Mesikämmenen muotokuva –

karhuaihe suomalaisen taiteen historiassa

Taidehistorian pro gradu-tutkielma

Jyväskylän yliopisto

Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Riia Timonen

19.4.2012

Sisältö

1. Johdanto ... 3
1.1. Aiheen esittely ... 3
1.2. Tutkimuksen rakenne ... 4
1.3. Tutkimuskysymykset ja –ongelmat ... 5
1.4. Aikaisemmin tehty tutkimus ... 10
1.5. Tutkimuksen liittäminen aikaisempaan tutkimusperinteeseen ... 11
1.6. Käsitteistöä ... 12
1.7. Tutkimusmenetelmät ... 14
2. Kivikauden jumalallinen karhu ... 19
2.1 Karhukultti Suomessa ... 19
2.2. Karhuaiheet suomalaisissa kalliomaalauksissa ... 22
2.3. Karhu muinaisesineissä ... 28
2.4. Myöhemmät kaudet ennen historiallisen ajan alkua ... 32
3. Karhu keskiajalla ... 33
3.1. Keskiajan taiteesta ... 33
3.2. Karhuun liittyvät pyhimykset ... 35
3.3. Karhuntalja ja kirkkotekstiilit ... 37
4. Karhunmetsästyksen aikaan ... 42
4.1. Suomen renessanssi ... 42
4.2. Metsästysgrafiikkaa ... 43
4.3. Leijona ja karhu Suomen vaakunassa ... 47
5. Karhun kulta-aika 1800-luvulla ... 50
5.1. 1800-luvun taiteesta ... 50
5.2. Cainberg, Ekman ja Sjöstrand – Kalevala-aiheiden uranuurtajat ... 52
5.3. Walter Runebergin Suomi-neito ... 58
5.4. Hugo Simbergin karhut ... 60

5.5. Suomen paviljonki Pariisin maailmannäyttelyssä 65
5.6. Edelfeltin karhuntalja 68
6. Karhu modernissa taiteessa 70
6.1. Suomalainen taidemaailma 1900-luvulla 70
6.2. Raimo Reinikainen 72
6.3. Karhu naivismissa 74
6.4. Julkisten veistosten karhu 77
6.5. Moottorisahakarhut 80
6.6. Karhu luontokuvissa 82
6.7. Karhu mainoksissa 85
7. Karhuista kasattu vuori – Samuli Heimosen karhuaiheita 89
8. Päätäntö 93
8.1. Tutkimuksen pyrkimyksistä 93
8.2. Johtopäätökset 94
9. Lähteet ja kirjallisuus 97
Kuvalähteet: 103
Kuvaliitteet: 107

1. Johdanto

1.1. Aiheen esittely

Käsittelen taidehistorian pro gradu –tutkielmassani kansalliseläintämme karhua suomalaisen taiteen perinteessä. Pyrin löytämään eri aikakausien karhu-aiheista sen ytimen, mitä karhu edustaa suomalaisille, miksi me olemme ottaneet eläimen omaksemme. Eri aikakausilta valittujen karhuaiheisten teosten kautta tutkin sitä, onko karhukuva muuttunut esimerkiksi kristinuskon tai sotien myötä. Pyrin löytämään vastauksen kysymykseen miksi karhu yhä koetaan suomalaisessa kulttuurissa niin voimakkaana hahmona.

Karhu valittiin vuonna 1985 Suomen luonnonsuojeluliiton äänestyksessä ylivoimaisella äänimäärällä Suomen kansalliseläimeksi. Voittajaa puolsi kansalliseläintoimikunnan mielestä moni seikka. Karhu on ensinnäkin suomalaiselle maisemalle ominaisen metsän asukki. Karhuja oli äänestysajankohtana Suomen alueella melko vähän, äänestys toi siis metsän kuninkaalle ja sen suojelulle positiivista julkisuutta. Lisäksi karhu tunnettiin jo suomalaisten myyttisestä menneisyydestä ja lukuisista kansantarinoista.[1] Karhun rituaalista metsästystä kuvataan esimerkiksi Kalevalassa.

Karhu näyttäytyy kuvallisessa perinteessämme usein, mutta harvemmin se on kuitenkaan teoksen pääosassa. Pyrin esittelemään tutkimuksessani sekä teoksia, joissa karhu muodostaa olennaisen osan sisällöstä, että teoksia, joissa karhu on mukana ”taustavaikuttajana” esimerkiksi taljan muodossa. Pitkän historiallisen aikavälin vuoksi mahdollinen kuvamateriaali on hyvin laaja. Olen pyrkinyt etsimään karhuaiheen sisältävistä taideteoksista edustavan joukon eri taiteenlajeihin ja aikakausille liittyviä teoksia, keskittyen kuitenkin pääasiassa maalaus- ja veistotaiteeseen. Tarkoitukseni on myös laajemmin pohtia sitä, onko olemassa ominaisuuksia, joita karhuun on suomalaisessa perinteessä liitetty kautta aikojen ja miten nämä mahdolliset ominaisuudet näkyvät taideteoksissa. Esimerkkiteoksista olen siis etsinyt niitä, joissa ihmisen karhuun liittämät ominaisuudet tulisivat parhaiten esiin. Rajaan tutkimukseni pääasiassa suomalaiseen taiteeseen ottaen kuitenkin huomioon sen, että kuvalliseen perinteeseemme ovat suuresti vaikuttaneet esimerkiksi eurooppalaiset

[1] Poutanen 1996. Suomen luonnonsuojeluliiton arkiston www-sivusto.

taidesuuntaukset. Toisaalta Suomi rajoiltaan kiinteänä alueena on varsin nuori ja esimerkiksi esihistoriallisia kuvalähteitä tutkittaessa ei ole oikeastaan relevanttia puhua suomalaisesta taiteesta, vaan pikemminkin pohjoismaisesta tai pohjoiselle havumetsävyöhykkeelle yhteisestä kuvallisesta perinteestä.

1.2. Tutkimuksen rakenne

Suomen alueen kuvallisessa perinteessä karhu on ollut aiheena jo satoja, ellei tuhansia vuosia. Karhun ja ihmisen yhteiselo Suomessa on alkanut jo kivikaudella. Karhun mieltäminen pyhäksi tuotti karhuaiheista esineistöä ja karhunmetsästysrituaaleihin liittyi karhun eri osista, kuten kynsistä, hampaista ja siitinluusta tehtyjen rituaali- ja taikaesineiden käyttö[2]. Myös karhuntalja on toiminut kautta aikojen sekä hyötykäytössä että koristeena. Kivikautisissa kalliomaalauksissa karhu on kuitenkin harvinainen aihe Pohjoismaiden alueella. Suomen alueelta löytyy vain muutama karhuksi arveltu kalliokuva. Luvussa 2. esittelen karhuaiheisia kalliokuvia ja esinelöytöjä ja pohdin viimeisimpien arkeologisten tutkimustulosten avulla niiden funktiota aikansa kulttuurin ilmentäjinä.

Keskiajalla karhu esiintyi yleisesti Suomen alueen vaakunoissa, joista sen myöhemmin syrjäytti leijona. Pakanallinen karhu sulautui kristinuskoon kun se sai vartijakseen katolilaisen pyhimyksen, Pyhän Birgitan[3]. Karhu oli silti yhä pelätty ja yliluonnolliseksi mielletty eläin, joka voitiin esimerkiksi voimakkaan noidan toimesta nostattaa naapurin karjan kimppuun. Karhulta suojauduttiin monin keinoin. Karhua kuitenkin myös metsästettiin yleistyvässä määrin ja karhuntaljat sekä kynnet ja hampaat olivat suosittuja saaliita ja korumateriaaleja. Karhuntaljalla oli aivan erityinen funktionsa keskiajan kirkossa. Kolmannessa luvussa pohdin kristinuskon leviämisen vaikutusta mielikuvaan karhusta ja sen ilmenemistä taiteessa.

Luvut neljä ja viisi käsittelevät karhuaiheen paluuta taideteosten aihemaailmaan keskiajan jälkeisessä taiteessa. Kirkon vaikutuksen hellittäessä otettaan taidemaailmasta 1600–1700 –luvuilla olivat muotokuva-, miniatyyri- ja maisemamaalaus suosituimpia taiteenlajeja. Suomi kiinnosti ulkomaisia matkustajia jotka kuvittivat matkakertomuksiaan runsain grafiikoin. Luvussa neljä esittelen matkakertomusten kuvituksia ja muuta grafiikkaa jossa karhulla on jälleen oma roolinsa. Seuraavan vuosisadan kansallisromanttisen ideologian värittämä taide suosi myyttis-historiallisia

[2] Pentikäinen 2005, 92–93.
[3] Sarmela 2006, 67.

aiheita ja aikaa voisikin kutsua karhun kultakaudeksi. Esittelen viidennessä luvussa useita maalaus- ja veistotaiteen esimerkkiteoksia joissa karhulla tai karhuntaljalla on ollut merkittävä osa teoksen sanoman muodostamisessa.

Sotien jälkeen taidemaailman modernisoituminen vaikutti siihen, että myyttiset aiheet, joihin karhu oli totuttu yhdistämään, koettiin vanhanaikaisina. Pohdin luvussa kuusi modernisoitumisen vaikutusta karhu-mielikuvaan. Karhua ryhdyttiin käyttämään myös 1900-luvun loppupuolella populaarikulttuurin ja eri medioiden kuvastoissa. Esittelen lyhyesti median karhulle antamia merkityksiä sekä karhun erityistä asemaa luontokuvauksessa. Lopuksi kahden Samuli Heimosen karhuaiheisen taideteoksen avulla karhua tämän päivän kuvataiteiden aiheena ja pohdin karhulle ajan myötä annettujen erilaisten merkitysten muutoksia.

1.3. Tutkimuskysymykset ja –ongelmat

Nykyaikainen taidehistoria käsittää taidehistorian erilaisten kuvien historiana. Taideteokseksi voidaan käsittää kuva laajalla skaalalla. Nämä kuvat ovat syntyneet tietyssä historiallisessa tilanteessa, tietyn kulttuurin tai kulttuurien vaikutuksesta ja niiden tulkintaan vaikuttaa aina myös katsoja sekä katsomisen konteksti. Kuvilla on visuaalinen sanoma, mutta se ei ole samanlainen kaikkina aikoina tai kaikille katsojille.[4] Näistä lähtökohdista pohdin myös oman tutkimukseni aihetta. Miksi ja minkälaisin eri tavoin karhua on kuvattu taiteessamme? Onko karhulla jokin erityinen merkitys nimenomaan suomalaisessa kuvallisessa perinteessä? Karhuaiheen saamia merkityksiä voi olla useita ja ne voivat vaihdella esimerkiksi historiallisten ja kulttuuristen muutosten myötä tai eri taidemuotojen välillä. Lähtökohtani on siis olettamuksessa, että karhulla on nimenomaan suomalaisille jokin syvempi merkitys tai useampia erityisiä merkityksiä, ja että nämä merkitykset ovat läsnä kuvallisessa perinteessä. Otaksumien kanssa on tietysti aina oltava tietoinen aiheen yli- tai alakorostamisen riskistä. Karhua on kuitenkin suomalaisessa taiteessa kuvattu usein. Karhuaiheinen taide vaikuttaa ilmestyvän aalloissa – on tiettyjä ajanjaksoja, jolloin aihe ei ole juurikaan kiinnostanut ja toisia, jolloin karhu löytyy lähes jokaisen merkittävän taiteilijan tuotannosta. Pyrin pohtimaan tutkimuksessani sitä, minkälainen historiallinen tai kulttuurinen konteksti on otollinen karhun kuvaamiselle ja mistä syystä.

[4] Lukkarinen 1998, 34.

Ikonologia tutkimusmenetelmänä sitoo karhuaiheen muihin vallinneen kulttuurin tuotteisiin. Karhu on tiettyinä aikoina ollut suomalaisessa kulttuurissa erittäin näkyvässä asemassa oleva eläin esimerkiksi oletettujen taikavoimiensa ansiosta. Onko tällainen ajattelutapa siirtynyt kulttuurin kirjallisiin tai kuvallisiin tuotteisiin? Karhulla on myös asemansa muissa eurooppalaisissa kulttuureissa, joista vaikutteet ovat voineet virrata Suomeenkin. Semiotiikka taas luo näkökulmaa karhuaiheen, sen hahmon yksityiskohtien merkitystasoihin. Karhu on saatettu kuvata lempeänä tai vihaisena, seisomassa tai nelinkontin. Onko hahmon ominaispiirteillä merkitystä? Minkälaisen viestin ne antavat katsojalle?

Minun on myös pyrittävä pohtimaan sitä, miten oma olettamukseni ja omat lähtökohtani vaikuttavat tulkintaani eri aikakausina tai erilaisen kulttuurin piirissä syntyneistä teoksista. En voi asettautua ulkopuolelle katsojan asemastani mutta voi yrittää kunkin teoksen kohdalla pohtia sen sanomaa esimerkiksi syntyhetken tai nykyajan katsojan näkökulmasta. Mitä teos on kertonut syntyhetkensä yhteiskunnalle? Mitkä asiat teoksen syntyaikana ovat tehneet siitä sellaisen kuin se on? Mitä tämän päivän katsoja teoksessa näkee?

Selkeyden vuoksi olen järjestänyt tutkimukseni etenemään suurin piirtein kronologisesti. Aloitan karhuaiheisen taiteen tutkimisen sen varhaisimmista esiintymismuodoista alkaen, edeten kohti nykypäivää. Taideteosten ja niissä esiintyvien yksityiskohtien, samankaltaisuuksien tai yleisesti symboliikan tarkastelu loogisesti etenevän historiankulun näkökulmasta kohtaa heti ongelmia. Ensinnäkin nykyinen käsityksemme siitä, mikä on taideteos, on varsin nuorta perua. Modernismin luoma käsitys taideteoksesta uniikkina objektina on tosin saanut jo hiljalleen väistyä uudemman ja laajemman taidekäsityksen tieltä – nykyään taide käsitetään osana kulttuureja ja ideologioita ja taideteokset niitä löysästi heijastelevina tuotoksina. Modernistisen taidekäsityksen myötä kuitenkin esimerkiksi kalliopiirroksia ja –maalauksia käsitellään tänä päivänä mielellään taiteena, vaikka niiden alkuperäinen funktio on ollut täysin toinen.[5] Kivikautiset metsästäjät eivät ole ajatelleen tietoisesti tekevänsä taidetta kuvia maalatessaan. Heille taide on ollut kokonaan vieras käsite.

Toinen ongelma muodostuu kun pyritään rajaamaan taiteen tutkimus suomalaiseen taiteeseen. Mistä alkaa Suomen taidehistoria? Pitäisikö Suomen historia määritellä itsenäistymisen tai kenties suomen kielen juurtumisen kautta. Suomen aluerajat on käsitetty suurin piirtein nykyisille paikoilleen vasta 1800-luvulta alkaen, sitä ennen alue on ollut yhtä Ruotsin kanssa.[6] Ahvenanmaa ja Karjala ovat historian näkökulmasta hankalasti määriteltävissä suomalaisiksi alueiksi kun mietitään kieltä,

[5] Lukkarinen 1998, 18.
[6] Lukkarinen 1998, 20.

uskonnollisuutta ja kulttuuria. Alueilla vaikuttaa olevan enemmän yhteistä itä- ja länsinaapuriemme kanssa. Kielellisestikään on siis vaikea vetää tiukkoja rajoja minkään alueen ympärille kaksikielisyyden takia. Silti suomalaisen taiteen historia esitellään yleensä jatkumona joka alkaa kivikaudesta ja etenee loogisesti aina nykyaikaan asti. Tämä käsitys on peruja kansallisromanttisen, suomalaisuutta rakentaneen tutkimuksen ajattelutavasta, joka näyttää yhä nykypäivänä olevan voimissaan.

Suomen taidehistoria ei myöskään aina etene perinteisen tyylikausijaottelun mukaan. Suomessa eivät esimerkiksi juuri vaikuttaneet renessanssin, barokin tai rokokoon tyyli-ihanteet, vaan taidehistoriamme kukoistus alkaa oikeastaan vasta 1800-luvulla. Tyylikausijaottelu ei toki ole täysin selkeä kun käsitellään yleensä eurooppalaista taidetta ja nykyaikainen taidehistoria pyrkiikin eroon tiukasta tyylikausijaottelusta. Taiteella on ollut tapana heijastella aikansa erilaisia ideologioita ja trendejä, joista toiset ovat voineet levitä laajallekin alueelle. Suomen syrjäinen asema Euroopan pohjoiskolkassa on varmistanut sen, että trendit eivät ole ehtineet tänne samaan aikaan muiden kanssa. Varhaisten tyylikausien, esimerkiksi keskiajan, ajalta ei ole säilynyt kovinkaan paljon todisteita, joiden mukaan ajan taiteelle voisi määritellä yhteisiä piirteitä. Säilynyt materiaali taas heijastelee usein ennemminkin suurten kaupunkien ja vilkkaiden kauppayhteyksien tuomia vaikutteita, kuin jotakin laajalle alueelle yhteistä kansallista tyyliä.[7]

Suomen taidehistoria on siis aikanaan pyrkinyt määrittelemään suomalaiselle taiteelle yhteisiä piirteitä, jotka tekevät taiteesta nimenomaan suomalaista. Tämä pyrkimys on syntynyt 1700-luvulla alkaneesta romanttisesta ajattelusta, joka yhdisti tietyn maa-alueen ja kansakunnan kokonaisuudeksi jolla oli oma ainutlaatuinen historiansa, taiteensa ja kulttuurinsa. Ajattelun myötä tutkimus pyrki löytämään nämä yhdistävät piirteet mikä aiheutti sen että suomalaisuuden ominaisuuksia nähtiin siellä missä niitä ei ollut.[8] Suomalaisten innostuessa omasta maasta, historiasta ja kulttuurista 1800-luvulla taiteen tehtäväksi tuli omalta osaltaan luoda suomalaisuutta ja osoittaa suomalaisuuden merkit taidehistoriasta. Nyttemmin yhteisten ominaispiirteiden etsimisestä ja oletuksesta, että niitä voi yleensäkään löytää, on pyritty eroon.[9]

Oma tutkimukseni noudattelee osittain perinteisen, vanhanaikaisen tutkimussuunnan piirteitä. Pyrin etenemään aikajärjestyksessä, koska se on mielestäni selkein etenemistapa pitkää aikaväliä käsittelevässä tutkimuksessa. Olen jakanut tutkimukseni osittain perinteisten aikakäsitysten

[7] Lukkarinen 1998, 28–32.
[8] Lukkarinen 1998, 21–24.
[9] Lukkarinen 1998, 19.

mukaan, mutta en kuitenkaan pysy orjallisesti aikajaottelun puitteissa. Olen järjestänyt ajallisen jaottelun tarkoituksella hyvin laajoihin kokonaisuuksiin, sillä tarkoitukseni ei ole tehdä kaiken kattavaa selvitystä karhuaiheen historiasta, vaan esitellä joitakin sen saamia erilaisia merkityksiä ajan saatossa. Karhun esiintyminen Suomen taiteessa vaikuttaa lisäksi olevan häilyvästä – on ajanjaksoja, jolloin sitä ei juurikaan kuvallisissa esityksissä tavata vaikka se olisikin osa ajan muuta kulttuuria. Olen katsonut järkevämmäksi korostaa niitä aikakausia, joina karhulla näyttää olevan erityinen asema taiteessa. Rajoittuminen nykyisen Suomen rajojen sisäpuolelle ei tiettyjen ajanjaksojen kohdalla ole kovinkaan perusteltua, mutta toisaalta noudattelen perinteistä historiantutkimuksen rajanvetotapaa. Pyrin käsittelemään esimerkkitapauksiani sillä asenteella, että Suomen alueelta löytyneet, tai Suomen rajojen sisäpuolella tehdyt karhuaiheiset taideteokset kertovat esimerkkeinä myös muiden samantyyppisen kulttuuriperimän omaavien yhteisöjen taiteesta. On myös merkille pantavaa, että kalliomaalausten suhteen nykyisen Suomen alue on muodostanut jo kivikaudella oman erityisen kokonaisuutensa.

Pitkän aikavälin historian tutkimisessa korostuu tutkimusongelmien- ja kohteiden tarkka rajaus. Tutkimuskohteiden valintaan vaikuttavat pitkillä aikaväleillä tapahtuvat muutokset ja tapahtumasarjat, jotka johtavat niihin. Ajan rajaamisen ongelmaan liittyy paikan rajaaminen. Jonkin tietyn alueen, esimerkiksi Suomen, historian tutkiminen pitkällä aikavälillä kertoo samalla alueeseen vaikuttaneiden ympäröivien voimien, tässä tapauksessa esimerkiksi pohjoisten tai eurooppalaisten valtioiden tai kulttuurin historiasta. Suomen historia on laajemmin ajateltuna länsimaisen kehityksen historiaa, Suomen taiteen kuvallinen perinne taas länsimaisen, erityisesti eurooppalaisen taiteen historian erityistapaus.[10] Tutkimuksessani tämä näkökulma tulee esiin esimerkiksi tarkasteltaessa Suomen alueen kalliomaalauksia, jotka jatkavat koko pohjoiselle havumetsävyöhykkeelle ominaista kalliokuvaperinnettä, tai 1800-luvun lopun suomalaisen taiteen kukoistuskautta, joka heijastelee eurooppalaisia romanttisia virtauksia.

Historiantutkimuksessa pitkän aikavälin historian tutkimisella tarkoitetaan yleensä viidestäkymmenestä korkeintaan parinsadan vuoden mittaisiin ajanjaksoihin keskittymistä. Useiden satojen, ja jopa tuhansien, vuosien mittaisten jaksojen tutkimista kutsutaankin ylipitkän aikavälin tutkimukseksi. Kuten nimestä voi päätellä, kohtaa ylipitkän aikavälin tutkimus useita ongelmia. Satojen ja tuhansien vuosien takaa säilyneet jäännökset muodostavat hajanaisen kokoelman, jonka kattavuudesta tai luotettavuudesta ei ole varmuutta. [11] Mitä lähemmäs omaa aikaa tutkija

[10] Saari 2006, 17.
[11] Saari 2006, 18.

tutkimuksessaan etenee, sitä enemmän tutkimusaineistoa hän todennäköisesti löytää ja päinvastoin. Ylipitkän aikavälin tutkimuksessa kvantitatiivisesta tutkimusotteesta ei siis ole juuri hyötyä. Esineiden, omalla kohdallani karhu-aiheisten taideteosten, määrällinen tilastoiminen ei kerro niiden sisältämistä merkityksistä. Tiettyinä, lyhyempinä ajanjaksoina karhuaiheiden tilapäinen lisääntyminen voi tosin kertoa aiheen suosion lisääntymisestä.

Tutkimani ylipitkä aikaväli, ensimmäisten karhuaiheisten esineiden ja maalausten ilmenemisestä nykypäivään, käsittelee jopa 7000 vuoden pituista ajanjaksoa. Minun on siis mahdotonta käsitellä kaikkea tuona aikana tehtyä karhuaiheista materiaalia. Kvalitatiivisella tutkimusmetodilla tehty tutkimusaineiston rajaus perustuu tutkijan valintaan materiaalin otannan suhteen. Se tekee tutkimuksesta väistämättä tutkijan näköistä, siis karsii objektiivisuutta. Toisaalta nykyaikaisessa historiantutkimuksessa on luovuttu ajatuksesta täydellisen objektiivisuuden saavuttamisesta. Historian pitkiä aikavälejä tutkittaessa huomio kiinnittyy usein sellaisiin tapahtumaketjuihin, jotka johtavat suuriin rakenteellisiin muutoksiin esimerkiksi yhteiskunnassa tai politiikassa.[12] Perinteisessä taidehistoriallisessa tutkimuksessa historian tapahtumat muodostavat tapahtumaketjun, jonka tuotoksena, tai sivutuotteena, syntyy taideteos.

