt konst*. Förlags AB Wiken.

**PAINAMATTOMAT LÄHTEET**

Linturi, Elvi 1980. Ristiretkiajan soikeat eläinkoristeiset kupurasoljet. Helsingin yliopiston arkeologian laitos, moniste n:o 24. Helsinki.

Museovirasto, arkeologian osaston kuva-arkisto. Helsinki.

**SUULLISET TIEDONANNOT**

Tomanterä, Leena 2.3.1998.