Yksi ikonologian tarkoitusperistä on ollut teoksen syntyajankohdan rekonstruoiminen, siis useimmiten syntyyn vaikuttaneen aatehistoriallisen taustan löytäminen. Ikonografisessa analyysissä teoksen aiheita pyritään yhdistämään aikakauden muihin tuotoksiin ja kirjallisiin dokumentteihin. Tällöin voidaan sanoa, että se muodostaa yhden osan ajalle tyypillisestä kuvallisesta perinteestä. Esihistoriallisen kalliotaiteen tai esineistön analysoimiseen ikonografinen analyysi soveltuu huonosti. Kirjallisia dokumentteja ei ole, ja taiteilijan tarkoitusperistä ja taiteen syntyyn vaikuttaneista aatteellisista virtauksista on olemassa suurpiirteisiä, yleensä arkeologisen tutkimuksen yhteydessä tehtyjä tulkintoja tai jopa arvauksia. Tietyn kalliokuvan yhdistäminen kuvallisen perinteen jatkumoon on vaikeaa jo senkin takia, että kuvien tarkka ajoittaminen on vaikeaa. Ikonologisessa tutkimuksessa paljon perustuu myös tutkijan asiantuntijuuteen, siis tutkijan laajaan tietämykseen taiteen, kirjallisuuden, aatteiden, politiikan ja muun kulttuurin osa-alueiden historiasta. Taidehistorioitsijan täytyy rakentaa esihistorian osalta tutkimuksensa hyvin pitkälle arkeologisten tutkimustulosten varaan, jotka taas perustuvat usein hyvin fragmentaariselle aineistolle ja harvemmin tutkijan yleiseen tietämykseen. Toisaalta esimerkiksi 1800-luvun karhuaiheisia taideteoksia tutkittaessa ikonografinen analysointi toimii hyvin – aikakauden

[12] Saari 2006, 22.

aatehistoriallisesta, kirjallisesta ja kuvallisesta perinteestä on paljon säilynyttä tietoa, ja teos tai aihe on helppo sitoa kiinni aikaan.

Vaikuttaakin siltä, että erilaisten tutkimusmetodien käyttö ja monitieteisyys tulevat sitä ajankohtaisemmiksi, mitä suuremmalle aikavälille tutkimus keskittyy. Ylipitkän aikavälin tutkimuksessa on mielestäni perusteltua käyttää useampaa tutkimusmetodia. Ikonologisen metodin kohdatessa ongelmia voidaan taideteosta tarkastella esimerkiksi semioottisesta näkökulmasta. Tällöin kuvan elementtien merkityksiä voidaan miettiä, vaikka tarjolla ei olisikaan kuvallisia tai kirjallisia yhtymäkohtia. Omassa tutkimuksessani semiotiikka on hyvä väline karhuaiheen ilmenemismuotojen tarkasteluun ajan kuluessa, koska sen avulla voi pohtia merkitystasoja vastaanottajan näkökulmasta sen lisäksi, että pohditaan, mitkä tekijät ovat vaikuttaneet aiheen muokkautumiseen. Ikonologiaa ja semiotiikkaa voi siis pitkän ja ylipitkän aikavälin tutkimuksessa käyttää sekä vuorotellen, että samanaikaisesti.

1.4. Aikaisemmin tehty tutkimus

Karhusta esiteltiin marraskuussa 2005 Porissa järjestetyn karhu-symposiumin yhteydessä hyvin kokonaisvaltaista tutkimusta. Symposiumissa käsiteltiin karhua koko sen pitkän historian ajalta alkaen esihistoriallisista karhunpalvontamenoista[13] ja päättyen nykyaikaiseen karhukuvastoon muun muassa Porin[14] ja Berliinin[15] kaupunkien symbolina. Karhun taidehistoriallista aspektia sivuttiin symposiumin pohjalta syntyneessä teoksessa *Karhun kannoilla – in the Footsteps of the Bear* (2006) Timo Miettisen artikkelissa ”Karhukultin juuret uskontoarkeologisen tutkimuksen valossa”.

Karhunpalvontarituaaleja ja karhun asemaa Suomen esihistoriassa ja suomalaisessa mytologiassa ovat tutkineet muun muassa Matti Kuusi teoksessaan *Suomen kirjallisuus I: Kirjoittamaton kirjallisuus* (1963) sekä Juha Pentikäinen teoksessaan *Karhun kannoilla – Metsänpitäjä ja Mies* (2005). Myös Samuli Paulaharju kuvailee usein karhunpalvontamenoja runsaassa tuotannossaan. Karhua kulttuurihistoriallisesta näkökulmasta on tarkasteltu myös Tampereen Vapriikin Karhun vuosi –näyttelyjulkaisussa *Karhun vuosi* (2010).

[13] Sarmela 2006.
[14] Hakala 2006.
[15] Unger 2006.

Jarmo Laaksonen käsittelee esihistoriallisten eläinaiheiden siirtymistä nykytaiteeseen pro gradussaan *Esihistorian jälkiä Suomen nykytaiteessa 1980–2000* (2002). Antti Lahelma taas on väitöskirjassaan *A touch of red. Archaeological and Ethnographic Approaches to Interpreting Finnish Rock Paintings* (2008) tutkinut kalliomaalausten kuvamaailmaa kuvantulkinnan näkökulmasta. Emma Susi tutkii pro gradussaan *Muotoiltu Satakunta – paikallisperinne maakunnan taidekäsityöläisten työkaluna* (2006) karhun tuotteistamista ja nykyaikaista karhu-aiheista taidekäsityötä jota tehtiin Porin symposiumia varten. Juha Suonpää on tutkinut karhusta otettujen luontokuvien synnyttämiä kulttuurisia merkityksiä väitöksessään *Petokuvan raadollisuus* (2002). Syksyllä 2011 Lapin yliopiston Kuvataidekasvatuksen laitokselle tehtiin pro gradu –työ, joka käsittelee karhua taiteen näkökulmasta. Mirjami Tuomikosken tutkielma *Kultaherran kuvan äärellä* käsittelee karhun historiaa suomalaisessa taiteessa Helena Junttilan karhuaiheisten maalausten kautta.

1.5. Tutkimuksen liittäminen aikaisempaan tutkimusperinteeseen

Karhun kulttuurihistoriaa, sen palvomista jumalana, siihen kristinuskon vaikutuksesta liitettyjä uskomuksia, sen metsästykseen liittyviä rituaaleja ja siihen yhä tänä päivänä liitettyjä erityisiä merkityksiä on pohdittu useissa eri julkaisuissa ja tutkimuksissa. Karhun olemusta on käsitelty tv-ohjelmissa, lehdissä ja Internetissä. Tutkimus keskittyy kuitenkin yleensä karhun eri nimityksien, karhumyyttien tai karhunmetsästyksen erittelemiseen. Taiteen näkökulmasta karhua ei oikeastaan ole tutkittu kuin harvoissa lyhyissä artikkeleissa sekä Mirjami Tuomikosken pro gradu –työssä. Karhulla on kuitenkin paljon sanottavaa myös taiteen alueella. Sen esiintyminen eri aikakausien taiteessa heijastelee niitä käsityksiä ja merkityksenantoja joita silloinen yhteiskunta eläimelle antoi.

Työni jatkaa karhun kulttuurihistorian tutkimusperinnettä, mutta se tuo esille uuden näkökulman perusteellisesti läpikäytyyn aiheeseen. Pro graduni on yleiskatsaus karhumotiivin esiintymiseen Suomen taiteen historiassa, eikä se näin ollen pyrikään olemaan tulkinnoissaan täydellisen syvällinen. Karhua ja muita suomalaisuuden historiaan tärkeinä kuuluvia eläinhahmoja olisikin hedelmällistä tutkia keskittyen esimerkiksi suppeampaan ajanjaksoon tai tietyn ideologian vaikutuksesta syntyneeseen taiteeseen. Useita suomalaisia taiteilijoita nimenomaan karhu on kiinnostanut aiheena. Tässä on jotakin samaa kuin luontokuvaajien ikuisessa halussa saada ikuistettua metsän kuningas. Karhun erityinen asema suomalaisissa mielissä on tosiasia jonka syitä on kiinnostavaa tutkia.

Karhun mediajulkisuus ja karhumainokset ovat oma kiinnostava mutta vielä tutkimaton alueensa. Luontokuvauksessa karhulla on aivan erityinen asema – kuvaaja hankkii karhuvalokuvilla meriittejä muiden luontokuvaajien ja yleisön silmissä. Esiintyykö karhu taidevalokuvissa? Karhusta riittäisi tutkittavaa myös eurooppalaisen taidehistorian alueella. Eläin liittyy antiikin mytologiaan esimerkiksi Artemis-myyteissä. Katolisen kirkon kuvastossa karhu on Euroopassa esiintynyt useassa eri yhteydessä. Eläimestä riittää siis tutkittavaa taidehistorian alueella myös tulevaisuudessa.

1.6. Käsitteistöä

Käsittelen tutkimuksessani kuvamateriaaleja ikonologian keinoin. Ikonografiseen analyysin käsitteistöön kuuluu taidehistorian perustermejä kuten *motiivi*, *kompositio*, *allegoria* ja *symboli*. Motiivilla tarkoitetaan mitä tahansa luonnollisen merkityksen omaavaa, tunnistettavaa taideteoksen elementtiä. Motiivi voi olla esimerkiksi maljakko, nainen tai omena. Kompositioksi kutsutaan motiivien yhdistelmää. Ikonografisessa analyysissä näistä motiiveista ja kompositioista etsitään niiden sisältämiä piileviä, sopimuksenvaraisia merkityksiä.[16] Omenan ja naisen muodostama kompositio voi silloin olla merkityksellinen muutenkin, kuin pelkkänä kuvana omenaa pitelevästä naisesta. Se voi esimerkiksi viitata Raamatun kertomukseen Eevasta ja ensimmäisestä synninteosta.

Symboli kuluu käsitteenä sekä ikonologian että semiotiikan alueelle, mutta se on erityisen toimiva käsite ikonografista analyysiä suoritettaessa. Taiteessa symboli on kuva, joka edustaa sopimuksenvaraisesti jotakin toista kuvaa. Symboli voi periaatteessa edustaa mitä tahansa merkkiä, sen ei siis tarvitse muistuttaa ulkoisesti kuvaamaansa objektia. Symbolin ja merkin suhde on konventionaalinen ja käytännössä yleensä varsin sitova, esimerkiksi valkoinen lippu käsitetään hyvin yleisesti rauhan symboliksi.[17] Allegoria on symbolin kaltainen käsite, jossa kuvien kirjaimellisen merkityksen takana on toinen merkitys. Usein tämä kätketty merkitys liikkuu ajatuksen tai laajemman käsitteen alueella, toisin sanoin allegorian aiheita voivat olla esimerkiksi rakkaus, usko tai jokin ideologia.[18] Erwin Panofsky selittää allegorian konventionaalista merkitystä kantavien kuvien yhdistelmäksi. Hän viittaa allegorioihin myös kertomuksina (stories).[19] Allegoria

[16] Panofsky 1972, 5-6.
[17] Palin 1998, 128–133.
[18] Viestintätieteiden yliopistoverkoston WWW-sivut.
[19] Panofsky 1972, 6-7.

siis muodostuu vain tiettyjen elementtien yhdistelmästä, jolloin nämä elementit voivat toimia myös itsenäisinä.

Ikonologian rinnalla nykytutkimuksessa pohditaan usein myös taideteoksen ja katsojan välistä suhdetta. Semioottinen tutkimus ottaa huomioon myös sen, että katsojan tai tutkijan omat lähtökohdat vaikuttavat siihen, miten hän tulkitsee teosta. Semiotiikka antaa laajemmat mahdollisuudet kuvan tulkinnalle kuin ikonologia, joka käytännössä on pitkään ollut paljolti aatehistoriallista tutkimusta. Semiootikko Roland Barthes puhuu *kuva*n sijaan *teksti*stä, koska semioottinen tutkimus pyrkii muodostamaan kuvan elementeistä tekstin kaltaista kielioppia. Kuten tekstin lukutapahtumassa, myös kuvan merkitys muodostuu katsojalle vasta katsomistapahtumassa.[20] Semiotiikassa kuvan perusyksikkö on siis *merkki*. Merkillä voi saada erilaisia merkityksiä riippuen siitä, miten sen visuaalinen sanoma käsitetään. Ikoninen merkki, *ikoni*, muistuttaa visuaalisesti kohdettaan, on ominaisuuksiltaan samankaltainen sen kanssa. Ikoni on siis helposti ymmärrettävissä kuvaukseksi kohteesta. Ikonin esimerkkinä mainitaan usein valokuva. *Indeksi* on merkki, jonka yhteys kuvaamaansa kohteeseen viittaa syy-seuraussuhteeseen. Indeksi ei välttämättä ole visuaalisesti samankaltainen kuvaamansa objektin kanssa, mutta indeksin ulkomuoto on sellainen, jonka seurauksena objekti tulee mieleen. Tämä syy-seuraussuhde selviää vain sellaiselle katsojalle, joka on tietoinen merkkiä ympäröivästä kontekstista – esimerkiksi sääkartassa yksi lumihiutale merkitsee karttojen merkkisysteemiin tottuneelle lumisadetta, sääkarttaan tutustumattomalle viesti ei avaudu samalla tavalla.[21] *Symboli*n ja objektin väline suhde on, kuten jo aikaisemmin mainittua, konventionaalinen. Symboli ei ole välttämättä visuaalisesti samankaltainen kuin objektinsa, vaan yhteys muodostuu katsojan tietoon sopimuksen olemassaolosta.

Esihistoriallisia materiaaleja tutkittaessa on tärkeää selvittää ero kalliomaalausten ja kalliopiirrosten välillä. Kalliomaalaukset maalataan pystykallioihin jollakin väriaineella, yleisemmin punamullalla. Kalliopiirrokset eli *petroglyfit* taas on uurrettu kiveen toisella, kovemmalla kiviaineksella. Suomen alueelta on löydetty tähän mennessä ainoastaan kalliomaalauksia.[22]

[20] Barthes 1986, 4-5.
[21] Virtuaaliammattikorkeakoulun WWW-sivut.
[22] Laaksonen 2001, 6.

1.7. Tutkimusmenetelmät

Työni edetessä esittelen useita kuvallisia esimerkkejä karhu-aiheisista taideteoksista. Kuvia tulkitsen sekä ikonologisen analyysin, että semioottisen tutkimusmenetelmän avulla. Ikonologia tutkimussuuntana tutkii taideteoksen muotoseikkojen sijaan sen sisältämiä merkityksiä. Erwin Panofsky (1892–1968), määritteli ikonologisen tutkimusmetodin kolmijakoiseksi. Esi-ikonografisessa kuvauksessa luetteloidaan teoksen sisältämät erilaiset elementit. Nämä elementit ovat esimerkiksi kuvia, muotoja tai niiden yhdistelmiä, taidehistoriallisin termein siis motiiveja ja kompositioita. Esi-ikonografinen kuvaus tarkoittaa näiden motiivien ja kompositioiden luonnollisten, eli faktuaalisten, merkitysten kirjaamista ylös.[23] Toisin sanoen teosta kuvaillaan menemättä vielä sen enempää aihetta tai symboliikkaa koskeviin kysymyksiin.

Esi-ikonografisen kuvauksen, eli kuvan eri elementtien tunnistamisen jälkeen tapahtuu ikonografinen analysointi. Teoksen sisältämät motiivit tai kompositiot kantavat aina konventionaalisia merkityksiä. Pyöreän, punaisen esineen tunnistaminen omenaksi on esi-ikonografinen kuvaus, mutta omena naisen kädessä voi viitata esimerkiksi Raamatun kertomukseen synninteosta, Eevasta, joka haukkasi omenasta. Konventionaalinen merkitys on nimensä mukaisesti sopimuksenvarainen, ja vaatii katsojalta tietämystä näistä kulttuurissa vallitsevista, usein sanattomista säännöistä. Lähtökohta on, että katsoja pystyy jättäytymään oman subjektiivisuutensa ulkopuolelle, jotta tulkinta voi ”osua oikeaan”. Katsoja on harvoin kaikkitietävä, jolloin historiallinen ja kulttuurillinen teosta ympäröivä todellisuus konventionaalisine sääntöineen muodostuu tutkimalla teokseen, sen syntyhetkeen, taiteilijaan ja myös alan tutkimustraditioon liittyviä kirjallisia ja kuvallisia dokumentteja.[24]

Ikonografinen analyysi, motiivien ja kompositioiden tunnistaminen ja tulkitseminen allegorioiksi, teemoiksi, kuvatyypeiksi jne. huipentuu ikonologisessa analyysissä. Kuvan syvä merkitys, sen sanoma historiallisessa ja kulttuurisessa kontekstissa muodostuu tulkitsijan intuition avulla (synthetic intuition).[25] Ikonologinen analyysi on synteesi elementtien tunnistamisesta, tulkitsemisesta, liittämisestä kirjallisiin ja kuvallisiin lähteisiin, taiteilijan intentioiden pohtimisesta ja kaiken tämän liittämisestä vallinneisiin historiallisiin ja kulttuurillisiin olosuhteisiin. Panofskyn analyysi tavoittelee siis osaltaan teoksen syntyhetken uudelleenluomista. Halutaan selvittää taiteilijan intentio ja siihen tietoisesti tai tiedostamattomasti vaikuttaneet tekijät. Panofsky kuitenkin

[23] Panofsky 1972, 3-5.
[24] Panofsky 1972, 9-11.
[25] Panofsky 1972, 13–16.

mainitsee, ettei taiteilija itse ole välttämättä ollut tietoinen teokseen vaikuttavista historiallisista tai kulttuurisista seikoista.

Panofskyn teoriassa on useita ongelmakohtia, joiden myötä ikonologista analyysiä on vaikea käyttää sellaisenaan tämän päivän taidehistoriallisessa tutkimuksessa. Panofskyn teoria luottaa ensinnäkin hyvin paljon tutkijan ”oikeanlaiseen” asiantuntijuuteen kuvan tulkinnassa. Esi-ikonografinen kuvaus lähtee olettamuksesta, jossa kuvan elementit on tunnistettu ”oikein”. Ikongrafinen analyysi nojaa siihen, että vaikka tutkija ei automaattisesti tunnistaisi jonkin motiivin tai komposition merkitystasoa, tietää hän mistä etsiä. Tutkijalla oletetaan siis olevan hyvin laajat tiedot taidehistoriasta, kirjallisuudesta ja yleisestä kulttuurintuntemuksesta. Toisaalta, kuten Panofskykin huomioi, tässä on hyvä mahdollisuus monitieteelliselle tutkimukselle. Ikonografisessa analysoinnissa kohtaavat useat humanististen ja miksei muidenkin tieteiden tutkimusalat. Ongelmia ilmennee myös silloin, kun tutkimuskohde kuuluu vieraan kulttuurin alueelle. Eurooppalaisesta traditiosta ponnistava tutkija ei välttämättä automaattisesti ymmärrä aasialaisen kulttuurin kuvallista tuotetta. Kirjallisten ja kuvallisten lähteiden kartoittaminen, tai kulttuurin opiskeleminen tuskin johtaa samanlaiseen intuitiiviseen teemojen tai allegorioiden ymmärtämiseen, kuin kasvaminen tutkittavan kuvallisen tradition keskellä. Omassa tutkimuksessani voin toisaalta juuri tämän vuoksi luottaa siihen, että olen suomalaisessa tai laajemmin eurooppalaisessa kulttuurissa varttuneena asiantunteva tutkimaan suomalaista taidetta.

Loppujen lopuksi analysointi siis tapahtuu Panofskyn mukaan jonkinlaisen luovan intuition avulla.[26] Panofsky ei kuitenkaan juuri pohdi sitä, että luovan tulkinnan lopputulos on yleensä erilainen eri tutkijoiden kesken. Hän vaikuttaa olettavan, että taideteoksen tutkimuksella voi olla yksi oikea lopputulos. Tämä lopputulos on mahdollinen, koska Panofsky nojaa positiiviseen käsitykseen siitä, että tutkija voisi asettua oman subjektiivisuutensa ulkopuolelle. Nykytutkimus on kuitenkin siirtynyt pois tästä näkökulmasta, eikä täydellistä objektiivisuutta pidetä tämänkaltaisessa tutkimuksessa mahdollisena tai relevanttina. Panofsky ottaa kuitenkin huomioon sen, että tutkijan ”synteettiseen intuitioon” perustuva tulkinta ei voi olla luotettava - juurikin siksi, että eri tutkijat ajattelevat eri tavoin ja ovat taustoiltaan erilaisia. Intuitiosta muodostuva tulkinta pitää perustua ja rajoittua mahdollisimman moniin kirjallisiin, kuvallisiin, teokseen liittyviin lähteisiin, kuin on mahdollista löytää. Lisäksi tutkijalla on oltava ymmärrys teokseen vaikuttavista ja teoksen ilmaisemista kulttuurisista symptomeista - miksi tietty teema on esimerkiksi muokkautunut

[26] Panofsky 1972, 14–15.

historiansa aikana juuri sellaiseksi, kuin millaisena se näyttäytyy tutkittavassa teoksessa.[27] Tämä näkökulma on vaikeasti toteutettavissa, kun tarkastellaan esimerkiksi kalliomaalauksia tai Suomen alueelta säilyneitä varhaiskeskiaikaisia taideteoksia. Kirjalliset ja kuvalliset lähteet ovat vähäisiä, tai olemattomia, ja esimerkiksi kalliomaalausten suhteen vallinneen kulttuurin mahdolliset vaikutukset kuvan muotoutumiseen perustuvat hyvin tulkinnanvaraisiin tietoihin. Panofsky myös kehottaa tutkijaa ottamaan huomioon olemassa olevan tutkimustradition, ilmeisesti jotta tutkija voisi miettiä omaa paikkaansa tutkimuksessa ja sen myötä asennoitumistaan tutkimuskohteeseen.[28] Sen enempää omasta subjektiivisuudesta irrottautumista ei kuitenkaan pohdita. Lopulta kysymykseksi jää: kuinka tutkija tietää saavuttaneensa ”lopullisen ja oikean” tulkinnan?

Koska menneisyyttä ei voi rekonstruoida, on ikonologista analyysia käyttävää tutkimusta kritisoitu siitä, että merkitykset tuotetaan tutkimusta tehdessä. Analyysissä voidaan selvittää syntyhetken poliittiset ja ideologiset virtaukset, trendit ja taiteilijan elämäntilanne, mutta ei voida todeta varmaksi sitä, mitkä asiat todella vaikuttivat teoksen muovautumiseen. Olettamukset joita tutkimustulosten perusteella tehdään, ovat aina lähtöisin tutkijasta, joka ei ole elänyt kyseisenä aikakautena tai jolla on erilaiset lähtökohdat kuin teoksen tekijällä.[29] Ikonografinen analyysi perustuu teoksen yksityiskohtien huomioimiseen ja niiden piilevien merkitysten löytämiseen. Mieke Balia mukaillen tutkijan on oltava tarpeeksi ”oppinut” käsittääkseen teoksen yksityiskohdat pelkkien visuaalisten kuvien sijasta piileviä merkityksiä sisältävinä merkkeinä. Jotta tutkija osaisi katsoa kuvien visuaalisen ulkomuotojen alle, on hänellä oltava ymmärrys vallitsevasta kuvallisesta traditiosta. Samoin tutkijalta odotetaan kykyä yhdistää yksityiskohdan sisältämä piilevä merkitys laajemmin teoksen sisältämään teemaan, allegoriaan, tai kertomukseen.[30]

Mieke Bal pyrkii yhdistelemään ikonografista analysointia narratiiviseen (semioottiseen) analysointiin. Kuvasemioottinen tutkimus syntyi alun perin vastineeksi ikonologialle, jota se kritisoi merkitysten muodostamisesta tutkimustapahtumassa. Semioottisen käsityksen mukaan kuvan merkitys muodostuu vasta, kun sitä katsotaan.[31] Toisin kuin ikonologia, joka tarkastelee ennemmin taideteoksen ja sen tekijän suhdetta, kuvasemiotiikka tarkastelee niitä mekanismeja jotka säätelevät katsomistilannetta ja katsojan toimintaa siinä. Tämä katsojan ja teoksen suhde on semioottisen käsityksen mukaan aina subjektiivinen, eli katsojalla on aina jonkinlainen ennakkokäsitys, valmis ”tulkinta” teoksesta.

[27] Panofsky 1972, 16.
[28] Panofsky 1972, 15–16.
[29] Lukkarinen 1998, 40.
[30] Bal 2006, 178.
[31] Palin 1998, 126.

Semioottisen lähestymistavan avulla taideteoksen elementeistä on pyritty muodostamaan kieliopin tapaista säännöstöä. Taideteos on tämän kieliopin perusyksikkö, merkki, joka muodostuu toisista, erilaisia merkityksiä saavista merkeistä. Nämä merkit ovat teoksen yksityiskohtia, ikonologisin termein kutsuttuna motiiveja, kompositioita, aiheita jne. Myös väri, valonkäyttö ja muoto ovat merkkejä, jotka lopulta muodostavat kuvan kielioppia.[32] Semioottisessa kuvan analysoinnissa kuvan mahdollinen kirjalliseen tai kuvalliseen perinteeseen liittyvä aihe ja historialliset ja kulttuuriset kontekstit ovat huomionottamisen arvoisia, mutta eivät erityisen merkityksellisiä tulkinnan muodostamisen kannalta. Kuten ikonografisessa analysoinnissa, semiotiikassa liikutaan yksityiskohdista yleisempään kokonaisuuteen. Yksityiskohta, merkki, voi avata tien teoksen aiheen tai teeman tulkinnalle. Semioottinen analyysi ei siis kuitenkaan ole välttämättä riippuvainen kirjallisista lähteistä – tulkinta voi muodostua ilman, että alkuperää etsitään teksteistä tai toisista kuvista.[33]

Semiotiikassa merkki on kielen perusyksikkö. Saussurelaisen käsityksen mukaan se koostuu kahdesta tasosta. Näitä ovat ”merkitty” (signifier), joka on merkin käsitteellinen taso, sen konventionaalinen merkitys, ja ”merkitsijä” (signified), merkin fyysinen, visuaalinen ilmenemismuoto. Taideteoksen tulkinnassa pyritään sen elementtien joukosta löytämään ne merkit, joiden ”merkitty” taso on olennainen teoksen laajemman merkityksen avaamisen kannalta.[34] Merkin visuaalisen muodon yhteydessä puhutaan sen denotatiivisesta ja konnotatiivisesta tasosta. Barthesilla merkin denotatiivisuus liittyy kuvan fyysiseen olomuotoon, siihen mitä kuva esittää ja konnotatiivisuus taas siihen, miten kuvaa katsotaan, miten katsoja sen ymmärtää.[35] Toisaalta puhutaan myös merkeistä ikonisina, indeksisinä ja symbolisina. Mieke Balin mukaan teoksen yksityiskohta (merkki) on indeksi, joka voi saada kuvassa joko denotatiivisen tai konnotatiivisen merkityksen. Indeksi on merkitykseltään denotatiivinen, kun sen kautta avautuu kuvan aihe tai teema, kuvan sisältämä kertomus. Muut yksityiskohdat saavat konnotatiivisen merkityksen, kun ne osaltaan auttavat rakentamaan kertomusta (semiotiikassa teksti) kokonaiseksi, eheäksi. Konnotatiivinen merkki siis vahvistaa denotatiivisen merkin todemukaisuutta. [36] Bal puhuu mieluummin itse ikonografisesta merkistä denotatiivisen merkin sijaan, pyrkien tässäkin lähentämään semioottista ja ikonografista tutkimusmenetelmää. Perinteinen ikoni, indeksi, symboli –jaottelu peirceläisen koulukunnan mukaan käsittää ikonin kohdettaan muistuttavana merkkinä,

[32] Kristeva 1980, 220–226.
[33] Bal 2006, 208.
[34] Barthes 1986, 23–29.
[35] Barthes 1986, 6.
[36] Bal 2006, 181–188.

indeksin merkin ja sen kohteen syy-seuraussuhdetta esittävänä merkkinä (savu kertoo tulesta) ja symbolin konventionaalisesti kohdettaan kuvaavana merkkinä. Tällöin kuvan tulkinnassa pohditaan näitä eri merkkien sisältämiä tasoja ja niiden muodostamaa ”tekstiä”.

Nykyistä kuvasemiotiikkaa kuvaillaan kuvan lähiluvuksi, jolloin pyrkimyksenä on tarkastella niitä uusia merkityksiä, joita kuva saa tietyissä kulttuurisissa tilanteissa tai konteksteissa.[37] Altti Kuusamon mukaan niin kuvasemiotiikan, kuin koko jälkimodernistisen ajattelun tehtävänä on löytää ”piilevä vaikuttaja”, joka saa meidät näkemään kuvan tietynlaisena ja antamaan sille tietynlaisia merkityksiä.[38] Semiotiikka ei siis yleisesti ottaen ole historiallista, eli se ei pyri löytämään teoksen alkuperäiskontekstia tai taiteilijan intentiota.[39]

Semiotiikan alalla on tutkittu sitä, voisiko se toimia apuvälineenä ikonografisen ja ikonologisen analyysin tekemisessä. Kuvan merkityssisällön tutkiminen on ikonologian alaa. Semiotiikka sen sijaan pohtii sitä, miten katsojan kuvasta muodostama merkityksenanto tapahtuu, miten kuvan elementit (merkit) ja niiden muodostama kokonaisuus toteuttavat kuvaa edeltävien kuvien ja muiden merkkijärjestelmien, sekä kuvan kanssa samanaikaisten merkkijärjestelmien merkityksenannon jatkumoa.[40] Toisin sanoen jotakin kuvan elementtiä katsottaessa voidaan pohtia sitä, miten sille annettu merkitys tai merkitykset muuttuisivat, jos minkäänlaisia muita kuvia, tekstejä tai merkkisysteemejä ei olisi olemassa. Ikonografisessa analyysissä semioottinen lähestymistapa kehottaa pohtimaan sitä, miten tietyt sopimuksenvaraiset säännöt tiettyjen kuva-aiheiden kuvaustavasta luovat kuvaan kieliopin tapaista säännöstöä.[41] Esimerkkinä voisi olla vaikkapa tapa, miten pyhimyksiä on perinteisesti esitetty kirkkotaiteessa sädekehä päänsä ympärillä. Kuvaustapa muodostaa kielioppisäännön tapaisen koodin, joka voi ilmetä satoja vuosia myöhemmin samanlaisena esimerkiksi mainoskuvassa. Mainoskuvassa merkityksen muodostumiseen vaikuttaa kuitenkin väliin jäävä aika ja muodostettu merkitys on todennäköisesti erilainen. Semiotiikka mahdollistaa siis eri aikakausina syntyneiden kuvien vertailun.

Omassa tutkimuksessani paras lähtökohta on ehkä Mieke Balin ajatus siitä, että ikonografinen analyysi toimii perustavanlaatuisena menetelmänä kuvan tulkinnalle, mutta puhtaasti visuaalinen kuvan tarkastelu toimii hyvänä kritiikkinä ikonologian konservatiivisuudelle. Semioottinen lähestymistapa, jossa kuvan elementtejä tarkastellaan kielellisinä merkkeinä, ja jossa painottuu

[37] Palin 1998, 125–126.
[38] Kuusamo 1990, 19.
[39] Palin 1998, 126–127.
[40] Kuusamo 1996, 61.
[41] Kuusamo 1996, 62–63.

merkityksen muodostuminen kuvan vastaanotossa, toimii vastapainona ikonologialle, jossa usein jättäydytään allegorioiden ja aiheiden tunnistamiseen, eikä uskalleta heittäytyä intuitiiviseen tulkintaan.[42] Käytän tutkimuksessani ikonologiaa perusmetodina, koska käsittelemäni esimerkkiteokset ovat usein jäljiteltävissä kirjallisiin lähteisiin ja syntyajankohdan ideologioiden ja maailmankuvan, jopa taiteilijan erityisen intentionkin tuotteiksi. Ikonologian ongelmana kuitenkin on usein se, että tunnistettaessa tietty teema, jätetään sitä vastaan sanovat epäjohdonmukaisuudet helposti huomiotta tai niiden merkitys pyritään tulkitsemaan teeman mukaisesti. Elementtien tarkastelu visuaalisina merkkeinä ottaa tasa-arvoisemmin huomioon nämä epäjohdonmukaisuudet ja antaa mahdollisuuden pohtia teosta sen ikonografisen merkityksenannon ulkopuolella.[43] Semioottinen lähestymistapa antaa vapauden omalle intuitiiviselle tulkinnalle, vaikka ikonologia siitä mieluummin puhuukin.

2. Karhu ihmisen varhaisimmissa kuvissa

2.1 Karhukultti Suomessa

Karhukultti on kuulunut pohjoisten alkuperäiskansojen kulttuuriin tuhansia vuosia. Yhä tänä päivänä joidenkin Siperian alkuperäiskansojen keskuudessa noudatetaan vanhoja karhunmetsästykseen liittyviä rituaaleja[44]. Karhuun liittyvät uskomukset liittävät kuitenkin yhteen koko pohjoisen pallonpuoliskon alkuperäisheimoja niin Euroopassa, Pohjois-Amerikassa kuin Aasiassakin. Karhukulttia on jopa kutsuttu ihmisen ensimmäiseksi uskonnoksi.[45]

Ensimmäisiä karhunpalvontaan liittyviä merkkejä voidaan löytää jo paleoliittisen pyyntikulttuurin ajalta noin 30 000 vuoden takaa. Vanhimpia löytöjä ovat muun muassa Etelä-Ranskasta Chauvet'n luolasta löydetyt karhuaiheiset maalaukset, joista vanhimmat ovat noin 33 000 vuoden ikäisiä.[46] Suomen alueella karhu ja ihminen ovat olleet naapureita ilmeisesti niin kauan kuin ihminen on aluetta asuttanut. Ensimmäiset ihmiset tulivat Suomen alueelle noin 8500 eaa. Ensimmäisiä merkkejä karhun olemassaolosta samalla alueella on löydetty niin ikään yhdeksän tuhannen vuoden takaa. Kyseessä ovat suomusjärven kulttuurin asuinpaikoilta löytyneet karhunluut. Karhunkultin

[42] Bal 2006, 213–215.
[43] Bal 2006, 214.
44 Taksami 2006, 31.
45 Sarmela 2006, 42.
46 Miettinen 2006, 119–120.

alkamista Suomessa on kuitenkin yhä vaikea ajoittaa. Unto Salo ehdottaa, että poltetut riistanluut voisivat olla merkki kulttuuriin liittyvistä rituaalimenoista. Palaneita luunpalasia on löydetty suomalaisilta myöhäispaleoliittisilta asuinpaikoilta jopa kymmenen tuhannen vuoden takaa. Pronssikauden loppuvaiheiden eli noin 1000–500 eaa. ajoilta on kuitenkin löydetty riistanluiden lisäksi myös kotieläinten luita. Ravintoa saatiin siis nyt myös karjasta. Eläinten luita ei myöskään poltettu yhtä yleisesti kuin ennen. Luiden polttaminen voisi siis todistaa nimenomaan rituaalimenoissa tapahtuneesta uhraamisesta.[47]

Muinaisen karhukultin keskeisimpiä piirteitä olivat myytti karhun synnystä ja sukulaisuudesta ihmiseen sekä rituaalinen karhunmetsästys. Metsästys jakaantui kolmeen eri osaan, karhun kaatoon, peijaisiin ja karhun reinkarnaatio- ja kalloriittiin.[48] Kukin osa sisälsi lauluja joilla muun muassa lepyteltiin karhua ja loitsittiin valtaa ja suojaa metsästäjälle.

Karhun kaatoon valmistauduttiin puhdistautumalla huolellisesti esimerkiksi saunan ja selibaatin avulla. Karhun pesälle lähdettäessä pyydettiin laulamalla metsän jumalilta, kuten Hongottarelta, että nämä mahdollistaisivat saaliin saamisen. Talviaikaan karhun metsästys oli, jos mahdollista, vielä vaarallisempaa kuin kesällä, sillä nukkuvaa karhua ei saanut surmata, vaan se piti ensin herättää. Herätyksen taustalla saattoi olla käsitys nukkuvan sielun matkaamisesta ruumiin ulkopuolelle. Jos karhun sielu ei olisi tapettaessa paikalla, voisivat riitit epäonnistua. Surmaamisen jälkeen karhusta otettiin talteen esimerkiksi kynnet, jotka todistivat että metsästäjät olivat saaneet karhun valtaansa.[49] Kuoleman syy piti selittää karhulle itselleen ja usein sen kerrottiin olleen onnettomuus tai vieraiden miesten aiheuttama, jotkut suomensukuiset kansat vierittivät syyn mielellään jopa venäläisten niskoille.[50] Taustalla oli ilmeisesti ajatus siitä, että vihainen karhun henki palaisi kostamaan surmaajilleen. Syyn vierittäminen muiden harteille voidaan nähdä ensimmäisenä asteena myöhemmin suosiota saaneesta karhun nostattamisperinteestä.

Karhunpeijaiset muistuttivat kaavaltaan hääjuhlaa. Kaadettu karhu kuljetettiin juhlataloon laulujen säestämänä. Tuvassa karhu ”istutettiin” juhlapaikalle pöydän ääreen ja juhlaväelle tarjottiin karhun omasta lihasta valmistettu ruoka. Karhun kunniaksi nuorison joukosta valittiin poika ja tyttö näyttelemään sulhasta ja morsianta. Peijaisjuhlan aikana noudatettiin tarkkoja sääntöjä muun muassa sen suhteen, kuka otti vieraat eli metsästäjät vastaan ja kenelle annettiin tietyt osat karhusta. Karhun pää oli varattu kokonaan metsästäjille. Syömisen aikana karhun luut säästettiin ja koottiin

47 Salo 2006, 167–170.
[48] Sarmela 2006, 42.
[49] Pentikäinen 2005, 58. Sarmela 2006, 44.
[50]Järvinen 2000, 100–101.

yhteen. Karhun hampaat irrotettiin ja jaettiin metsästäjien kesken. Karhun voima siirtyi näin metsästäjiin.[51]

Säästetyt karhun luut ja kallo kuljetettiin kulkueessa ulos vadilla. Kallo ripustettiin yleensä kallohonkaan, suureen mäntyyn tai kuuseen, joka oli valittu tilaisuutta varten, tai jota oli käytetty aikaisemmin samanlaisessa tilaisuudessa. Luut haudattiin järjestyksessä männyn juurelle.[52] Joskus myös kallo saatettiin haudata. Reinkarnaatiolauluissa vakuutettiin että karhua on kohdeltu kunnioittavasti ja kehotettiin sitä lähtemään liikkeelle, palaamaan metsään tai taivaaseen.[53]

Karhunpeijaisten samankaltaisuus hääjuhlan kanssa johtunee myytistä karhun alkuperästä ja karhun ja ihmisen sukulaisuudesta. Rituaalisen karhunmetsästyksen alussa on todennäköisesti myös laulettu karhun syntymyytistä. Suomalainen versio syntymyytistä kuuluu laajempaan kansainväliseen perinteeseen. Suomalaista perinnettä lähimpänä pidetään hantien syntymyyttiä: Jumalten lailla taivaassa asunut karhu karkotettiin maahan kun tämä oli tehnyt taburikoksen, eli kurkistanut maan päälle. Karhu laskettiin alas kehdossa ja se sai osakseen tulla ihmisten surmattavaksi.[54] Karhun jumalallista alkuperää, rituaalista uhraamista ja ylösnousemusta on verrattu niin Jeesuksen kuin egyptiläisen Osiriksen ja kreikkalaisen Dionysoksen myytteihin.[55]

Pohjoisten kansojen sukulaisuutta karhuun on pohdiskellut jo 98 jaa. roomalainen historioitsija Tacitus. Hän kertoo teoksessaan *Germania* pohjoisesta heimosta jota kutsuu *Fenneiksi*. Fennit jakaantuvat kahteen heimoon, helluseihin ja okseihin (helluseios et oxinas), joilla on ihmisen kasvot ja villieläimen ruumis. Sanojen etymologiat voisivat viitata kahteen eläimeen, hirveen (kreikan *ellos*) ja karhuun (*oksi, ohto, otso*).[56] Ajatusta muinaisten suomalaisten jakaantumisesta hirvi- ja karhu-sukuisiin heimoihin on jatkanut Matti Kuusi.[57] Kuitenkin jo varhaisissa syntymyyteissä karhua on pidetty ihmisen kantaisänä. Erityisesti saamelaisten myyteissä karhun ja ihmisen parisuhde on ollut keskeinen aihe. Usein kertomuksessa nuori tyttö menee vaimoksi karhulle tai viettää talven karhun talvipesässä. Tyttö tulee raskaaksi ja synnyttää lapsia joilla on kyky muuttaa muotoaan ihmisestä eläimeksi. Laajalle levinneessä myytissä tytön kolme veljeä päätyvät lopulta surmaamaan karhun, joka antaa sen tapahtua. Myytti on voinut toimia eräänlaisena oikeutuksena

[51] Pentikäinen 2005, 58. Sarmela 2006, 44–46.
[52] Sarmela 2006, 46–47.
[53] Järvinen 2000, 101–102.
[54] Sarmela 2006, 52.
[55] Järvinen 2000, 96.
[56] Pentikäinen 2005, 51.
[57] Katso Matti Kuusi (toim.) 1963. Suomen kirjallisuus I. Kirjoittamaton kirjallisuus. Keuruu: Otava.

peijaisten pitämiselle.[58] Karhun ja naisen erityisestä suhteesta johtuen Suomessakin on uskottu, että karhu ei käy naisen kimppuun, tai että nainen voisi itsensä paljastamalla karkottaa karhun karjan kimpusta.[59] Karhun ja ihmisen muodonmuutokseen kykenevät jälkeläiset yhdistetään usein šamanistiseen perinteeseen ja ovat olleet erityisen suosittuja saamelaisten mytologiassa.

Karhun valikoitumista ihmisen palvonnan kohteeksi on helppo perustella ihmisen ja karhun samankaltaisuudella. Karhu osaa kävellä kahdella jalalla ja syödä käpälällään. Se pystyy tuottamaan kyyneleitä ja vaikuttaa luonteeltaan hyvin äidilliseltä hoitaessaan pentujaan. Karhun ruokavalio on samantyyppinen kun ihmisellä ja se on jopa perso viinalle.[60] Lisäksi karhun tassun jälki ja nyljetty karhu muistuttavat huomattavasti ihmisjälkeä ja –ruumista. Muun muassa Siperian Kaukoidässä asuvan Nivhi-kansan perinteisiin kuului usko karhusta ihmisen kaltaisena olentona. Karhut asuivat samanlaisessa kodissa kuin ihmiset ja sinne palattuaan ne riisuivat turkkinsa ja muuttuivat ihmisiksi.[61]

2.2. Karhuaiheet suomalaisissa kalliomaalauksissa

Skandinavian ja itäisen Karjalan alueelta on löydetty runsaasti sileisiin rantakallioihin uurrettuja kalliopiirroksia. Piirrokset on työstetty yleensä pystysuoriin, veden silottamiin kalliopaasiin hakkaamalla tai hiomalla. Petroglyfien aiheina ovat yleensä suurriistan metsästys, siis riistaeläimet kuten hirvi, ja jousin ja keihäin varustetut metsästäjät suksineen tai veneineen. Kalliopiirrosten lisäksi Skandinavian alueelta, kuten Suomesta, Ruotsista ja Norjasta, on löydetty kalliomaalauksia, joissa samantyyppiset aiheet on maalattu punavärillä kallioon. Karjalan alueelta ei ole löydetty kalliomaalauksia, vaan pelkkiä kalliopiirroksia.[62] Suomesta taas on löydetty pelkkiä kalliomaalauksia, mutta ei Ounasvaaran Marraskosken tuhoutunutta piirroslöydöstä lukuun ottamatta yhtään kalliopiirrosta.[63]

Kalliomaalauksia Suomesta on löydetty kevääseen 2009 mennessä yli 100. Lisäksi on löydetty noin 25 punamultaläiskää, jotka voivat olla jäänteitä tuhoutuneista maalauksista. Maalaukset on usein maalattu sileille rantakallioiden pinnoille, joiden sisäänpäin vetäytyvä muoto tai yläpuolella

[58] Sarmela 2006, 54–56.
[59] Pentikäinen 2005, 46–50.
[60] Pentikäinen 2005, 42.
[61] Taksami 2006, 32.
[62] Huurre 1995, 65–66.
[63] Taskinen 3.4.2009. Suomen muinaistaideseura ry:n www-sivusto.

sijaitseva kalliolippa on suojellut maalauksia säiden vaihtelulta. Vuosien saatossa maalausten päälle on muodostunut elastinen piikerros, silikasilaus, joka niin ikään on toiminut suojaavana elementtinä.[64] Maalauksien ajoittamisessa on käytetty hyväksi tietoja vedenpinnan muutoksista jääkauden jälkeen. Suurin osa Suomen kalliomaalauksista sijoittuu vesireittien varrelle ja ne on oletettavasti tehty jään päällä tai veneessä seisten. Noin 7000 vuotta sitten Suur-Saimaa ja Muinais-Päijänne muodostivat Suurjärven, jonka laskuvedet toimivat alueen tärkeinä vesireitteinä. Suomenlahteen laskeva Kymijoki oli yksi tärkeimmistä reiteistä.[65] Kalliomaalaukset ovatkin enimmäkseen keskittyneet Suur-Saimaan ja Kymenlaakson ympäristöön.

Suurin osa maalauksista on 7000–3000 vuotta vanhoja.[66] Varhaisimmat maalaukset maalattiin siis noin 5000eaa. ja aktiivisin maalausajankohta vaikuttaa olleen noin 3600-250eaa. Maalausten teko on todennäköisimmin päättynyt viimeistään 1000eaa. jolloin paikallisessa kulttuurissa voidaan nähdä muitakin aikakauden vaihtumiseen viittaavia muutoksia esimerkiksi keramiikan koristelussa.[67] Kuuluisin kalliomaalausten sijaintipaikka lienee Ristiinan Astuvansalmi, missä maalaukset täyttävät noin 16 metrin levyisen kalliokentän.[68] Astuvansalmi on yksi Suomen kolmesta suuresta kalliomaalauskentästä. Kaksi muuta ovat Laukaan Saraakallio ja Kainuun Hossassa sijaitseva Värikallio.[69]

Suomen alueen kalliomaalausperinne ei ole syntynyt Suomessa, vaan se on levinnyt alueellemme todennäköisesti kampakeraamisen ajan alussa ihmisten liikkumisen mukana. Myöskään tapa maalata sileisiin rantakallioihin ei ole suomalaisperäinen, vaan samanlaisiin paikkoihin on tehty kuvia joka puolella maapalloa. Suomessa kalliomaalausten levinneisyysalue viittaisi siihen, että maalausperinne on saapunut meille Suurjärven laskujokien myötä. Kuitenkin joiden kuva-aiheiden perusteella on syytä epäillä että kalliotaiteemme olisi saanut vaikutteita myös pohjoisesta tulevilta ihmisiltä. Suomestakin löydetty aihe, jossa ihminen on kuvattu pää alaspäin, on suosittu Altan ja Ruijan alueilla, mutta ei taas itäpuolellamme. Tihein maalauskeskittymä löytyy kuitenkin järvi-suomesta ja sen muodostama linja viittaisi Kymijoen olleen suosituin reitti maalausten leviämiselle.[70]

---

[64] Kivikäs 2009, 19.
[65] Kivikäs 2009, 20.
[66] Laaksonen 2001, 7.
[67] Lahelma 2008, 34–40.
[68] Pentikäinen 2005, 99.
[69] Kivikäs 2009, 27.
[70] Kivikäs 2009, 108.

Yleisimmät Suomen alueen kalliotaiteen kuva-aiheet ovat ihminen ja hirvi, joista usein on muodostettu erilaisia kuvaryhmiä.[71] Ihmis- ja hirvieläinhahmoistakin löytyy kuitenkin monia erilaisia variaatioita esimerkiksi asennon tai asettelun suhteen.[72] Kalliokuvien funktion on arveltu yleisesti liittyneen uskonnollisuuteen ja metsästysonnen takaamiseen. Juha Pentikäinen arvelee, että esimerkiksi hirven kuvaaminen palautti symbolisesti saaliiksi saadut eläimet luontoon, jolloin taattiin uuden saaliin saatavuus.[73] Matti Huurre esittää, että kalliopiirrospaikat olisivat olleet metsästäjien kulttipaikkoja, joissa metsästäjät olisivat ennen varsinaista metsästystä suorittaneet rituaalisen harjoituksen, jossa saaliin sijasta ammuttiin kuvia. Tämä takasi sen, että keihäs osui yhtä hyvin oikeaan saaliseläimeen.[74] Maalauspaikkojen funktiota myös kokoontumispaikkana tukevat harvoissa kohteissa suoritetut arkeologiset tutkimukset, joissa esinelöytöjen perusteella on perusteltu olleen jonkintasoista oleskelua.[75]

Kalliokuvat edustivat kivikautiselle ihmiselle näkyvän maailman ja tuonpuoleisen rajaa. Kuvilla annettiin kenties hahmo ylisen maailman edustajille ja toisaalta tehtiin tuonpuoleisesta helpommin ymmärrettävä näkyvän maailman ihmiselle. Yksittäiset piirrokset tai –maalaukset muodostavat suurempia kuvakenttiä, joita on pyritty tulkitsemaan kokonaisuuksina. Komposition määrittely on kuitenkin hyvin vaikeaa esimerkiksi kuvien huonokuntoisuuden tai ajoitusongelmien vuoksi. Kuvien on arveltu muodostavan kohtauksia ajan ihmisille tunnetuista myyteistä.[76] Yleisesti eläinaiheiset maalaukset on liitetty metsästysmagiaan. Moni tutkija on liittänyt kuvia muun muassa hedelmällisyyskultteihin tai seksuaalisuuteen liittyvään symboliikkaan tulkiten esimerkiksi geometrisistä kuvioista kolmioiden kuvaavan naisia ja pitkäomaisten kuvioiden kuvaavan miehiä.[77] Kalliokuvat kertovat nykyihmiselle jotakin kivikautisen ihmisen koko elämästä uskomuksineen ja tavoitteineen.[78]

Karhuaihe on suomalaisessa kalliotaiteessa hyvin harvinainen. Myöskään muualla Skandinaviassa aihe ei ole ollut yleinen, mutta esimerkkejä kuitenkin löytyy. Kuuluisimmat skandinaaviset karhumaalaukset sijaitsevat Pohjois-Norjan Altassa, mistä on löydetty noin 30 karhuaiheista kalliouurrosta.[79] Karhuaiheita suomalaisessa ja skandinaavisessa kalliotaiteessa ovat muun muassa

[71] Pentikäinen 2005, 99.
[72] Lahelma 2008, 23.
[73] Pentikäinen 2005, 97.
[74]Huurre 1995, 66.
[75] Kivikäs 2005, 19.
[76] Autio 1990, 15.
[77] Huurre 1998, 279.
[78] Kivikäs 2005, 23.
[79] Miettinen 2006, 124.

karhuhahmot ja tassunpainamat. Altan uurroksista on löydetty kuva, jossa karhuun viittaavat tassunjäljet johtavat luolaa muistuttavalle kuvalle. Kuvaa on tulkittu muun muassa siirtymisenä yhdeltä maailmantasolta toiselle.[80] Suomesta ei vastaavanlaisia tulkintoja mahdollistavia kuvia ole löytynyt. Kuitenkin esimerkiksi Astuvansalmesta on löydetty tassunpainamaan viittaavia kuvia. Suomesta on löydetty myös kokonaiseen karhuun viittaavia kuvia. Laukaan Saraakalliosta on löydetty Eräänlaisen kallioterassin muodostamasta hyllystä kuva, jossa varhaisemmasta venekuvasta, kallionreunasta ja muista maalausjäljistä muodostuu karhua muistuttava hahmo.[81] Elimäeltä on löydetty eläinhahmo jossa on karhumaisia piirteitä, mutta eläintä ei ole kuitenkaan varmasti tunnistettu.[82] (kuva 1.)Tulkinnat ovat epävarmoja kuvien kuluneisuuden vuoksi.

Karhuaiheen harvinaisuutta selitetään yleisimmin tabumekanismilla. Voimakasta ja vaarallista karhua ei haluttu kutsua paikalle kuvaamalla sitä turhaan. Kun karhun nimikin on ollut tabu, ei sen kuvaaminen ole voinut olla yhtään sallitumpaa. Nimen lausuminen tai kuvan maalaaminen sai karhun hengen huomion kääntymään itseensä, eikä tällä uskottu olevan hyviä seurauksia.[83] Karhu uhkasi sekä ihmisten, että heidän tärkeimpien saaliseläintensä henkeä.[84] Jos hirvieläimiä on kuvattu kallioon jotta ne voitaisiin houkutella metsästysalueelle, ei karhua varmasti ole haluttu houkutella samalle paikalle. Karhu on ollut ihmisen pahin kilpailija ruuan suhteen, sillä ihmisen ja karhun ruokavalio on samanlainen.

Antti Lahelman tulkinta kalliomaalausten aiheiden šamanistisesta luonteesta selittää hyvin myös karhuaiheen harvinaisuutta maalauksissa. Lahelman mukaan kaikkien kalliomaalausten taustalla olisi šamanistisen maailmankuvan kuvaaminen. Näin esimerkiksi alaspäin kuvatut ihmishahmot kuvaisivat transsiin vaipuvaa šamaania, joka matkaa aliseen maailmaan. Nämä hahmot on usein kuvattu eläinhahmon kanssa, mikä kuvaisi šamaanin tapaa ottaa eläimen olomuoto tehdessään henkimatkoja. Šamanistista käsitystä tukee se, että siihen liitettävässä kalliotaiteessa ympäri maailmaa yksi eläinlaji on dominoiva. Suomessa tämä viittaisi hirvieläimeen.”Rinnakkaisen” totemistisen maailmankäsityksen inspiroima kalliotaide olisi eläinlajistoltaan laajempi.[85] Suomen alueen asukkaiden varhaisista uskonnoista on löydetty šamanistisia piirteitä, vaikka jakaantumista totemistisiin karhu- ja hirviheimoihinkin on esitetty.[86] Šamanismiin liittyy nimenomaan myös

[80] Kivikäs 2009, 64.
[81] Kivikäs 2005, 62.
[82] Kivikäs 2005, 160–161.
[83] Pentikäinen & Miettinen 2003, 13.
[84] Miettinen 2006, 123–124.
[85] Lahelma 2008, 48–52.
[86] ks. Matti Kuusi 1963. *Suomen kirjallisuus I: Kirjoittamaton kirjallisuus.* Helsinki: SKS.

tabumekanismin käyttö. Karhulla ei ollut erityistä osaa tietäjän menoissa tai matkoissa aliseen ja karhun nimen kiertoilmaisut liittyivät šamanistiseen maailmankäsitykseen.[87] Tämä kieltomekanismi on hyvin voinut koskea kaikkea ilmaisua.

Karhua on todennäköisesti kalliomaalausten tekoaikaan palvottu jumalana. Yhä meidän aikanammekin on yleistä, että jumalia ei kaikissa uskonnoissa saa kuvata, sitä pidetään pyhäinhäväistyksenä. Karhu oli kuitenkin voimakkaasti läsnä kivikautisen ihmisen elämässä. Karhu oli yksi varhaisen ihmisen uskonnollisuuden tärkeimpiä palvonnan kohteita. Kivikautinen karhuaiheinen esineistö, jota maastamme ja muualta pohjoisesta on löydetty, on runsasta. Karhua on siis uskallettu kuvata esineissä mutta ei maalauksissa. Tästä voisi tehdä johtopäätöksen, että kallioon maalattuja, punamullalla tehtyjä kuvia on pidetty niin voimakkaina, että karhua ei uskallettu niihin juurikaan sisällyttää. Maalauksilla on ajateltu olevan sellainen voima, jota ihminen ei välttämättä voi hallita. Maalaukset ovat ehkä toimineet jonkinlaisena porttina eri maailmantasojen välillä, jolloin niiden avulla olisi ollut mahdollista vaikuttaa henkimaailman asioihin. Karhun jumalallista voimaa on pidetty niin suurena, että uskaliaaseen yritykseen tavoittaa karhun henki maalausten avulla on vain harvoin uskallettu lähteä.

Karhun voiman siirtyminen tapetusta karhusta voisi taas selittää sitä, miksi karhuaiheisia esineitä on löydetty niin runsaasti Suomesta, Pohjoisesta ja ylipäätään kaikkialta missä karhuja tiedetään palvotun. Karhunpäisten veitsien, kirveiden ja keihäiden on kenties ajateltu varastavan osan karhun voimasta kuvan avulla. Maalauksissa jo niihin käytetty maalausaine, punamulta, on saanut pyhän statuksen. Sitä on käytetty kivikautisen ihmisen hautajaisrituaaleissa, missä se on kuvannut voimaa, henkeä, ja vahvistanut kuolemaan liittyviä myyttejä. Kalliomaalausten materiaalina sen on kenties ajateltu voivan muuttaa kuvat ja niiden mukana koko kallio pyhäksi.[88] Koska punamulta on ollut tärkeä osa ihmisen hautajaisia, sen voisi ajatella liittyneen myös rituaaliseen palauttamiseen yhdeltä maailmantasolta toiselle. Kalliomaalaukset ovat voineet toimia saaliseläimen rituaalisena palauttamisena takaisin luontoon, eräänlaisena tappamisen korvauksena. Eläimen kunnioittamisen ja sen tappamisen välinen ristiriita on voinut ajaa ihmisen keksimään keinoja tapon sovittamiseksi ja saaliseläimen hengen lepyttämiseksi. Karhun osalta tämä luontoon palauttaminen ja hengen lepyttäminen tapahtui karhunmetsästysrituaaleissa luiden ripustamisella kallopuuhun, jolloin maalausta ei olisi tarvittu enää toistamaan tapahtumaa. [89]

[87] Lahelma 2008, 53.
[88] Kivikäs 2005, 28.
[89] Valkonen 1982, 10.

Veikko Anttonen pohtii pyhän merkitystä ja muotoutumista obinugrilaisten heimojen karhuriittien pohjalta. Obinugrilaisten heimojen kantaisä on karhu, joka laskettiin alas taivaasta toimittuaan väärin jumalia kohtaan. Karhun liittäminen pyhän kategoriaan ei kuitenkaan johdu pelkästään tästä myytistä, vaan siihen liittyy syvempiä merkityksiä. Anttosen mukaan karhu toimii ihmisen vastaparina metsässä, erämaassa, joka käsitettiin epäpuhtaaksi verrattuna ihmisen asuinpiiriin. Ihmisen asuinpiiri on tila, jossa puhtaus tarkoittaa sosiaalisesti määriteltyä, ihmisen muovaamia normeja, tapoja ja sääntöjä. Karhun asuinpaikka, metsä, on sosiaalisesti määritellyn piirin ulkopuolella, rajan takana. Tämä selittää sen, miksi karhunmetsästykseen lähdettäessä miehet puhdistautuivat.

Käsitys juuri karhusta ihmisen vastaparina johtuu sekä siitä, että karhu on metsäluonnon voimakkain eläin ja siksi myös suurin uhka ihmiselle, että niihin useisiin piirteisiin, hoivaviettiin, tassunjälkeen, ruokavalioon jne. jotka saavat karhun vaikuttamaan ihmismäiseltä. Karhu joutuminen tällaiseen rajatilaan, jossa se ei ole täysin eläin, eikä täysin ihminen, johtaa karhun muuttumiseen pyhäksi. Pyhyys estää karhun nimen lausumisen ja liminaalitilan myötä karhun kiertoilmaisuista poistuvat eläimelliset piirteet.[90] Karhun pyhyyttä, sen muodostamaa tabua, joka syntyy sen tilasta inhimillisen ja luonnon välissä, sekä myös ihmisen ja henkimaailman välissä, on yksi selitys sille, miksi karhua on niin vähän kuvattu varhaisessa kalliotaiteessa.

Koska karhun nimestä on liminaalitilan vuoksi häivytetty eläimelliset piirteet, olisiko mahdollista, että näin tehtiin myös kalliomaalausten suhteen? Voisiko olla, että karhua olisi kuvattu jollakin muulla tavalla, joka ei aukea nykyihmiselle? Hirvi aiheena kuuluu täysin rajan toiselle puolelle, luontoon. Hirveen ei liity tutun ja tuntemattoman rajojen hämärtymistä, vaan se liittyy voimakkaasti ihmisen elämään pyyntieläimenä, ja on helposti määriteltävissä ”toiseksi”, siis pelkäksi eläimeksi. Anttosen mukaan rituaalisymboliikka toimi välineenä, jolla pyyntiyhteisöt voivat idealisoida kykynsä hallita aluerajojaan, sosiaalista piiriään.[91]

Karhun liittäminen ihmisen ja hirven rinnalle kalliomaalauksiin, tuo sen liian lähelle ihmisen elinpiiriä, suorastaan sen sisälle. Karhu vertautuu Anttosen mukaan voimakkaasti myös naiseen ja naisen asemaan pyyntiyhteisössä. Nainen edustaa ihmisen elinpiirissä, eli sisäpiirissä, ”toista”, pyhää, koska nainen synnyttään elämää ja vaalii sitä. Karhu taas on tämän feminiinisen toiseuden edustaja ulkopiirissä, sosiaalisen rajan toisella puolella. Siksi myös naiseen liittyy puhtaus- ja

[90] Anttonen 1996, 137–138.
[91] Anttonen 1996, 139.

välttämissääntöjä, etenkin karhunmetsästykseen lähdettäessä.[92] Naishahmo on niin ikään erittäin harvinainen suomalaisissa kalliomaalauksissa. Astuvansalmen maalauskentistä on löydetty kaksi naishahmoa ja Vuorilammen maalausten joukossa on yksi naista muistuttava hahmo jota ei ole pystytty täysin varmasti tunnistamaan.[93] Toinen Astuvansalmen naishahmoista, ns. Astuvan Tellervo, kantaa kädessään jousta ja on soturinaisena ainutlaatuinen maalausaihe niin Suomessa kuin kansainvälisestikin.

Keskustelua on käyty myös siitä, onko saamelaisrumpujen kuvaperinne jatkoa kalliotaiteelle. Jotkut rumpujen kuva-aiheet muistuttavat suuresti kalliomaalauksiemme kuvia. Taiteilijat ovat voineet saada vaikutteita kalliomaalauksista tai kenties siirtäneet kuvan maalauksen perinteen suoraan kalliosta rumpukalvolle.[94] Kampakeraamisen kauden jälkeen Suomen alueelle saapui etelästä uusia heimoja jotka aiheuttivat aluetta asuttaneen väestön vetäytymisen kohti pohjoista. Tällaisen siirtymisen mukana olisi voinut siirtyä myös asukkaiden harjoittama kuvallinen perinne, joka olisi elinolojen jälleen vakiinnuttua saanut uuden esitystavan saamelaisrumpujen kalvoilla.[95] Saamelaisten rumpujen kuva-aiheista löytyy runsaasti karhuja. Karhuja kuvataan niissä nimenomaan kolmen maailmantason ja niillä siirtymisen yhteydessä.

2.3. Karhu muinaisesineissä

Karhuaiheet Suomen alueen kalliomaalauksissa ovat vähäisiä mutta Suomesta löydetyissä muinaisesineissä karhu taas on hirveä yleisempi kuvauskohde.[96] Pohjoismaiset veistotaitelijat ovat olleet taitavimmillaan suurriistaa ja petoja kuvatessaan. Veistoslöytöjen hajanaisuuden takia niitä on vaikea ajoittaa tarkasti, mutta yleisesti voidaan sanoa, että eläinkuvia esiintyy Suomen esihistoriassa aina kivikauden alkupuolelta, yli 7000 vuoden takaa, 500-luvulle eKr. saakka erilaisissa puu-, luu- ja kiviesineissä. Karhunpää löytyy usein esimerkiksi veistettynä kivikirveen tai puulusikan varren päästä. Eläinkuvia muotoiltiin myös savesta.[97] Kivilajit, joista eläinaiheisia esineitä tehtiin, olivat helposti työstettäviä, pehmeitä aineksia, esimerkiksi vuolukiveä tai viherliusketta.[98]

---

[92] Anttonen 1996, 139–140.
[93] Lahelma 2008, 25.
94 Kivikäs 2009, 71–72.
[95] Pentikäinen & Miettinen 2003, 64.
[96] Huurre 1998, 292.
[97] Erä-Esko, Huurre, Purhonen, Sarkki-Isomaa 95, 36.
[98] Erä-Esko, Huurre, Purhonen, Sarkki-Isomaa 95, 7.

Suomusjärven kulttuuri noin 6500–4200 eKr. oli aikaa, jolloin Suomen alueella oli jo runsaasti asutusta.[99] Se on saanut nimensä tunnettujen eteläsuomalaisten löytöpaikkojensa mukaan.[100] Kulttuurille ominaista oli runsas kiviesineistö, etenkin erilaiset kirveet. Suomusjärven kulttuurin on päätelty muun muassa esinelöytöjen yhtäläisyyden perusteella olleen yhteydessä ja saaneen vaikutteita itäiseltä Aunuksen kulttuurilta.[101] Suomusjärven kulttuurin aikakaudelle on ajoitettu vanhimmat Suomesta löydetyt kiviset eläinpääveistokset. Eläimen päät liittyvät reiällisiin aseisiin. Aseet voidaan jakaa reikäkirveisiin, joiden kantaosa on eläimenpään muotoinen, ja nuijan pään tapaisiin rei'itettyihin veistoksiin.[102] Esineiden levinneisyyden perusteella voidaan päätellä, että niiden valmistuksen keskukset ovat olleet Itä- ja Pohjois-Suomessa ja juurikin Laatokan Karjalassa ja Aunuksessa.

Huittisten hirvenpää on yksi Suomen tunnetuimmista kiviesineistä ja vanhimmaksi ajoitettu sellainen. Hirvenpään löytöpaikka on ajoitettu Suomusjärven kulttuuriin noin 5200 eaa. Hirvenpään realistinen ulkomuoto on syntynyt käyttämällä veistoksen mallina kaadettua eläintä, hirvenvasaa (kuva 2). Yhtä luonnonmukaisesti kuvattu karhunpääase löytyi Paltamosta, vaikkakin aseeseen kuuluva reikä on jäänyt viimeistelemättä (kuva 3). Paltamon karhunpää on ajoitukseltaan ristiriitainen. Sen tyyli viittaisi Christian Carpelanin mukaan vasta pronssikaudelle, mutta aseen löytöpaikan muu esineistö viittaa kivikaudelle ja aseen varsinainen muoto myötäilee esikeraamiselle ajalle (7000–6000 eaa.) tyypillisten aseiden kaarevuutta. Heinävedeltä löytynyt karhunpääase muistuttaa Suomen alueelle tyypillistä vasarakirvestä – tässä tapauksessa vain vasaran tilalle on veistetty karhunpää. Vasarakiveskulttuurin aikakausi sijoittuu välille 2500–2000 eaa.[103] Laukaalta löydetty sebramäntyinen karhunpäinen puulusikka taas on todennäköisesti tuotu Suomeen idästä, sillä Uralin tienoilta on löydetty vastaavanlaisia esineitä (kuva 4).[104]

Puuveistokset ovat olleet kivikaudella todennäköisesti paljon kiviveistoksia yleisempiä. Niitä on kuitenkin säilynyt vain harvoja. Löytyneisiin puuveistoksiin kuuluu juuri erilaisin eläinhahmoin koristeltuja lusikoita sekä reen jalaksia. Puun lisäksi veistoksia on tehty myös savesta. Saviesineitä on tosin löydetty vain muutamia Suomesta tai koko Skandinaviasta. Suomesta löytyneiden

[99] Huurre 2000, 20.
[100] Erä-Esko, Huurre, Purhonen, Sarkki-Isomaa 95, 7.
[101] Huurre 2000, 22.
[102] Erä-Esko, Huurre, Purhonen, Sarkki-Isomaa 95, 7.
[103] Huurre 1998, 290–91.
[104] Huurre 2000, 56.

saviesineidenkin joukosta löytyy kuitenkin karhu, joka on muiden esineiden tavoin ajoitettu kampakeraamiselle kaudelle.[105]

Tapa koristaa esineitä eläinhahmoilla on yhteinen niille pohjoisen havumetsävyöhykkeen kansoille, joiden pääelinkeinona on ollut metsästys. Eläimet, joita esineisiin on kuvattu, ovat ihmisen saaliseläimiä, suurriistaa. Esineiden naturalistinen ulkonäkö viittaa siihen, että niiden tekijät tunsivat hyvin eläinten ulkomuodon ja käytöksen. Jotkut eläinveistokset on selkeästi muotoiltu varren päässä kannettaviksi. Onkin arveltu, että nämä esineet olisivat voineet olla osa metsästysrituaaleja. Pohjois-Ruotsista ja Itä-Karjalasta on löydetty kalliotaidetta, jossa kuvataan ihmisiä kantamassa eläimenpäisiä sauvoja.[106] Paltamon karhunpääase voisi olla yksi esimerkki tällaisesta sauvasta. Karhuveistoksien joukossa on muutama taitavasti luonnonmukaiseksi kuvattu esine, mutta suurin osa löydetyistä karhuaiheisista veistoksista on suurpiirteisempää tasoa. Karhut on veistetty karkeasti, jopa ilman korvia, vain joitakin ”karhumaisia” muotoja, esimerkiksi selän pyöreyttä tai leukapieliä korostaen.[107]

Ihminen, joka kalliomaalauksissa on selkeästi yleisin aihe, ei esineistössä esiinny juuri ollenkaan.[108] Lähimpänä ihmishahmoja ovat pienet savesta muotoillut veistokset, idolit, joiden käyttötarkoitusta on arveltu niin hedelmällisyyskulttiin kuin hautaukseen tai vihamiehien vahingoittamistarkoitukseen kuuluvaksi. Idolit muistuttavat ihmishahmoja vain karkeasti, niiden jalat ovat usein pelkät tyngät ja pään tilalla on kasvoton nuppi.[109] Ihmishahmo vaikuttaa olleen esihistoriallisessa veistotaiteessa samanlainen tabu kuin karhuaihe kalliomaalauksissa. Eläinaiheisen esineistön merkitys vaikuttaa joka tapauksessa olevan toisenlainen kuin esihistoriallisen maalaustaiteen. Eläinveistosten tarkoituksena on kuvata jotakin arkipäivän ulkopuolelle menevää. Maalauksilla kenties houkuteltiin saalista tai pyyntionnea. Veistokset ovat kuvaavampia. Ne kuvaavat jumalia, henkiä, joiden todellista olomuotoa ei kenties tiedetä, tai joiden on kuviteltu olevan eläinhahmoisia. Veistoksissa karhu ei ole enää tabu. Veistos on kenties kunnioitus jumalalle tai esi-isälle.

Varsinaisesta kivikautisen ihmisen uskonnosta ei voi kuitenkaan sanoa mitään varmaa. Esinelöydöt vaikuttavat kuvastavan uskontoa, taiteellisia kykyjä ja yhteiskuntaa, mutta kaikki tulkinnat ovat pohjimmiltaan olettamuksia. Yleisesti oletetaan, että uskontoon on sisältynyt luonnon palvontaa,

[105] Huurre 1998, 293–94.
[106] Erä-Esko, Huurre, Purhonen, Sarkki-Isomaa 95, 7.
[107] Huurre 1998, 292–93.
[108] Erä-Esko, Huurre, Purhonen, Sarkki-Isomaa 1995,7.
[109] Huurre 1998, 298.

jossa šamaanien ja noitien osuus on ollut suuri. Usko kuolemanjälkeiseen elämään on ollut olemassa, sen voi päätellä hautalöydöistä. Hautaan annettiin mukaan esineitä ja vainaja aseteltiin sinne kyljelleen polvet koukussa, kuin nukkumaan - valmiina heräämään uuteen elämään tuonpuoleisessa. Punamultaa käytettiin yleisesti hautausmenoissa. Punainen ajateltiin elämän, veren väriksi ja sen on kenties tulkittu vähentävän kuoleman valtaa tai toimivan apuna heräämisessä tuonpuoleisessa.[110] Punamullan merkitys kalliomaalausten rituaaliselle luonteelle on myös ilmeinen.

Eläinhahmoja esiintyy siis esimerkiksi lusikoissa reen jalaksissa ja kirveissä. Lusikoista on arveltu, että ne eivät olisi olleet arkikäyttöön tarkoitettuja esineitä, vaan kulttimenoissa käytettyjä erikoisvälineitä.[111] Muualla Skandinaviassa myös kirves on ollut yleinen uhrilahja jumalille.[112] Ehkä näin on ollut myös Suomessa. Se selittäisi sen, miksi eläinpäiset kirveet on veistetty niin suurella taidokkuudella. Karhua ja hirveä pidetään eräiden teorioiden mukaan Suomen alueen heimojen myyttisinä esi-isinä. Matti Kuusi esittää, että suomalaiset kansat olisivat jakaantuneet karhu- ja hirviheimoihin. Ei olisikaan ihme, että myyttisiä esi-isiä kunnioitettaisiin uhriesineiden muodossa. Voisivatko rituaaliesineet olla merkki käyttäjänsä suvusta, ”kylän” kuulumisesta tiettyyn heimoon? Tehtiinkö niitä vain omaksi iloksi, taiteellista kutsumusta noudattaen? Ne ovat myös voineet olla päälliköiden tai šamaanien tunnusmerkkejä tai kaikkia näitä merkityksiä yhtä aikaa. Primitiivisissä kulttuureissa oli kuitenkin yleistä, että taide ja uskonto liitettiin yhteen ja aseet liittyvät metsästysmagiaan. Yleistä oli myös uskomus siitä, että se, jolla oli hallussaan eläimen kuva, hallitsi myös eläintä[113] – ehkä siksikään ihmisiä ei mielellään kuvattu veistoksissa tai ne jätettiin kaavamaiseksi ja karkeiksi jotta kenenkään piirteitä ei niistä voisi tunnistaa.

Kivikautiseen taiteeseen kuuluu myös varsinaisten käyttöesineiden, esimerkiksi keramiikkatuotteiden koristelu. Koristeet eivät kuitenkaan sisältäneet juurikaan eläinornamentiikkaa eikä niihin ollut kuvattu eläinhahmoja muutamia vesilintuaiheita lukuun ottamatta. Koristelu koostui geometrisestä ornamentiikasta, jonka variaatiot ovat antaneet nimensä esimerkiksi kampakeraamiselle kaudelle.[114] Tällä kaudella saviastiat koristeltiin kuviolla, joka muistuttaa eräänlaista kampaa.[115] Kausi on Suomen kivikautisen historian runsaslöytöisintä aikaa. [116]

[110] Huurre 2000, 60.
[111] Huurre 1998, 294.
[112] Huurre 2000, 62.
[113] Huurre 2000, 64.
[114] Huurre 2000, 67.
[115] Huurre 2000, 24.
[116] Huurre 2000, 28.

2.4. Myöhemmät kaudet ennen historiallisen ajan alkua

Yleisesti voisi sanoa, että eläinkoristelu muuttui pronssikauden (n. 1500eaa.-500eaa.) ja rautakauden (n. 500eaa.-1300 jaa.) aikana geometriseksi eläinornamentiikaksi. Esineistä ei juuri voi löytää tunnistettavassa muodossa olevia eläimiä, vaan aseita ja koruja on koristeltu kuvilla joiden muodoissa voi nähdä viitteitä erilaisiin eläinhahmoihin.

Pronssikaudelta on Suomesta löydetty vain runsaat sata esinettä. Esineet ovat suurimmaksi osaksi aseita: miekkoja, tikareita, kirveitä, mutta mukana on myös koruja. Suurin osa esineistä on tuontia idästä tai lännestä. Pronssiesineiden taiteellinen arvo ei ole suuren suuri, sillä niiden funktio on ollut huomattavasti koristelua tärkeämpää. Vähäiset koristelut ovat geometrisiä, eikä mitään eläinhahmoihin viittaavaa löydy. Pronssikauden savitöidenkin koristelu on yksinkertaista ja geometristä. Muutenkin harvassa olleet eläin- ja luontoaiheet ovat kadonneet, eläinaiheisia lusikoita tai aseita ei esiinny.[117]

Rautakausi alkaa Suomessa noin 500 eKr. ja päättyy ns. historiallisen ajan alkamiseen. Historiallinen aika alkaa Suomen länsirannikolta noin 1100-luvulta, katolisen kirkon leviämisen aikoihin, ja muutos siirtyy hiljalleen sisämaahan, kunnes vasta 1600-luvulla voidaan sanoa Pohjois-Suomenkin siirtyneen samaan aikaan muun Suomen kanssa.[118] Kirkon vaikutuksesta ruumishautaus yleistyy rautakaudella ja hautojen esineistö vähenee. Keramiikan koristelu on edelleen yksinkertaista ja muun esineistön ulkonäön sanelee funktio. Naisten korut ovat ainoita monipuolisuutensa ja taiteellisen funktionsa säilyttäviä esineitä, mutta niidenkin määrä vähenee kirkon vaikutuksesta. Keski-Euroopasta ja Skandinaviasta rantautuu Suomeenkin germaanisella eläinornamentiikalla koristeltuja koruja, mutta tyyli ei juurru Suomeen vaan tyyliä edustavat esineet ovat aina joko tuontia tai ulkomaisten mestareiden valmistamia.[119]

Suomalainen ornamentiikka, jota tavataan rautakautisissa koruissa ja esineissä, on heikosti totutettua ja usein tuontiesineistä jäljitettyä.[120] Eläinaiheita esiintyy harvakseltaan, mutta nekin ovat viikinkien tai kirkon suosimien eläinten mukaisia, karhua on turha etsiä. Germaaninen eläinornamentiikka vaikuttaa Suomessa 1000-luvulle jKr. saakka, jonka jälkeen Suomeen leviää romaaninen kasviornamentiikka, joka leviää voimakkaasti myös suomalaisten koru- ja aseseppien

[117] Sarvas 1987, 22.
[118] Sarvas 1987, 22.
[119] Sarvas 1987, 23–25.
[120] Sarvas 1987, 26.

muotokieleen. Katolisen kirkon vakiintumisen myötä kristilliset kuvat valtaavat koristeluaiheet.[121] Karhuaihe ilmeisesti mielletään pakanalliseen kuvastoon ja siitä halutaan eroon. Karhu ei näytä kuuluvan kristilliseen maailmaan tai sen taiteeseen.

3. Karhu keskiajalla

3.1. Keskiajan taiteesta

Keskiajalle siirryttiin Suomessa pikkuhiljaa 1100- ja 1200-luvuilla. Keskiajan taide oli niin Suomessa kuin muualla Euroopassa enimmäkseen uskonnollista taidetta. Suomessa maalaustaide keskittyi suurelta osin kirkkoihin, vain rikkaimmilla oli varaa teettää taidetta itselleen. Aivan varhaisimmasta keskiajasta lähtien kertovan taiteen tehtävänä oli kansan sivistäminen, uskonnon opettaminen kansalle. Katolilainen uskonto sai tähän oikeutuksen kirkkoisä Gregorius Suurelta, jonka mukaan lukutaidottomat voisivat ymmärtää kuvien kautta Raamatun tapahtumia ja samaistua paremmin kuvissa esitettyjen henkilöiden tunnetiloihin, esimerkiksi Jeesuksen kärsimykseen ristillä.[122]

Kirkkotaiteella oli kuitenkin myös toinen funktio, kirkkotilan kaunistaminen. Tilan koristelemisen ajateltiin olevan kunnianosoitus Jumalaa kohtaan, mutta myös toimivan kansan silmänilona kirkollisten toimitusten aikana.[123] Kirkkotaiteen aiheet koskivat varhaiskeskiajalla Kristuksen elämää ja kärsimystä, mutta keskiajan lopulta on säilynyt suuria kuvasarjoja muun muassa Hattulan ja Lohjan kirkoista. Niissä kuvataan esimerkiksi maailmanhistoriaa luomistapahtumasta viimeiseen tuomioon. Pyhimykset olivat myös suosittu aihe lähes kautta koko keskiajan. Heidän lisäkseen oli tapana maalata muita pyhiä henkilöitä, joita juuri sillä alueella pidettiin uskonnollisessa arvossa.[124]

Karhuaiheet olivat hävinneet esineistöstä ja maalaustaiteesta jo pronssikaudella. Keskiajalla kirkkotaide ja uskonnolliset aiheet kattoivat suuren osan koko taiteellisesta tuotannosta. Kirjankuvitustaide oli kuitenkin kehittyvä taiteenhaara, jossa voi nähdä myös maallisempia aiheita. Ruotsin ja Suomen alueilta kauniisti kuvitettuja kirjoja tai käsikirjoituksia ei ole löytynyt läheskään siinä mittakaavassa kuin eteläisemmästä Euroopasta. Suomesta on säilynyt vain yksi kokonainen

[121] Sarvas 1987, 26.
[122] Edgren 2000, 56.
[123] Edgren 2000, 59.
[124] Edgren 2000, 61.

kuvitettu kirja.[125] Kuvitustaide ei myöskään ollut niin korkeatasoista, kuin vaikkapa Englannista tai Irlannista löydetyissä käsikirjoituksissa. Moni rikkain kuvituksin koristeltu käsikirjoitus olikin tuontitavaraa.[126]

Useimmiten kuvitetut kirjat olivat aiheeltaan uskonnollisia. Lisäksi koristeltiin muun muassa lakitekstejä sisältäviä teoksia.[127] Kirjojen ja käsikirjoitusten koristelussa tehtiin Suomen ja Ruotsin alueella ilmeisesti harvemmin kokosivumaalausta, vaan keskityttiin mieluummin teksti- ja marginaalikuvitukseen. Aiheiltaan nämä koristelut ovat hyvin rikkaita. Suomen ainoa esimerkki säilyneestä kuvitetusta teoksesta on *Codex Aboensis*, joka on tällä hetkellä sijoitettuna Ruotsin kuninkaalliseen kirjastoon. Teoksen kuvitukset konkretisoivat sen sisältöä, joka suurimmaksi osaksi koostuu lakiteksteistä. Kuvitukset sisältävät kuvia ihmisistä, arkisesta työnteosta, rikoksista saatavista rangaistuksista, ajan uskomuksista ja legendoista.[128] Niissä näkyy ajan ihmiselle ominainen huumori ja myös seksuaalisuus on voimakkaasti läsnä.[129] Kuvat muistuttavatkin usein nykyaikaista sarjakuvaa - toisinaan perättäisille sivuille alkukirjainten yhteyteen piirretyt kuvat voivat jopa muodostaa yhtenäisen tapahtumasarjan tai kertomuksen.

Suomessa on kuvitettu toki muutakin kirjatuotantoa. Kirjoille oli tarvetta niin kirkollisen kuin maallisen hallinnon piirissä, ja esimerkiksi birgittalaisluostarin asukkaiden tehtäviin kuului yhtenä osana kirjojen kopiointi. Uskonpuhdistuksen myötä luostarien ja muiden kirkollisten ja maallisten laitosten yhteyteen muodostuneet kirjastot kuitenkin hävisivät. Kirjat hajotettiin ja pergamenttisivuja saatettiin käyttää uudelleen kuninkaan omiin tarkoituksiin. Säilyneiden sivujen perusteella voidaan sanoa, että kuvitustaide oli Suomessa melko vaatimatonta.[130] Kuvien aihepiiri lienee ollut *Codex Aboensiksen* kaltainen. Maallisista aiheista, työnteosta, legendoista ja esimerkiksi metsästyksestä kertovaan kuvastoon on voinut mahtua karhukin.

Keskiajan maalaustaide näkyy hienoimmillaan kirkkojen koristeluissa, joiden parissa Suomessakin syntyi erilaisia koulukuntia. Kirkoista on myös säilynyt keskiajalta muuta esineistöä, kuten alttarikaappeja, puuveistoksia ja taidekäsitöitä. Kirkkotaiteen aiheet käsittelivät kristinuskon keskeisiä oppeja ja katoliselle kirkolle ominaisia pyhimyksiä, luomismyyttiä, viimeistä tuomiota ja Neitsyt Mariaa. Suosittuja Suomessa kunnioitettuja pyhimyksiä olivat muun muassa pyhät Henrik,

[125] Edgren 2002a, 214.
[126] Myrdal 2006, 11.
[127] Myrdal 2006, 11.
[128] Edgren 2002a, 215–217.
[129] Myrdal 2006, 17.
[130] Edgren 2002a, 218.

Yrjö ja Laurentius, sekä niin sanotuista neitsytpyhimyksistä Katariina Aleksandrialainen, Margareta ja Barbara.[131] Kirkkojen maalaaminen tarkoitti suuren kokonaistaideteoksen luomista. Rakennuksen arkkitehtuuri vaikutti kuvaohjelman syntyyn ja sen asetteluun. Koristelu alkoi jo kirkon asehuoneesta, johon yleensä maalattiin opettavia kuvia, jotka liittyivät ihmisen arkielämään ja synteihin. Kirkkosaliin oli sijoitettu tärkeimpien pyhimysten alttarit. Salin seinillä olevat maalaukset kertoivat kirkkokansalle Pyhästä Kolminaisuudesta, Kristuksen kärsimyksestä ja taivaasta ja helvetistä. Kuvasto sisälsi sekä puhdasta oppia heijastelevia kuvia, että monia maagisia ja pakanallisia merkkejä ja otuksia.[132] Kirkkojen sisutukseen kuuluivat lisäksi veistokset, alttarikaapit, penkit, saarnastuoli, ehtoolliskalusto ja erilaiset tekstiilit. Tekstiilien joukkoon kuuluivat kansan kirkolle lahjoittamat karhuntaljat.

Maallisen taiteen tekeminen oli Suomessa varsinaisella keskiajalla vähäistä. Suomen elintaso ei ollut niin korkea kuin muualla Euroopassa, eikä kirkon lisäksi muita suuri instituutioita ollut, koska asioita hoidettiin Ruotsin kautta. Tilausta taiteelle ei siis ollut muualla kuin kirkon piirissä. Poikkeuksen tekevät suuret valtakunnanlinnat, joita rakennettiin pääosin 1300- ja 1400-luvuilla muun muassa Turkuun ja Hämeenlinnaan. Valmistumisaikoinaan linnojen koristeluun ei käytetty juurikaan aikaa. Vasta Kustaa Vaasan noustua Ruotsin valtaistuimelle 1500-luvulla, kirkon valta väheni rajusti ja taiteen painopiste alkoi siirtyä maallisiin kohteisiin, kuten linnoihin ja kartanoihin.[133] Kustaa Vaasa aloitti Ruotsi-Suomen renessanssin, joka Suomessa oli kuitenkin vaatimaton versio muun Euroopan kukoistuskaudesta.

3.2. Karhuun liittyvät pyhimykset

Karhu vaikuttaa kuuluvan menneisyyteen ja pakanallisuuteen, eikä sitä voi odottaa katolisen kirkon värittämässä suomalaisessa taiteessa löytyvän. Karhu ei kuitenkaan ole katoliselle perinteelle vieras. Se esiintyy yllättävän monessa pyhimysmyytissä, sillä muun muassa pyhimykset Columba, Ursinus, Sergius, Hubertus ja Maxim Trieriläinen voidaan yhdistää karhuun. Lisäksi Pyhä Ursula on katsottu antiikin kreikkalaisen metsästyksen jumalattaren, Artemiin manttelinperijäksi.[134] Nimi Ursula johtaa juurensa karhun latinankieliseen nimeen *ursus*. Pyhä Ursula esiintyy Suomen keskiaikaisessa kirkkotaiteessa ainakin Hattulan kirkon seinämaalauksissa. Hubertus, metsästyksen

[131] Heikkilä & Suvikumpu 2009, 12–14.
[132] Valkonen 1982, 14–15.
[133] Valkonen 1982, 19.
[134] Karhuseuran WWW-sivut.

suojeluspyhimys, taas löytyy Hollolan kirkon asehuoneen ovesta[135]. Kummastakaan kuvasta ei kuitenkaan löydy karhua. Karhuun liitettyjä pyhimyksiä on keskieurooppalaisessa kirkkotaiteessa kuvattu karhun kanssa, onpa karhu toiminut Pyhän Galluksen, Hubertuksen, Ursinuksen ja Ursulan attribuuttinakin.[136] Tänä päivänä karhun voi löytää paavi Benedictus XVI:n vaakunasta, missä se viittaa pyhän Corbinianuksen (670–730) legendaan. Karhu symbolisoi Jumalan armon kesyttämää petoa.[137]

Karhu liittyy myös kahden Suomessa hyvin suositun pyhimyksen taruperinteeseen. Pyhä Henrik tuli Suomeen käännyttämään pakanoita kristinuskoon. Hän kohtasi perimätiedon mukaan kuoleman Köyliöjärven jäällä talonpoika Lallin iskusta. Marttyyrikuolemansa vuoksi piispa Henrikistä tuli Suomen virallinen suojeluspyhimys. Kristinuskon saapumisen alkuvaiheissa sen juurtumista pakanallisille alueille auttoi pyhimysusko, joka muistutti panteistisestä pakanuskosta. Pyhimykset omaksuivat helposti piirteitä tai erikoiskykyjä vanhoilta jumalilta, esimerkiksi Pyhä Andreas sai Ahdin tehtävän kalaonnen antajana ja Ukko ylijumalan kyky hallita ukonilmaa siirtyi profeetta Eliaalle.[138] Pyhän Henrikin kohdalla häneen kohdistunut arvonanto näkyy hänen innokkaana liittämisenään kansanperinteeseen. Henrikin perinteen mukainen kuolinpäivä sydäntalvella, tammikuun 20. päivä, katsottiin ajaksi, jolloin karhu kääntää talviunillaan kylkeään. Henrikin ja karhun välille synnytettiin näin yhteys. Eräissä kirkon latinankielisissä teksteissä mainitaan talonpoika Lallin viitanneen karhun kaatoon Henrikin tapettuaan. Henrik otti tällä tavoin omakseen karhun myyttisen paikan suomalaisessa kansanperinteessä ja viitoitti tietä uudenlaisen uskonnon ja uuden ajan tuloon. Henrikin muuttuminen marttyyriksi merkitsi karhun kuolemaa.[139]

Koska katolisen kirkon kuvaperinne on säännöstöltään tiukka, ei Pyhän Henrikin attribuuttina nähdä karhua, eikä häntä voi kirkollisessa kuvaperinteessä muutenkaan löytää yhdistettynä karhuun. Katolisen kirkon kuvaperinne oli kansainvälistä, pyhimyksillä oli näin kansainväliset attribuuttinsa, joista heidät voitiin tunnistaa missä tahansa kirkon vaikutusalueella. Suomen kirkkoihin saatettiin näin tilata taidetta ulkomailta, esimerkiksi pyhimyspatsaita tuotiin usein muualta Euroopasta. Pyhimysaiheisten teosten aiheet oli yleisiltä piirteiltään standardisoitu katolisen kirkon vaikutusalueella, mikä helpotti taiteen tilaamista ulkomailta.[140] Attribuutit liittyivät yleensä pyhimysten elämäntarinaan, ihmetekoihin tai marttyyrikuolemaan. Tällainen kuvaohjelma ei

[135] Hollolan keskiaikaseuran WWW-sivut.
[136] Lempiäinen 2002, 288.
[137] Koponen, katolisen kirkon www-sivut.
[138] Heikkilä & Suvikumpu 2009, 19–24.
[139] Heikkilä & Suvikumpu 2009, 90.
[140] Heikkilä & Suvikumpu 2009, 39.

todennäköisesti sallinut omien suomalaisten symbolien liittämistä pyhimyksille, vaikka Henrik Suomen oma suojeluspyhimys olikin.

Toinen Suomessa karhuun liitetty pyhimys on Pyhä Birgitta. Birgitta Birgersdotter (1303–1373) vaikutti aktiivisesti Ruotsin hovissa. Hän perusti luostarijärjestön, jossa johtajina toimivat naiset.[141] Birgittalaisjärjestö oli keskiajalla ja sen jälkeen tunnettu muun muassa hienoista käsitöistään. Birgitta oli Suomessa suosituimpien pyhimysten joukossa ja myös häneen liitettiin uskomuksia kansanperinteestä. Katolisen uskonnon vaikutuksen myötä karhun olemassaolo alettiin selittää Birgitan veteen heittämien villojen alulle panemaksi. Birgitalla oli näin karhun henkiin herättäjänä oikeus käskeä karhua ja hänet miellettiin karhun suojeluspyhimykseksi. Karhun käskijänä Birgitta lienee ollut suosittu rukoilukohde keväällä karjan laitumelle laskemisen aikaan. Birgittaa ei, kuten Henrikiäkään, kuitenkaan kuvattu kirkkotaiteessa karhun kanssa. Useimmiten hänet kuvattiin nunnan asussa attribuuttinaan kirja, johon hän merkitsi kaikki Kristukselta saamansa ilmestykset.[142] Pyhän Birgitan, kuten Henrikinkin liittäminen karhuun tapahtui suomalaisen kansan keskuudessa. Karhulla ei ollut mitään tekemistä suomalaisen kirkon pyhimysmyyttien kanssa, jolloin karhun lisäämiseen pyhimysten attribuutteihin ei ollut mitään syytä. Kansan uskomukset eivät saaneet näkyvyyttä kirkkotaiteessa.

3.3. Karhuntalja ja kirkkotekstiilit

Suomalaisten kirkkotekstiilien historia ulottuu yhtä pitkälle kuin katolisen kirkon syntyminen Suomessa 1000-luvun alussa. Kirkkotekstiilit valmistettiin parhaimmista materiaaleista, joista myös valmistettiin vaatteet keskiajan yläluokalle. Yläluokka saattoi myös luovuttaa tarpeettomia tai epämuodikkaita tekstiilejään kirkolle, jolloin ne muokattiin kirkkovaatteiksi.[143] Hyvälaatuisia kankaita valmistettiin myös Suomessa, mutta niitä on säilynyt keskiajalta äärimmäisen vähän. Ne, jotka tunnetaan, ovat poikkeuksetta Naantalin birgittalaisluostarissa valmistettuja. Kuva-aiheet töihin saatiin todennäköisesti Vadstenan emäluostarista Ruotsista. Suosituimmat aiheet liittyivät Neitsyt Marian elämään.[144] Tiettävästi birgittalaisnunnat käyttivät kuitenkin myös kasvi- ja eläinornamentiikkaa. Kun myöhemmin uskonpuhdistuksen aikaan luostaritoiminta lakkasi, aleni myös suomalaisen kirkkotekstiilitaidon taso. Tekstiilien valmistus siirtyi kansankutojien tehtäväksi

[141] Heikkilä & Suvikumpu 2009, 126.
[142] Heikkilä & Suvikumpu 2009, 128.
[143] Priha 2000, 99.
[144] Edgren 2002b, 141.

ja aiheet, linnut, kasvit ja eläimet saivat karkeamman ja tyylitellymmän olomuodon. Hiljalleen kasvi- ja eläinaiheista siirryttiin kokonaan pois ja tilalle tulivat yksinkertaisemmat kirkolliset symbolit, suosituimpana risti.[145]

Vielä 1900-luvun alussa avioliittoon vihkimiseen kuului suuren neliönmuotoisen vaatteen, tellan, pitely vihkiparin päiden yläpuolella tietyssä kohdassa seremoniaa. Kun tellan käytöstä luovuttiin vanhanaikaisena käytäntönä, ryhdyttiin sen sijaan käyttämään vihkiryijyä, jonka päällä morsiuspari seisoo vihkiseremonian ajan. Vihkiryijyn käytöllä on kuitenkin tellaa vanhempi perintö, sillä sen alkuperä on katsottu syntyneen vanhan kansan tavasta lahjoittaa kirkolle karhuntalja. Tapa oli tunnettu katolisen kirkon ajalta, kun kirkko oli vasta vakiintumassa Suomeen. Lahjoitettu talja on yleensä ollut nimenomaan karhuntalja, tosin harvoissa tapauksissa sen on voinut korvata sudesta tai hylkeestä saatu nahka ja Pohjois-Suomessa porontalja. Taljojen lahjoittaminen kirkolle keskittyi katolisen kirkon aikaan, mutta vielä 1700-luvulta kirkonkirjoissa on merkintöjä tämän vanhan perinteen jatkumisesta.[146]

Ryijy valmistetaan solmimalla erilaisista loimista, kuteista ja nukista. Tällä menetelmällä aikaansaatu pinta muistuttaa raskaudessaan ja karvaisuudessaan eläimen taljaa. Ryijyjä käytettiin taljojen tapaan vaatetuksena ja peitteinä, ja hiljalleen ne korvasivat edeltäjänsä näissä tehtävissä. Suomeen ryijyt saapuivat viikinkien mukana, jotka taas olivat imeneet vaikutteita Keski-Euroopasta, missä varhaiskeskiajalla käytettiin vaatetuksena ryijynukkapukuja. Suomalainen vaatetus oli ennen näitä muotivaikutuksia luottanut turkiksiin ja nahkoihin, eikä ryijyn käyttö yleistynytkään koko Suomeen kovin nopeasti.[147] Lounais-Suomessa ja Ahvenanmaalla ryijyjen kutomista on saatettu harrastaa jo 700–800 –luvuilla, mutta pohjoiseen taito on levinnyt myöhemmin paljolti siksi, että Pohjois-Suomessa turkiskauppa on ollut tärkeimpiä elinkeinoja. Varhaiskeskiajalla ryijyihin kirjailtiin taidokkaita kuvia, muun muassa ihmisiä ja eläimiä. Tällainen viikinkiajan koristelu jäi kuitenkin pian pois kun Keski-Euroopasta tulleet koristeelliset kankaat tekevät ryijyjen kirjailun tarpeettomaksi.[148] Ryijyn kudontaperinne jäi kuitenkin elämään ja ryijyjä koristellaan edelleen, nyt hillityillä geometrisilla kuvioilla. Ryijyksi muuntautunut karhuntaljaperinne elää edelleen, sillä vihkiryijyn käyttö kuuluu tänäkin päivänä kirkon vihkiseremoniaan.

[145] Priha 2000, 100–101.
[146] Lempiäinen 2002, 102.
[147] Toikka-Karvonen 1971, 11–27.
[148] Toikka-Karvonen 1971, 29–35.

Ryijyllä ei ole nykyaikana erityistä liturgista tehtävää kirkollisissa seremonioissa. Se toimii alustana vihkiparin seisoessa alttarilla ja pehmentää alustaa heidän polvistuessaan. Karhuntaljaan sen sijaan liitettiin tiettyjä hengellisiä vertauskuvia sen toimiessa keskiajalla vihkiryijyn tilalla. [149] Sitä käytettiin kirkoissa alttarin tai saarnastuolin mattona tai polvistumispenkin päällisenä. Alttarilla talja sijoitettiin papin jalkojen alle.[150]

Aulis Ojan vanhan, mutta ilmeisen ainutlaatuisen asiaa käsittelevän artikkelin mukaan varhaisimmat merkinnät karhuntaljan lahjoittamisesta kirkolle ovat 1400-luvulta. 1600-luvulta eteenpäin karhuntaljamerkintöjä löytyy useista kirkkojen omaisuusluetteloista. Merkintöjen perusteella karhuntaljan lahjoitusalueen voi rajoittaa suurin piirtein Varsinais-Suomen, Uudenmaan ja Karjalan suomenkielisille alueille, esimerkiksi Hämeen tai Pohjanmaan alueilta ei ole löytynyt todisteita tavan yleisyydestä. Karhuntaljan lahjoittaminen olisi näin nimenomaan suomenkielisten suomalaisten tapa. Lahjoittajat ovat yleensä olleet pitäjän hyväosaisia, jahtivouteja, kersantteja, kartanonvouteja, mutta eivät koskaan aatelisiin tai papistoon kuuluvia. Tämän perusteella voisi päätellä taljan lahjoittamisen olleen nimenomaan kansan tapa.[151]

Karhuntalja on pitkään ollut myös hyvä kaupanteon väline suomalaisille. Jo rautakaudella turkiksia myytiin ulkomaille ja Itämeren takaa tulleista turkiksista mainitsee muun muassa Tacitus. Turkiksen viennin huipun on arvioitu ajoittuvan kuitenkin keskiajalle, 1300-luvulle, jolloin Hansaliitto hallitsi kaupankäyntiä.[152] Keskiajan kirkko hyväksyi myös veronperinnän aikaan turkiksilla maksamisen ja esimerkiksi Pohjanmaalla laadittiin vuonna 1345 säädös jonka mukaan jokaisesta tapetusta karhusta oli kirkkoherralle annettava osansa.[153] Turkiksilla maksamisella voi siis olla osansa tavassa lahjoittaa kirkolle karhuntalja.

Taljan asettaminen näkyvästi alttarille voi yksinkertaisesti selittyä myös sillä, että se on ollut kaunis koristus ja hyvä lämmittäjä papin jaloissa kirkon kylmällä kivilattialla. Koska kyseessä on useimmissa tapauksissa nimenomaan karhun talja, ja lahjoitettuja taljoja on ilmeisesti pidetty paikoillaan vuosikausia kunnes niistä on tullut kuluneita ja repaleisia, on todennäköistä, että taljoilla

[149] Lempiäinen 2002, 102–103.
[150] Uotila-Laine 2009, 27.
[151] Oja 1938, 58–59.
[152] Lehikoinen 2007, 146–148.
[153] Lehikoinen 2007, 152–154.

on ollut myös jonkinlainen muu, kuin pelkkään koristamiseen liittyvä merkitys. Tällöin voidaan myös pohtia, olisiko tavalla vanhempaa uskonnollista tai historiallista taustaa.[154]

Katolisen kirkon alkuaikojen perinteeseen ovat kuuluneet muun muassa kirkkouhrit. Kirkolle annettiin uhreja rahana, tai sen puutteessa tavarana. Vastineeksi toivottiin onnea sadolle, hedelmällisyyttä, menestystä metsästykseen tai vaikkapa karjalle suojaa pedoilta. Karhuntaljan lahjoittaminen olisi voinut liittyä metsästysonnen tavoitteluun tai kotieläinten suojeluun. Taljalla on voitu myös ajatella olevan kirkkoa suojaavia ominaisuuksia, pidettiinhän keskiajalla karhun eri osia hyvinä maagisina amuletteina pahoja henkiä vastaan. Taljan lahjoittamismerkintöjen puuttuminen Lounais-Suomen ruotsinkielisten kirkkojen omaisuusluetteloista viittaisi kuitenkin Aulis Ojan mukaan siihen, että tapa ei olisi katolisen kirkon mukanaan tuoma, vaan se olisi vanhempaa perua, jäänne tavasta joka on vaikuttanut alueella ennen kirkon vaikutusta.[155]

Katolisessa kirkossa jatkunut karhuntaljaperinne voisikin olla jatkumoa muinaiselle metsästysuhriperinteelle. Karhunpeijaisissa haluttiin kunnioittaa ja lepytellä kaadetun karhun henkeä käsittelemällä irrotettuja karhun osia varoen ja hukkaan heittämättä. Kaadetun karhun lepyttelyllä – juhlilla, luiden ripustamisella kallopuuhun ja eri osien rituaalisella käsittelyllä – taattiin metsästysonni seuraavaksikin kerraksi, varmistettiin, että karhun henki palaa takaisin metsään tyytyväisenä. Katolisuuden ottaessa vanhan uskonnon paikan, taljan lahjoitus käännettiin luonnon sijasta kirkolle.[156] Idän suomalais-ugrilaisten kansojen keskuudessa karhuntaljat ovat liittyneet haltijoille uhraamiseen ja niitä on viety lahjaksi uhrilehtoihin tai –aittoihin. Kirkkoja on myöhemmin rakennettu pyhien uhrilehtojen sijaintipaikoille, jolloin on hyvin mahdollista että uhripaikoilla suoritetut tavat ovat jatkuneet alkuaikojen kirkoissa.[157]

Koska karhulla on merkityksellinen historia suomalaisessa kansanuskossa, se on voimakkaasti liitetty pakanallisuuteen ja karhun poissaolo keskiajan suomalaisesta kirkkotaiteesta, sen suoranainen piilottaminen, voidaan mahdollisesti selittää sillä, että näin uskottiin voivan torjua ja kitkeä vääränlaiset vaikutteet kansan uskonnollisuudesta. Karhun on kuitenkin myös yleisemmin liitetty katolisen kirkon parissa pahuuteen. Ilmestyskirjan peto koostuu eri petoeläinten ruumiinosista. Jalat sille on otettu karhulta, kita leijonalta. Karhu ja leijona esiintyvät siis tässäkin samassa yhteydessä, aivan kuten eurooppalaisessa vaakunaperinteessä. Karhu on mielletty yhdeksi paholaisen symboliksi, tässäkin mielessä se on varmasti ollut kauhistus käännytystyötä

[154] Oja 1938, 58–59.
[155] Oja 1938, 60.
[156] Uotila-Laine 2009, 27.
[157] Oja 1938, 61.

suomalaisten parissa tehneille ulkomaalaisille. Karhu on myös symboloinut yhtä pääsynneistä – vihaa.[158] Karhuntaljan sijoittaminen papin jalkojen alle alttarille on siis voinut saada kirkon valtakaudella uuden merkityksen. Pappi on taljan päällä seisoessaan polkenut jalkoihinsa paholaisen symbolin, karhun. Karhuntaljan asettaminen paikoilleen on merkinnyt vanhan pakanallisen jumalan aseman muuttumista alisteiseksi kirkon yliotteessa.

Samantyyppisellä alisteiseen asemaan saattaminen näkyy mielenkiintoisella tavalla myös keskiajan kuninkaallisia kuvaavissa maalauksissa. Kuningas, joka istuu valtaistuimellaan karhuntalja jaloissaan, on tuttu mielikuva jokaiselle satukirjan lukijalle tai keskiaikaan sijoittuvan elokuvan katselijalle. Albert Edelfelt kuvasi kuningatar Blankansa niin ikään karhuntalja jaloissaan (kuva 5). Turkikset ovat toimineet keskiajalla tärkeänä kauppatavarana ja hyvinä käyttövaatteina varsinkin pohjoisen kylmässä. Metsästys on ollut yhä tärkeä elinkeino. Tämä ei kuitenkaan selitä sitä, miksi kuninkaan jaloissa on aina nimenomaan karhuntalja.

Taustalla on ehkä ajatus karhusta eläinkunnan kuninkaana. Karhu on edelleen käsitetty ihmisen voimakkaimpana vastustajana eläinkunnan joukossa, aivan kuten esihistoriallisina aikoina. Asettamalla karhuntaljan jalkoihinsa ihminen osoittaa olevansa luontoa voimakkaampi, siis koko luomakunnan hallitsija. Karhuntaljan ylväs ulkomuoto - taljaanhan yleensä jätetään kiinni pää ja tassut hampaineen ja kynsineen, toisin kuin esimerkiksi porontaljaan - on myös omiaan korostamaan kuninkaallisen asemaa.

Karhu ja karhuntalja liittyvät myös tiiviisti skandinaaviseen soturiperinteeseen. Bersekeiksi kutsuttiin viikinkisotureiden joukkoa, jotka uskoivat karhun voimaan. Taistelun alkaessa he pukeutuivat karhuntaljoista tehtyihin vaatteisiin, joista he uskoivat saavansa karhun voimat ja taistelutahdon itselleen. Soturit muuttuivat taistellessaan karhuiksi, saavuttaen näin mielipuolisen ja lähes voittamattoman tilan. Tanskan kuningashuone taas katsoi polveutuvansa suoraan karhusta. [159] Karhuntalja muistuttaa kuningashuonetta sen kunnioitettavasta perimästä. Talja kietoutuu muinaisiin myytteihin eläimiksi muuntautuvista ihmisistä, karhun jumalallisuudesta ja karhun esi-isyydestä ihmiselle.

[158] Lempiäinen 2002, 284–88.
[159] Ruponen 2000.

4. Karhunmetsästyksen aikaan

4.1. Suomen renessanssi

Kustaa Vaasan valtaannousun (1523) aloittama suomalainen renessanssiaika on tunnettu uskonpuhdistuksistaan. Uskonpuhdistukset johtivat lopulta siihen, että monet kirkkojen koristeellisista maalauksista kalkittiin piiloon ja kirkollista esineistöä takavarikoitiin kuninkaan käyttöön tai jopa tuhottiin. Maallinen taide yleistyi Kustaa Vaasaa seuranneena aikana. Linnojen ja kartanoiden koristeluun käytettiin rahaa ja suomalaisen käsityöläistaidon puutteessa ammattilaisia palkattiin usein ulkomailta. Turun linnasta kuoriutui loistelias hovi Juhana-herttuan ansiosta 1556–1563. Tukholma kasvoi merkittäväksi taiteen keskukseksi ja kaupungin läheisyys näkyi muun muassa Pohjanmaan kirkkojen runsaassa koristelussa.[160] Taiteen tilaajat olivat yhä useammin yksityisiä henkilöitä, jotka halusivat koteihinsa maallisia aiheita. 1600-luvulla suomalaisessa taiteessa suosittiin muotokuvamaalausta ja allegorioiden käyttöä. Elias Brenner (1647–1717) kuului harvaan suomalaiseen taiteilijaeliittiin. Kuten muualla Euroopassa, myös Suomessa taiteilija sai osakseen suurempaa arvostusta, mikä kannusti persoonallisen kädenjäljen omaksumiseen.[161]

Iso- ja pikkuviha 1700-luvun alkupuolella tyrehdyttivät yhteiskunnan ja sen myötä taiteen kehityksen. Muotokuvamaalaus oli yhä suosittua ja sen lisäksi suosittiin miniatyyrikuvia. Maisemamaalaus alkoi myös kiinnostaa taiteilijoita vaikka maisema vielä useimmiten olikin kaupunkikuvan tai metsästyskohtauksen taustalla.[162] Vuosisadan jälkipuoliskolla rokokoo alkoi näkyä myös Suomessa muun muassa kartanoiden sievissä sisutuksissa. Erityisen suosittuja olivat maalatut seinätapetit, joihin kuvattiin maisemia tai metsästyskohtauksia.[163] 1600- 1700 –luvut olivatkin metsästäjä-sankareiden aikakautta. Karhunmetsästys oli huipussaan ja metsästyskohtaukset ja metsästäjät olivat suosittuja aiheita taiteessa. Karhu kuvattiin metsästyskohtauksissa usein uhkaavana, kahdella jalalla seisovana yliluonnollisen isona petona. Metsästäjän kunnia oli sitä suurempi, mitä suuremman karhun hän kaatoi.

[160] Valkonen 1982, 19.
[161] Valkonen 1982, 20–21.
[162] von Bondsdorff 1988, 316.
[163] Valkonen 1982, 22.

4.2. Metsästysgrafiikkaa

Uuden ajan grafiikassa näkyy hyvin se, miten Suomi käsitettiin muualla Euroopassa. Grafiikka toteutti ympäröivän todellisuuden muuntelun kaavaa – asiat kuvattiin niin kuin ne haluttiin nähdä, ei siten kuin ne todellisuudessa olivat.[164] Suosittuja Suomi-kuvauksien aiheita olivat porot, turkikset, kodat, lappalaiset ja heidän noituutensa, sekä yleensäkin suomalaisten kenties salaperäiseltä tuntuva uskonnollisuus.[165] Tähän uskonnollisuuteen ilmeisesti käsitettiin myös karhuriitit, vaikka Suomi oli jo käännytetty katolilaisuuteen. Karhunmetsästys kuvasti muille suomalaisten pakanallisia tapoja, mutta se toimi myös merkkinä suomalaisesta uudisraivaajahengestä. Karhu symbolisoi villiä luontoa, jonka metsästäjä taltuttaa. Karhun kaataminen merkitsi uuden yhteiskuntajärjestyksen syntymistä, eurooppalaiseen sivistykseen siirtymistä. Suomalaiset korvenraivaajat olivat tulossa ulos metsästä. Karhunmetsästys sopi hyvin myös aiheeksi 1700-luvulla muodikkaisiin tieteellisiin matkakertomuskuviin.[166] Karhunmetsästystä kuvattiin luonnontieteellisestä näkökulmasta.[167] Suomessa oli yhä mahdollista tallentaa karhunmetsästys rituaaleineen ja tavoittaa muutenkin jotakin aitoa ja alkuperäistä vanhoista uskonnoista ja myyteistä. Matkailijoita ympäri Eurooppaa kiinnosti mystisen näytelmän tallentaminen.

Ensimmäisen systemaattisen kuvauksen Lapista ja lappalaisista kokosi ruotsin tunnetuimpiin oppineisiin kuulunut Johannes Schefferus (1621–1679). Hän kiersi Ruotsin ja Suomen Lapin pohjoisosia tallentaen muun muassa väestön tapoja, kieltä ja uskonnonharjoittamista sekä paikallisia luonnonoloja. *Lapponia, id est regionis lapponum et gentis nova et verissima descriptio - Lapinmaa eli lappalaisten maan ja heimon uusi totuudenmukainen kuvaus* ilmestyi ensimmäisen kerran vuonna 1673. Strassburgissa, Schefferuksen synnyinkaupungissa, teoksesta toimitettiin 1673–1674 latinankielinen painos, johon saatiin kuvitukseksi puupiirroksia Schefferuksen omien piirrosten pohjalta. Useiden käännösten myötä alkuperäiset kuvitukset muuttuivat. Puukaiverrusten tilalle tuli kuparipiirroksia. Hollantilaiseen *Lapponia*an (1682) hankittiin kokonaan uusi kuvitus. Siitä oli vastuussa raamatullisiin aiheisiin keskittynyt Jan Luyken (1649–1712), joka kaiversi 17 kuparipiirrosta entisten kuvitusten pohjalta.[168]

Luykenin kuvitukset lienevät tutuimmat *Lapponia*n lukijoille. Niissä esiintyvä Lapin luonto on jylhä, vuoret jopa liioitellun jyrkät ja korkeat. Kuvissa esiintyy runsaasti kasvillisuutta, muun

[164] Knapas; Koistinen 1993, 7.
[165] Knapas; Koistinen 1993, 26–27.
[166] Knapas; Koistinen 1993, 7.
[167] Knapas, Koistinen 1993, 81.
[168] Knapas, Koistinen 1993, 27.

muassa tiheää lehtipuumetsää. Luonnonolojen liioitteleminen tapahtuu samaan tapaan kuin ensimmäisen ranskalaisen lapinmatkaajan, Louis Henri Loménie de Briennen, kuvituksissa teokseensa *Ludovici Henrici Lomenii Briennae comitis, regia consilius, Actis et epistolis itinerarium* (1660).[169] Ajan tavan mukaan maailmanmatkaajat esittivät maisemansa liioitellun luoksepääsemättöminä. Tyylillä haluttiin ehkä korostaa vieraiden paikkojen mystiikkaa ja matkailijan sankarillista olemusta. Maisemien jylhyys perusteli matkanteon tärkeyttä. Sekä Loménie että Luyken esittivät kuitenkin yleensä eläimet, ihmiset ja heidän asumuksensa hyvin totuudenmukaisesti. Turkiksiin pukeutuneissa, kodassa asuvissa muukalaisissa oli kenties jo sinällään tarpeeksi kummasteltavaa. Pyrkimyshän oli tuottaa luonnontieteellistä tutkimusta.

Karhu esiintyy useissa Jan Luykenin kuvissa. Kysymykseksi jää, esiintykö se alkuperäisissä *Lapponiaan* tehdyissä piirroksissa yhtä usein, tai edes samaan tyyliin kuvattuna. Luykenin kuvitukset kertovat kuitenkin jotakin ajan karhulle antamasta merkityksestä. Kuvassa ”Lappalaisten asumuksia ja perhe-elämää: kota, sen pohjapiirros ja ns. niliaitta, njalla”[170] lappalaisten elinkeinon harjoittamista seuraa kuvan etualalla kaksi petoa, susi ja karhu. (kuva 6) Sekä susi että karhu ovat kumpikin pienennetty suuren koiran kokoiseksi. Niiden asennot luimuine häntineen ja kumarine selkineen kertovat alistuneisuudesta. Molempien suut ovat kuitenkin uhittelevasti auki. Petoja vartioi lappalaismies koirineen. Miehen jousi osoittaa tukevasti kohti karhua ja sutta. Taustalla kukaan ei kiinnitä huomiota kohtaukseen. Toisessa kuvassa ”Karhunkaatoa pesällä”[171] esitetään raju kohtaus, jossa lappalaiset käyvät kolmen karhun kimppuun puunuijillaan(kuva 7). Miehiä on kokonainen komppania. Yksi karhu makaa maassa kuolleena, toinen kurkistaa pesäaukon suulta kita auki. Keskeisin karhuista on kellistänyt yhden miehistä alleen ja on tarttunut kahden muun miehen nuijaan. Taustalla kohtausta tarkkailee joukko miehiä, joista yksi pitelee kesyä poroa kaulasta.

Kuvissa karhuun liitetään vastakkaisia merkityksiä. Karhut ovat kooltaan pieniä. Karhunkaatokuvassa ne vaikuttavat pennuilta pörröisine turkkeineen. Ne on mahdollista kaataa ja ne pysyvät loitolla jousin ja nuijin. Pieni koko symbolisoi sitä, että karhut ovat alisteisia ihmisille, ne ovat osa Lapin villiä luontoa, lappalaisten arkipäivää. Ei ole mitenkään erikoista että petoeläimet, karhut ja sudet näyttäytyvät heti ihmisen asuinalueen ulkopuolella. Niiden asettumisen kuviin ihmisasutuksen ulkopuolelle voi käsittää indeksisenä merkkinä. Asettelu kuvan laitaan on seurausta ihmisen asettamisesta pääosaan kuvan keskelle, siis ihmisen oman tilan raivaamisesta villin luonnon

[169] Knapas, Koistinen 1993, 26.
[170] Knapas, Koistinen 1993, 32.
[171] Knapas, Koistinen 1993, 33.

keskelle. Petojen esiintyminen on toisaalta juuri sitä eksotiikkaa, mitä länsieurooppalainen katsoja odottaa, kun matkustetaan villiin pohjolaan.

Karhut ja muut petoeläimet muodostavat myös vaaran. Ne ovat uhittelevia, niiden kidat ovat auki ja toisinaan ne voivat tappaa ihmisen. Niitä vastaan käyvä, vain jousella tai puunuijalla aseistautunut metsästäjä, on sankari. Karhut erottuvat kuvissa ihmisestä. Ne ovat ”vain” petoja, eläimiä. Ihminen luo itselleen asuinaluetta ja koristaa sen petojen turkiksilla. Karhut eivät ole enää jumalallisia palvottuja olentoja, vaan villisti vastaan tappelevia luontokappaleita. Karhujen aukinaiset kidat, terävät kynnet ja pörröisyys symbolisoivat eläimellisyyttä, mikä on vastakohta ihmismäisyydelle, inhimillisyydelle. Niiden muodostama uhka ei ehkä olekaan niiden fyysisessä olemuksessa vaan siinä, että ne muistuttavat ihmistä pakanallisista ajoista, siitä kun ihminen vielä ajatteli olevansa osa luontoa samalla tavalla kuin karhu.

1700-luvulle tultaessa mielikuva karhusta liittyy useimmiten metsästykseen. Kaatajasta, metsämiehestä tulee sankari - mitä enemmän karhuja hän kellistää, sitä enemmän hänen meriittinsä kasvavat. Muutamia metsämiehiä muistellaan yhä nimeltä, esimerkiksi Martti Kitunen (1747–1833) ampui elämänsä aikana yli 190 karhua. Taiteessa tämä ajattelutapa näkyy metsästäjän ja karhun välisenä kaksintaisteluteemana. Karhu ja metsästäjä saatetaan laittaa seisomaan vastakkain kumpikin kahdella jalalla, tasavertaisina, symbolisoiden sekä luonnon ja ihmisen välistä eroa että perimmäistä samankaltaisuutta. Näin tapahtuu esimerkiksi Giuseppe Acerbin kuvassa ”Karhunmetsästystä Suomessa”.

Acerbi oli tiettävästi ensimmäinen italialainen matkaaja, joka kävi Suomessa. Hänen matkakuvauksensa *Travels through Sweden, Finland and Lapland to the North Cape in the years 1798 and 1799* aiheutti ilmestyessään sensaation. Sitä arvosteltiin virheelliseksi ja kuvia syytettiin plagiaateiksi. Teos toteutti kuitenkin aikansa muodikkainta kirjallisuuden lajia ja kuvausten lomaan ripotellut pienet ilkeämielisyydet matkalla kohdatuista ihmeistä ja ihmisistä saivat aikaan suuren kiinnostuksen teosta kohtaan.[172] Acerbi kuvaa Suomea koskevassa osassa tietysti myös karhun metsästystä. Metsästyskohtaukseen liittyvässä kuvassa käydään karhun ja miehen välinen taistelu. (kuva 8) Karhu seisoo kahdella jalalla luonnollisen kokoisena. Sen tassut ovat pystyssä ja kynnet valmiina raatelemaan. Kuten Jan Luykenin kuvissa, myös tässä karhun tassut on kuvattu hirviömäisinä kourina. Pyöreät karhunkäpälät eivät ehkä antaisikaan haluttua kuvaa eläimen petomaisuudesta.

[172] Vilkuna 1983, 5.

Karhua vastaan keihään kanssa käyvä mies on kalevalaiseen tyyliin puettu nuori metsästäjä. Lakkeineen ja saappaineen mies voisi olla vaikkapa nuori Kullervo. Karhu ja mies seisovat eräänlaisessa painiringissä, jonka taustalla kohoaa jyrkkääkin jyrkempi kalliorinne ja synkkä kuusimetsä. Tässä ollaan jälleen pohjoisen villiyden alkulähteillä. Acerbi ei ole kuvannut ihmiselle alisteista koiramaista karhua, vaan pohjoisen pedon, jota vastaan ihminen yhä taistelee tasavertaisena. Tästä voittajana selvittyään metsästäjä nousee suureksi sankariksi. Acerbin tekstistäkin tämä käy hyvin ilmi: ”Huomatessaan miehen se (karhu) kohoaa takajaloilleen valmiina repimään tämä kappaleiksi.”[173] …”suomalainen käy rohkeasti karhua kohden, mutta ei iske ennen kuin on päässyt niin lähelle, että eläin ojentaa molemmat käpälänsä repiäkseen vastustajansa jäsen jäseneltä.”[174] Karhu on totisesti hirveä peto, joka ei malta odottaa, että pääsee raatelemaan uhrinsa mitä kekseliäimmillä tavoilla.

Ihmisen yliote luonnosta näkyy myös J.v.d. Aveelenin kuparipiirroksessa, jonka taiteilija todennäköisesti Elias Brennerin mukaan kaiversi teoksen *Svecia antiqua et hodierna – Vanha ja nykyinen Ruotsi* kuvitukseksi. Teoksen tarkoituksena oli esittää Ruotsi suurvaltana näyttävin tekstein ja kuvin. Suomen osuus käsitti yhdeksän maakuntavaakunaa ja kuvat Viipurista, Hämeenlinnasta, Kastelholmasta ja Torniosta. Pohjois-Suomen herttuakunnan vaakuna sai tunnuksekseen karhun. Vaakunasta tuli myöhemmin Satakunnan vaakuna. Aveelenin kuvassa vaakuna on saanut taustalleen kuvauksen korvenraivaajien työstä (kuva 9). Synkän, hyvin viidakkomaisen metsän keskellä on valoisa aukio, jolla työskentelee joukko raivaajia peltotöissä. Kuvan alareunassa vaakunan karhuaihetta jatkaa kohtaus, jossa kaksi karhua syövät puiden suojissa nappaamaansa hevosta. Pimeä etualan kasvillisuus ja todella petomaisiksi kuvatut kiiluvasilmäiset karhut muodostavat vahvan kontrasti raivatun aukion valoisuudelle. Jälleen on kysymys ihmisen ja luonnon vastakkainasettelusta. Ihminen on astunut sivistyksen valoon. Karhut symbolisoivat muinaisuutta, pakanallisuutta, kehittymättömyyttä. Petomainen ulkomuoto korostaa pohjoisen ihmisten sitkeyttä ja pelottomuutta. Oma tila raivataan, vaikka heti seuraavan puun takana vaanii vaara.

[173] Acerbi 1983, 87.
[174] Acerbi 1983, 88.

4.3. Leijona ja karhu Suomen vaakunassa

Suomi liitettiin Ruotsin kuningaskuntaan keskiajan alussa, 1100–1200 –luvuilla, uskonpuhdistuksen myötä. Suomesta tuli Ruotsin provinssi ja Ruotsin kuninkaallisen suvun jäsenistä nimitettiin Suomen herttuat.[175] Suomen ensimmäisillä herttuoilla, Bengt Birgerinpojalla (1284–1291) ja Valdemar Maununpojalla (1302–1317), oli kummallakin vaakunat, joita koristivat leijonat.[176] Leijona oli Ruotsin kuninkaallisen suvun tunnus ja tuolloin hyvin suosittu aihe eurooppalaisessa ja skandinaavisessa heraldiikassa. 1556 Ruotsin kuningas Kustaa Vaasa nimitti Suomen herttuaksi poikansa Juhanan (1537–1592), joka myöhemmin julistautui Suomen suuriruhtinaaksi[177]. Runsas vuosi tämän jälkeen Suomi sai ensimmäisen hallinnollisen vaakunansa, Suomen suurherttuakunnan vaakunan.[178] Kustaa Vaasan ja hänen poikiensa hallintokauden aikana niin Ruotsin kuin Suomen heraldiikka koki kukoistuskautensa. Heraldiikkainnostukseen vaikuttivat erityisesti turnajaiset, joita järjestettiin hallitsijoiden toimesta tiuhaan tahtiin.[179]

Juhana-herttuan hallintoalue kattoi käytännössä vain Suomen lounaisosan. Suomi käsitettiin tähän aikaan etelä- ja pohjoisosiin jakautuneena alueena, joista eteläinen osa oli tärkeämpi kehittyvän sivistyksensä ja Ruotsin yhteyksiensä vuoksi. Aura-joki toimi etelän ja pohjoisen rajana. Uudessa Suomen vaakunassa yhdistyivät nämä kaksi puolta. Vaakuna oli jaettu neljään kenttään, joista kahdessa (yläoikealla ja alavasemmalla) oli kuvattuna Etelä-Suomen vaakuna, kultainen, kruunattu kypärä ristikkäisten peitsien päällä, ja kahdessa muussa Pohjois-Suomen vaakuna, kahdella jalalla seisova karhu, joka pitelee miekkaa etukäpälissään (kuva 10).[180] Pohjois-Suomen vaakuna sai korkea-arvoisemman vaakunapaikan, koska Turku miellettiin kuuluvaksi pohjoiseen Suomeen.[181] Karhun liittäminen Pohjois-Suomeen kertoo siitä mielikuvasta, mikä ajan ihmisillä oli suomalaisista, kylmän pohjolan turkiksiin pukeutuvista voimakkaista ihmisistä. Henricus Mollerus, yksi ajan ruotsalaisista latinankielellä kirjoittavista runoilijoista, kirjoitti esimerkiksi n. 1560 eepoksen *Aulaneum Gratiarum*, jossa hän kuvasi suomalaisia verraten heitä karhuun. Teos on voinut toimia inspiraationa vaakunalle, olihan runoilija tähän aikaan kuninkaan hovin palveluksessa.[182] Suomen vaakunassa ei siis sen ensi vaiheessa ollut lainkaan leijonaa, sen vaakunaa ei haluttu vielä liittää Ruotsin kuningaskunnan vaakunaan. Suomen aluetta ei kenties vielä pidetty

[175] Talvio 1999, 5.
[176] Talvio 1999, 9.
[177] Talvio 1999, 5.
[178] Tengström 1997, 41.
[179] Järvi & Segersven 1999, 49.
[180] Talvio 1999, 10.
[181] Tengström 1997, 41.
[182] Tengström 1997, 42.

tärkeänä osana valtakuntaa, toisin sanoen haluttiin odottaa sen poliittista ja kulttuurillista kehittymistä, ennen kuin se voitaisiin käsittää muiden kuningaskunnan maakuntien joukkoon.

Kustaa Vaasa kuoli 1560, jolloin Juhana-herttua päätti muuttaa Suomen vaakunaa. Suomen vaakunan neljässä kentässä esiintyivät nyt ylhäällä oikealla Svealandin kolme kruunua ja vasemmalla Götalandin leijona, siis samat symbolit, jotka olivat olleet Ruotsin vaakunassa vuodesta 1448. Alhaalta löytyivät yhä Pohjois- ja Etelä-Suomen vaakunat, mutta niiden paikkoja vaihdettiin, jolloin Etelä-Suomen kultainen kypärä siirtyi oikealle puolelle, joka heraldiikassa on tärkeämpi, hallitsevampi puoli. Tällä haluttiin osoittaa Etelä-Suomen hallitsevuus Pohjois-Suomen suhteen.[183] 1560-luvulla siis leijona tulee ensimmäistä kertaa mukaan Suomen vaakunaan. Vaakunamuutoksella Juhana halusi kenties liittää Suomen tiiviimmin Ruotsin kuningaskunnan alaisuuteen ja se on voinut myös enteillä Juhanan tulevaa kruunausta. Toisaalta kuninkaallisen leijonan liittämisen Suomen vaakunaan voisi myös käsittää alueen arvon nousuna, Suomi hyväksyttiin täysivaltaiseksi Ruotsi-Suomen herttuakunnaksi, eikä sitä enää ajateltu pelkkänä takapajulana.

Juhana-herttua kruunattiin Ruotsin kuninkaaksi 1568, ja jo 1570–80 –lukujen vanhoista käsikirjoituksista käy ilmi, että Suomen vaakunaa on jälleen muutettu. Suomen vaakunasta poistettiin jako neljään kenttään ja tilalle tuli miekkaa kantava leijona punaisella pohjalla, se kuvayhdistelmä, mihin vaakuna yhä tänäkin päivänä perustuu. Leijona-vaakuna on nähty yhdistelmänä Götalandin leijonasta ja Karjalan vaakunasta, jonka miekkakäsien asento on samanlainen leijonan miekkaa pitelevän tassun kanssa.[184]

Matti Klinge perustelee vaakunamuutosta seuraavasti:

”…Suomen herttuakunnan vaakuna viittasi vain Lounais-Suomeen, kun nyt oli tarpeen korostaa itäisiä alueita ja valloituksia. Avaimen antaa nähdäkseni juuri kuninkaan uusi titteli, ”Suomen ja Karjalan suuriruhtinas”. Tästä arvonimestä saatiin suunnitteluohje uuteen vaakunaan.[185] Karhuvaakuna säilyi yhä Pohjois-Suomen vaakunana, mistä se myöhemmin siirtyi Satakunnan vaakunaksi. Juhana-herttuan karhu-vaakunan pohjalta myös useat muut suomalaiset kunnat saivat myöhempinä vuosisatoina karhuaiheisen vaakunan.”

Leijonavaakunasta ilmestyi seuraavien vuosisatojen aikana useita eri versioita kunnes vasta Suomen siirryttyä 1809 Venäjän hallintaan, vaakuna vahvistettiin. Virallisen vaakunan muotoiluun käytettiin

[183] Talvio 1999, 10–12.
[184] Talvio 1999, 12–14.
[185] Klinge 1999, 247.

mallina Elias Brennerin (1647–1717) *Suecia et antiqua et hodierna* –kokoelmaan (1716) piirtämää vaakunaa, jolloin Suomen vaakunaksi muotoutui miekkaa kantava leijona.[186]

On mielenkiintoista, että Venäjä suostui vahvistamaan ruotsalaista alkuperää olevan vaakunan Suomen tunnukseksi, varsinkin, kun leijona edustaa niin vahvasti Ruotsin vanhaa kuningasvaltaa. Suomen liittäminen Venäjään toi kyllä ruotsalaisen heraldiikkaperinteen rinnalle venäläisen perinteen, mutta se oli kehittynyt ruotsalaista huomattavasti myöhemmin. Suomessa siis oli jo vakiintunut heraldinen perinne, joten venäläinen perinne ei päässyt vaikuttamaan Suomen tärkeimpiin vaakunoihin.[187] Suomen asema oli Venäjän alle siirryttäessä melko itsenäinen, joten erityisille Venäjän vallasta kertoville tunnusmerkeille ei ollut vielä tarvetta. Vaakuna ei ollut tähän mennessä kiinnostanut erityisesti itse suomalaisiakaan. Keskiajalla vaakunalla ei juuri ollut käyttöä Suomen ollessa osa Ruotsin kuningaskuntaa ja vasta venäläistämisen alkaessa 1800-luvun loppupuolella vaakunasta tuli tärkeä symboli suomalaisten itsenäisyyden tavoittelemiselle.[188]

Venäjällä kiinnostuttiin heraldiikasta 1840-luvulta alkaen ja sen myötä alkoi uudelleenorganisointi, joka haluttiin ulottaa myös Suomeen. Suomessa hallinnut skandinaavinen vaakunaperinne haluttiin katkaista ja liittää Suomi sen sijaan venäläiseen perinteeseen. Uudistuksesta ei Suomessa pidetty ja se haudattiin kaikessa hiljaisuudessa. Maarianhaminan, Hangon ja Kotkan kaupunkivaakunat venäläisine heraldiikkakonventioineen olivat ainoat, jotka hyväksyttiin.[189] Tässä vaiheessa leijonan ehkä ajateltiin kuvaavan hyviä ominaisuuksia joita suomalaisilla haluttiin olevan – itsenäisyyttä, rohkeutta, uhoa – ja se koettiin siksi läheiseksi. Leijona muistutti ruotsalaisuudesta, joka oli yhä sivistyneisyyden merkki. Leijonavaakuna oli ollut ennen venäläisten valtaa ja se koettiin omaksi.

Karhu pysyi kuitenkin yhtenä vaihtoehtona vaakunan kuvalle myös venäläistämisyritysten ja itsenäistymisen aikaan. Hovioikeudenneuvos George Granfelt (1865–1917) esitteli 1889 kehittelemänsä vaakunan, eräänlaisen suuren valtakunnan vaakunan, jossa pientä Suomen vaakunaa kannattelevat vasemmalla kruunattu leijona ja oikealla kruunattu karhu.[190] Tarkoituksena oli ilmeisesti palauttaa Suomen vaakuna takaisin sen juurille, Etelä- ja Pohjois-Suomen yhdistävään muottiin, mutta kenties leijona- ja karhuhahmot muistuttivat liikaa Suomen hallitsemisesta taistelevia Ruotsia ja Venäjää, eikä vaakunaa koskaan otettu käyttöön.

[186] Talvio 1999, 6-7.
[187] Järvi; Segersven 1999, 51.
[188] Talvio 1999, 6-7.
[189] Järvi; Segersven 1999, 52–53.
[190] Talvio 1999, 32.

Suomen itsenäistymisen jälkeen 1920–30 –luvuilla vaakunasta ryhdyttiin jälleen keskustelemaan. Leijonan sopivuutta Suomen edustajana pohdittiin ja jotkut halusivat yhä vain korvata sen karhulla. Karhun merkitys suomalaisessa kansanperinteessä ja myös sen menneisyys heraldisena symbolina Pohjois-Suomen vaakunassa toimivat perusteluina karhuvaakunalle. Suomen ulkopuolella karhu oli kuitenkin jo vakiintunut Venäjän symboliksi. Toisaalta Rudolf Ray kuvasi leijonan symboliksi Suomen alisteiselle asemalle Ruotsin vallan aikana. Hän julkaisi *Suomen kansallisvaakunassa* oman ehdotuksensa uudeksi vaakunaksi. Tässä ehdotuksessa leijonan tilalla on karhu. Lisäksi mukaan on liitetty männynoksia ja muuta suomalaista luontoainesta (kuva 11).[191] Rayn ehdotusta voi luonnehtia amatöörimäiseksi, mutta se on jälleen yksi todiste siitä, että karhu on jatkuvasti ollut yksi tärkeimmistä Suomen ja suomalaisuuden symboleista, siitäkin huolimatta, että se on myös liitetty vahvasti Venäjään.

Vielä vuonna 1934 hallitus perusti komitean käsittelemään vaakuna-asiaa. Komitea ehdotti, että leijonavaakuna säilyisi ennallaan, mutta sen sivuille lisättäisiin kilvenkannattelijat, jotka olisivat karhuja ja mukana olisivat myös jo Rayn aikanaan ehdottamat männynoksat. Lisäksi vaakunaa koristaisi motto: ”Vapaa, vankka, vakaa”(kuva 12 Suomen leijona -kirjasta). Näin muodostuisi ns. suuri valtakunnanvaakuna. Ehdotusta ei kuitenkaan koskaan vahvistettu, joten Suomi säilytti perinteisen leijona-vaakunansa.[192] Tämän jälkeen Suomen vaakunan muuttamisesta ei ole ollut enää vakavaa puhetta, mutta sekä leijona, että karhu ovat vakiinnuttaneet asemansa Suomen ”kansalliseläiminä” suomalaisiin paikannimiin, merkkeihin ja symboleihin.

5. Karhun kulta-aika 1800-luvulla

5.1. 1800-luvun taiteesta

Vielä 1800-luvun puolivälissä Suomen taide-elämä oli aivan lapsenkengissään. Taiteilijoille ei ollut mahdollisuutta kouluttautua Suomessa, joten taiteella itsensä elättäviä taiteilijoita oli Suomessa hyvin vähän. Halu nostaa suomalainen kulttuuri ja sivistys eurooppalaiselle tasolle sai kuitenkin

[191] Talvio 1999, 44
[192] Talvio 1999, 45.

pian aikaan mittavan eri alojen yhteistyöhengen, jonka avulla ryhdyttiin rakentamaan Suomelle kulttuuria.[193]

Ulkomaan vaikutteiden ja edellisinä vuosikymmeninä syntyneiden muodikkaiden matkakuvausten myötä suomalainen maisema alkoi vaikuttaa kiinnostavalta. Suomen ja suomalaisuuden kuvaa rakennettiin Euroopasta virtaavien kansallisromanttisten ihanteiden pohjalta. Oman perimän ja kansallisten erityispiirteiden etsiminen näkyi taiteessa Kalevala-aiheina, kansankuvauksina ja romanttisina maisemamaalauksina. Myyttinen kansanperinne antoi jälleen aihetta kuvata karhua uusista näkökulmista.

Kultakauden, eli 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alkuvuosikymmenien ajan suomalaisen taiteen kukoistuskauden keskeisimpien teoksien aihepiiri liittyy usein suomalaisiin maisemiin, Suomen kansaan ja Kalevalaan tai ulkomailta, Pariisista tai eksoottisimmista paikoista saatuihin inspiraatioihin. Eläimet ovat kultakauden taiteessa sivuosassa, mutta niitä kuitenkin esiintyy – lehmiä laitumella, kissoja ja muita lemmikkieläimiä, lintuja täytettynä tai elävänä… Oma lukunsa ovat von Wrightin veljesten luonnontieteellisen tarkat eläinkuvaukset. Kalevala-aiheisessa taiteessa esiintyy myös kultakaudella villieläimiä, joita muuten kultakauden Suomea ja suomalaisuutta esittelevässä aiheistosta on vaikea löytää. Kenties villieläimet, karhu mukaan lukien, on haluttu jättää pois Suomea kuvaavista teoksista koska on haluttu muuttaa mielikuvaa Suomesta takapajuisena metsänä. Jylhiä luonnonmaisemia on kyllä kuvattu, mutta ei eläimiä niissä. Vaikutelma on aina jokseenkin hallittu, kaikki kuvassa näkyvä kuuluu Suomeen ja suomalaisille. Villieläimet eivät ole hallittavissa, ne muistuttavat, vaikkakin vain maalauksen osana, ihmisen pienuudesta, ehkä tässä tapauksessa myös Suomen syrjäisestä sijainnista – sivistyneissä Euroopan maissahan villejä karhuja tai susia ei ole nähty enää vuosisatoihin.

Karhu on päässyt kultakauden Kalevala-taiteeseen mukaan muutamaan otteeseen. Gallen-Kallelan teoksessa *Kullervo petokarjoineen* (1917) karhu juoksee muiden petojen kanssa Kullervon takana, kita auki hengästyneenä. Karhun seurassa on muun muassa susia ja ilves ja muita petoja Kullervo kutsuu lisää torvellaan. Mielenkiintoista on, että teoksen villieläimet ovat yhä tänä päivänä ne pelätyimmät ja suosituimmat villipedot, ainakin luontokuvayleisön mielestä. Ateneumin kultakauden ajan taidekokoelmasta löytyy karhuaiheisia piirustuksia, grafiikoita ja veistoksia muun muassa Carl Eneas Sjöstrandilta, Akseli Gallen-Kallelalta ja Venny Soldan-Brofeldtiltä.[194] Karhu esiintyy Kalevala-aiheisen taiteen syntyaikoina usein, varsinkin ”Väinämöisen soitto” –aiheessa.

[193] Valkonen 1983, 6-9.
[194] Valtion taidemuseon WWW-sivut.

Karhuntaljaan pukeutuminen on kultakauden taidetta edeltävässä jaksossa, 1800-luvun alkupuolella ollut keino kuvata pakanallisia suomalaisia, suomalaisia ennen sivistystä tai ylipäätään suomalaisten esi-isiä, Kalevalan myyttis-historialliseen aikaan eläneitä asukkeja, mutta karhuntalja on tuttu näky myös erilaisilta valtaistuimilta.

5.2. Cainberg, Ekman ja Sjöstrand – Kalevala-aiheiden uranuurtajat

Kalevala-aiheisista kuvista tunnetuimpia ovat varmasti Gallen-Kallelan ja muiden suurten nimien 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa tekemät työt. Ensimmäinen Kalevala-aiheita sisältänyt työ, Cainbergin Turun akatemiatalon reliefi, julkistettiin kuitenkin jo ennen kuin Lönnrot oli edes ryhtynyt keräämään aineistoa teostaan varten. Kalevalan ilmestymisen jälkeen Kalevala-aiheista innostuivat eliniäkseen kuvataiteilija Robert Wilhelm Ekman (1808–1873) ja ruotsalaissyntyinen kuvanveistäjä Carl Eneas Sjöstrand (1828–1906). Cainberg, Ekman ja Sjöstrand olivat niiden Kalevala-taiteen uranuurtajien joukossa, joiden tuotantoon myöhemmät kulta-ajan taiteilijat nojautuivat omassa Kalevala-tuotannossaan.

Suomalainen kuvaveistäjä Erik Cainberg (1771–1816) sai tehtäväkseen veistää Turun uuden akatemiatalon reliefikoristelun, joka valmistui vuonna 1814. Reliefin kuva-aiheiden suunnittelun suurimpia taustavaikuttajia olivat professorit M. Frazén, J. Wallenius ja J. Tengström.[195] Reliefin tuli kuvata valistuksen ja tieteiden edistystä Suomen historiassa. Kuva-aiheet alkaisivat pakanallisen Suomen kuvauksesta ja päättyisivät kuvaan, jossa uuden akatemiatalon peruskiveä muurataan Ruotsin kuningas Kustaa IV Adolfin valvonnassa. Poliittiset tapahtumat ehtivät kuitenkin reliefin varsinaisen toteutuksen edelle, ja lopulta sen viimeiseen osaan kuvattiin keisari Aleksanteri I. Pakanallista Suomea käsittelevä kuva pysyi kuitenkin samana. Siihen Cainberg kuvasi *Väinämöisen soiton* (kuva 12).[196]

Cainberg oli ensimmäinen taiteilija, joka pääsi nyt tulkitsemaan Kalevalan kohtausta kuvallisessa muodossa. Hahmoille tai sommitelmalle ei ollut esikuvia. Cainbergin oma tyyli edusti uusklassismia, joten oli luonnollista, että hän muotoili reliefinsä samaan henkeen.[197] Kansallisromanttinen pyrkimys omaperäisen, ”suomalaisen” tyylin löytämiseksi sai tulta alleen

[195] Pöykkö 1991, 62.
[196] Stewen 2008, 66.
[197] Pöykkö 1991, 78.

vasta myöhemmin.[198] Professori Walleniuksella vaikuttaa olleen suurin vastuu kuva-aiheen toteutuksen ohjeistuksessa. Cainberg toteuttikin kuvan tarkasti annetun suunnitelman mukaan muun muassa muotoilemalla kuvaan kivellä istuvan, viittaan pukeutuneen Väinämöisen, joka partoineen muistuttaa antiikin sankarihahmoja tai jumalia, kuten Zeusta tai Orfeusta. Tässä näkyy sekä akatemian professorien kiinnostus muinaisiin mytologioihin ja sankaritarinoihin, että Cainbergin vielä tässä vaiheessa melko huono Kalevalan tuntemus.[199] Esikuvat myyttiselle sankarihahmolle oli helpompi löytää antiikin maailmasta.

Cainberg kuitenkin poikkesi annetusta kuvaohjelmasta yhdessä kohdassa, nimittäin jättämällä karhun ainoaksi eläinkuntaa edustavaksi hahmoksi. Ohjeistuksessa Väinämöisen ympärille toivottiin runsaasti metsän eläimiä: *”Flera skogsdjur samla sig på stränderna i en lysnande ställning i synnerhet Björnen som reser sig på 2 fötter: äfwen ett Rå i fårsen uppstiger ur wattnet.”*[200] Taiteilija kuitenkin toteutti vain kahdella jalalla seisovan karhun. Syy, miksi tällainen ratkaisu tehtiin, ei ole selvillä. Kenties Cainberg ajatteli, että karhu yksin riittää kuvamaan luonnossa eläviä eläimiä. Tai ehkä taiteilijan mielenkiinto ei yksinkertaisesti riittänyt muiden hahmojen toteutukseen. Teoksesta saatu vaikutelma antaa ymmärtää, että Väinämöisen ja karhun parivaljakko on kuvan tärkein elementti. Muut yksityiskohdat eivät ratkaisevasti muuttaisi teoksen tunnelmaa.

Cainbergin karhu on asennoltaan jäykkä ja jokseenkin epäuskottava. Se on nostanut oikean käpälänsä lähelle korvaa, kuin rapsuttaakseen kutiavaa kohtaa. Kenties eleellä oli tarkoitus lisätä karhun eläimellisyyttä tai ehkä on haluttu antaa vaikutelma, että karhu kuuntelee soittoa. Karhun toinen käpälä vaikuttaa puristuneen nyrkkiin. Karhun anatomisesti oikeaoppinen toteuttaminen on ilmeisesti ollut Cainbergille hyvin vaikeaa. Karhua kuitenkin toivottiin kuvaohjelmassa, joten taiteilijan oli se toteutettava.[201] Toisaalta Cainberg on myös poikennut ohjelmasta juuri tämän eläimen kohdalla. Hän olisi haastavalta tuntuvan tehtävän edessä voinut keskittyä mieluummin muihin metsäneläimiin ja häivyttää karhun taka-alalle. Eläinlajin valinnalla on siis täytynyt olla taiteilijalle erityinen merkitys. Cainberg ei ehkä olekaan ollut niin tietämätön suomalaisen kansanperinteen suhteen kuin on arveltu. Karhu ja sen erityinen suhde leijonaan on myös voinut antiikin ihailijalle tuoda mieleen Herakles-myytin tai vaihtoehtoisesti Suomen ja Ruotsin vaakunataiteen. Väinämöisen soiton karhun asennossa on jotakin vaakunataiteesta tuttua – asennon

[198] Stewen 2008, 68.
[199] Pöykkö 1991, 77–78.
[200] Pöykkö 1991, 63.
[201] Pöykkö 1991, 87.

jäykkyys, kuvaus sivusuunnasta ja tassujen asento mukailevat toisaalta leijonavaakunan, toisaalta Juhana herttuan karhuvaakunan hahmoja.

Karhulla on voinut myös olla oikea kuvallinen esikuva. Giuseppe Acerbin matkakertomus *Travels through Sweden, Finland and Lapland to the North Cape in the Years 1798 and 1799* oli ilmestynyt Suomessa englanninkielisenä laitoksena vuonna 1802. Kahden vuoden kuluttua teoksesta julkaistiin myös saksan ja ranskankieliset laitokset. Teoksen karhunkaatoa kuvaavassa piirustuksessa on paljon samoja piirteitä kuin Cainbergin reliefissä (kuva 8).[202] Karhujen asennot ovat lähes identtiset - myös jäykkyydeltään. Myös taustan puiden käpristyneet oksat ovat tyyliltään samanlaisia ja asettuvat samalle kohdalle karhun taakse taustaverhon lailla. Kuvien ihmishahmot taas eroavat toisistaan erityisesti vaatetuksen suhteen. Acerbin matkakertomuksen kuvassa esiintyy kalevalainen sankari saappaineen ja lakkeineen kun taas Cainbergin ihmiset ovat, kuten jo sanottua, pitkiin kaapuihin pukeutuneita antiikin jumalhahmoja. Jos siis esikuvaa Acerbin matkakertomuksen kuvituksista on haettu, on se rajattu karhuhahmoon. Mielenkiintoista kyllä, juuri näistä syistä Acerbin teoksen kuvitus vaikuttaa ajanmukaisemmalta kuin Cainbergin antiikkinen Kalevala-muunnelma.

Cainbergin Väinämöisen soitto on ensimmäinen kuvallinen esitys Kalevalan kohtauksesta ja on siksi varmasti toiminut esikuvana myöhemmille tulkinnoille. Onkin mielenkiintoista huomata, että useissa Väinämöisen soitoissa, joihin on kuvattu karhu, se seisoo kahdella jalalla kuten Cainbergin reliefissä. Karhun luonnollinen asento on seisoa neljällä jalalla. Takatassuille nouseminen yhdistetään uhkaavaan käyttäytymiseen. Kahdella jalalla seisomisen voi yhdistää myös ihmismäisyyteen. Karhuun on liitetty monia ihmismäisiä piirteitä älykkyydestä viinan persouteen. Karhun tassunjäljen sanotaan muistuttavan ihmisen jalanjälkeä ja nyljetty karhun ruho muistuttaa ihmisruumista. Cainbergin karhun tassun asennot toistavat taustalla soittoa kuuntelevan vedenneidon käsien eleitä. Vedenneito, olento, joka omaa sekä ihmisen että eläimen piirteitä on kohottanut vasemman kätensä ja nostanut etusormen pystyyn kuin osoittaakseen jotakin, ehkä itseään. On kuin kumpikin olento, karhu ja vedenneito, haluaisivat eleillään osoittaa, kuinka Väinämöisen soitti vaikuttaa heihin voimakkaasti, kuinka soitto painuu heihin sisälle lähtemättömästi. Soitto voi kuvata joko reliefin teemaa, sivistyksen leviämistä, tai pakanallisen luonnonuskonnon voimaa, joka saa niin ihmiset kuin eläimetkin transsiin ja käyttäytymään samalla tavalla. Ensimmäisen tulkinnan mukaan karhu edustaisi muinaista pakanallista suomalaista, kuten vedenneitokin, ja Väinämöinen ja muut Kalevalan sankarit korkeampaa kehitysaskelta, suomalaisen

[202] Pöykkö 1991, 87.

ihmisen ensimmäistä sivistynyttä versiota. Sivistyksen soiton voimasta inhimilliset piirteet ottavat eläimessä vallan.

Kalevalan ensimmäinen suppea versio ilmestyi vuonna 1835 ja laajempi painos 1849. Tämän jälkeen suomalaisen kansantaruston aiheita alkoi näkyä taiteessa yleisemmin. Kalevala-aiheesta innostuivat erityisesti kuvataiteilija Robert Wilhelm Ekman (1808–1873) ja kuvanveistäjä Carl Eneas Sjöstrand (1828–1906). Kummankin Kalevala-aiheisissa teoksissa myös karhulla on oma roolinsa.

Ekmanin ja Sjöstrandin aikana taiteessa suosittiin yhä klassista tyylisuuntaa.[203] Hiljalleen Suomeen alkoi virrata romanttinen aalto, joka synnytti kansallistunteen ja vaikutti Kalevala-aiheen suosioon. Ekmanin ja Sjöstrandin tuotteliaimpana aikana, noin 1857–61, Suomessa mietittiin, josko muinaisen skandinaavisen mytologian pohjalta voitaisiin luoda uusi taiteen tyylisuunta, joka ei noudattelisi klassista linjaa.[204] Uuteen tyylisuuntaan ei kuitenkaan koskaan päädytty, vaan pyrittiin klassiseen tapaan luomaan Suomeen italialaisen renessanssin mallin mukainen ikonografinen järjestelmä henkilöiden karakterisointeineen ja attribuutteineen.[205]

Ennen kuin Robert Wilhelm Ekman ryhtyi toteuttamaan varsinaisia Kalevala-aiheita, hän sai tehtäväkseen toteuttaa Turun Tuomiokirkon kuoriin seinämaalauksen, jonka aiheena oli suomalaisten kaste.[206] 1850–1854 valmistuneessa teoksessa on nimensä mukaisesti kuvattu piispa kastamassa pakanallisia suomalaisia. Teoksen tekee mielenkiintoiseksi siinä runsain mitoin esiintyvät taljat, joihin yhä kastamattomat pakanat on puettu. Huomiota herättävin niistä on kastealtaan luona seisovan vanhan miehen asu. Hän on pukeutunut karhuntaljaan, jossa käpälä, johon kynnet on jätetty paikoilleen, toimii huppuna (kuva 13). Vaikutelma on tosiaankin villi. Samantapaisia päähineitä esiintyy muillakin teoksen mieshahmoilla. Teoksen alalaidassa istuvan vanhan naisen yllä on hameen tapainen asu, jonka materiaali vaikuttaa olevan turkista. Suurin osa taljaan pukeutuneista hahmoista on iältään vanhoja.

Jukka Ervamaan mukaan pukemalla suomalaiset pakanat taljoihin, Ekman on korostanut hahmojen barbaarisuutta. Hahmojen korkea ikä viittaisi siihen, että pakanauskonto olisi jo taaksejäänyttä aikaa ja nuoremmat suomalaiset olisivat valmiita kehittymään korkeammalle kehitysasteelle.[207] Teoksessa

[203] Ojanperä 2009, 14.
[204][204] Ervamaa 1981, 14.
[205] Ervamaa 1981, 18.
[206] Stewen 2008, 72. (kalevalan kulttuurihistoria)
[207] Ervamaa 1981, 27.

on kuitenkin myös pikkupoikia, jotka ovat pukeutuneet pelkkiin taljoihin. Poikien asut kertovat siitä, että pakanallisuus on kristinuskon tultua Suomeen yhä elänyt ja hengittänyt kansassa. Taljaan pukeminen selittyy myös klassisella esikuvalla, Herakleella, joka on usein klassisessa taiteessa kuvattu eläimen nahkaan pukeutuneena, useimmiten leijonan pää hiuksia peittäen. Tähän viitannee myös Ekmanin turkispäähineet. Taljoihin pukeutuneiden poikien esikuvana voisi nähdä näin vaikkapa Romuluksen ja Remuksen.

Ekmanin teoksen voi yhdistää monelta kohdin P. Eerikin *Suomalaisten kaste*-nimiseen teokseen 1400-luvulta. Tässä teoksessa kastettavat ovat kuitenkin alasti, mikä ei ilmeisesti sopinut Ekmanille. Hän halusi kuvata suomalaiset yllään asut, jotka olivat historiallisesti pätevät. Ekman käyttikin mahdollisimman suureen autenttisuuteen yltämiseksi paljon aikaa tutkimalla muinaisia, kristinuskon Suomeen saapumisajan, eli 1000-luvun alun aikaisia asuja ja niiden kuvauksia. Jukka Ervamaa arvelee, että Ekman on voinut saada tutkimukseensa apua esimerkiksi Elias Lönnrotin aiheeseen liittyvistä kommenteista F. E. Cajanin *Suomen historiaan* (1939). Kuitenkin on luultavaa, että Ekman keksi osan asuista, esimerkiksi taljoihin pukeutumisen, itse.[208]

Ekmanin *Suomalaisten kaste*eseen tekemä taustatyö oli hänelle hyödyksi myöhempien teoksien kanssa. Ekman sai tehtäväkseen suunnitella kristinuskon Suomeen tulon 700-vuotisjuhlamitalin, jossa hän halusi myös korostaa pakanallisen ajan loppua, aikakausien vaihtumista. Mitaliin hän kuvasi pakanallisuuden viimeisen edustajan, kanteletta kantavan miehen, jolla on yllään pelkkä talja. Talja vaikuttaa olevan peräisin karhusta tai sudesta. Merkittävämpää on kuitenkin se, että myös tässä pakanallisuutta esitetään pukemalla ihmishahmo turkikseen.

Väinämöisen soitto (1858–59) on Ekmanin pääteoksena pidetty työ. Ekman pysyi uskollisena Kalevalan kuvaukselle hahmoja sommitellessaan. Kohtauksen karhu on valmiissa versiossa esitetty Kalevalan vanhan version mukaan männyn lähellä, ”petäjähän pyörrähyttämässä”, jälleen seisoma-asennossa (kuva 14). Asento viittaa karhun kiipeämiseen puuhun kuuntelemaan soittoa, mutta voi olla myös uskollinen ensimmäiselle suomalaiselle esikuvalleen, Erik Cainbergin Väinämöisen soitto –kohtaukselle, jossa seisova karhu näyttelee toista pääosaa.

Ekmanin karhu on hänen esitöissään kuvattu metsänjumala Tapion syliin, hänen attribuutikseen, mutta valmiiseen työhön karhun paikka on vaihdettu.[209] Onko Ekman halunnut muutoksellaan halunnut kuvata karhun itsenäistä voimaa ja vapaaehtoista paikalle saapumista? Välttää Tapion

[208] Ervamaa 1981, 18.
[209] Ervamaa 1981, 119–120.

ylikorostamista, korostaa soiton vastustamattomuutta? Valmiissa työssä Tapion sylissä sen sijaan lepää susi. Kalevalan säkeiden mukaan karhu ja susi saavuttuaan paikalle kuuntelivat ensisoittoa yhdessä asettumalla vieretysten ”aialle” tai ”veräjälle”[210] Susi ja karhu on Ekmanin lopullisessa versiossa erotettu toisistaan.

Robert Wilhelm Ekman innostui Kalevala-aiheista sen verran, että suunnitteli tekevänsä alun perin laajan Kalevala-aiheisen teossarjan. Tuosta teossarjasta valmistui kuitenkin ainoastaan Väinämöisen soitto, useammalle teokselle ei ollut tilausta eikä rahoitusta.[211] Tuo teossarja olisi valmistuessaan toiminut mahtavana esikuvana kultakauden taiteilijoille. Nyt sarjasta muistuttavat ainoastaan Ekmanin luonnokset.

Carl Eneas Sjöstrand (1828–1906) oli alun perin ruotsalaissyntyinen kuvanveistäjä. Hän tuli Suomeen työtehtävien perässä ja jäi sille tielleen toimien Suomessa muun muassa kuvanveiston opettajana. Sjöstrand innostui Kalevala-aiheista samoihin aikoihin Ekmanin kanssa ja kaksikko on luultavasti ottanut inspiraatiota toistensa aiheista. Sjöstrandin kuuluisiin töihin kuuluu Cainbergin tapaan friisi. Se sijoitettiin Helsingin yliopiston vestibyyliin monien vaiheiden jälkeen.[212] Sjöstrandin friisin aiheena oli tuttuun tapaan Väinämöisen soitto, olihan tuo aihe ensimmäisten ja myöhempienkin Kalevala-taiteilijoiden suosituimpia aiheita.

Sjöstrand teki ensimmäisen teoksensa samasta aiheesta. Tuo teos on kuitenkin kadonnut ja siitä ovat jäljellä vain aikalaiskuvaukset, joiden mukaan teos olisi ollut veistosryhmä ja sisältänyt ainakin Veen emännän ja karhun.[213] *Väinämöisen soitto* –friisi (1898) taas esittää kohtauksen Kalevalasta tuttuine yksityiskohtineen. Friisiin on kuvattu Cainbergin tyyliin myös soittoa kuunteleva karhu, joka tällä kertaa on kuitenkin saanut karhumaisemman pyöreän ulkomuodon ja eläimelle sopivamman kyyryn asennon.

Sjöstrandin Kalevala-aiheisista kuvista karhu esiintyy karhuntaljan muodossa ainakin teoksissa *Kyllikki* (1883) ja *Kullervo puhuu miekalleen* (1877). Kyllikin, Lemminkäisen saaresta ryöstämän neidon, Sjöstrand on asettanut makaamaan venusmaiseen asentoon karhuntaljan päälle. Karhuntaljasta on näkyvillä karhun pää johon Kyllikin pää nojaa (kuva 15). Karhuntalja symbolisoi sekä Lemminkäisen villiä, sotimiseen taipuvaista luonnetta jota Kyllikki pyrkii hillitsemään, että Kyllikin itsensä sisällä kytevää kahlitsemattomuutta, joka ilmenee karkailuna kylille. Kyllikki on

[210] Runeberg-projektin www-sivut.
[211] Stewen 2008, 73.
[212] Stewen 2008, 76.
[213] Stewen 2008, 76.

kuuluisa kauneudestaan ja esittelee sitä Sjöstrandin teoksessa ylpeydellä kenties pyrkien varastamaan Lemminkäisen huomion sotaleikeiltä.

Kullervon Sjöstrand on kuvannut suurena, pelkkään taljaan pukeutuneena hahmona. Talja on - kuinkas muutenkaan - karhusta peräisin. Sjöstrand teki teoksesta varhaisen version Roomassa 1860, mutta pyrki sitten pääteoksessaan pois aikaisemman veistoksen mallitutkielmallisuudesta.[214] Vuoden 1877 Kullervo on rosoisempi, miehekkäämpi ja villimpi (kuva 16). Talja-asu on myöhemmässä teoksessa yksityiskohtaisempi ja korostaa Kullervon villiyttä ja miehekkyyttä. Jaloissa makaava susi katsoo uskollisena isäntäänsä. Kullervo ei ole Sjöstrandin teoksessa enää kaunis keltatukkainen poika vaan voimaa uhkuva, mutta epätoivoinen mies. Tunnelma on täysin erilainen kuin esimerkiksi Sjöstrandin Lemminkäistä kuvaavassa veistoksessa (1872), jossa Lemminkäinen vaikuttaa asuineen kuuluvan suoraan keskiajalle.

5.3. Walter Runebergin Suomi-neito

Karhuntaljaan pukeutui 1800-luvun lopulla myös Suomi-neito. Walter Runeberg (1838–1920) veisti taljaan puetusta useita eri versioita, joista kuuluisimmat ovat J.L. Runebergin muistomerkki (1883) ja Alenksateri II:n patsaan jalustan *Patria*-hahmo (1894). Kummankin teoksen esikuvana on ollut Runebergin teos *Suomi suojellen peruslakejaan* (1865) jossa ensimmäisen kerran esiintyvä, Suomea allegorioiva neito on puettu leijonantaljaan.

Eläimen taljaan pukeminen juontaa juurensa sekä antiikin että pohjoismaalaisiin perinteisiin. Leijonantaljaan puettiin antiikin ihanteiden mukaan Herakles. Talja oli aseteltu Herakleen ylle samalla tavoin kuin Runebergin neidon ylle – eläimen pää on vedetty hupuksi sankarin pään yli ja talja laskeutuu viittamaisena hartioiden yli. Skandinaavisessa mytologisessa taideperinteessä taas ylijumala Tor on usein puettu karhuntaljaan.[215] Talja muistuttaa antiikin perinteessä Herakleen urotöistä ja sankaruudesta, hänen jumalallisista ominaisuuksistaan ja toisaalta eläimellisestä uhosta ja villiintymisestä. Pohjoismaisessa perinteessä taljaan pukeutuminen viittaa myös mytologiseen perinteeseen. Useissa pohjoismaisissa myyteissä ihminen tai kuningashuone polveutuu karhusta. Karhulla on myös jumalalliset juuret, sen talja siis kertoo jotakin kantajansa samantyylisistä piirteistä.

[214] Ervamaa 1981, 107.
[215] Reitala 1978, 161–162.

Vuoden 1865 Suomi on ainoa neito jonka Runeberg pukee leijonantaljaan. Isänsä muistomerkkiin Walter Runeberg valmisti Suomi-neidon joka symboloi isän elämäntyön henkeä ja suomalaista myyttistä menneisyyttä. Neidollaan on yllään suuri karhuntalja jonka pää on vedetty neidon pään yli. Hahmo nojaa suureen tauluun, johon on veistetty Maamme-laulun kolme säkeistöä (kuva 17). J.L. Runebergin muistomerkki enteilee jo sitä kansallisen monumentin henkeä, jota Aleksanteri II:n patsaan *Patria* edustaa. Suomi-neidon pukemisella leijonantaljaan taiteilija halusi korostaa vaakunaeläimen symboliikkaa, olihan kyseessä lakeja suojeleva Suomi. Karhuntaljaan vaihto taas toi Runebergin Suomi-neidolle kansallisempaa henkeä ja yhdisti ne voimakkaammin Skandinaaviseen perinteeseen.[216]

Aleksanteri II:n patsaan *Patria*-neito on usein yhdistetty oikeuden jumalattareen, lakien puolustajaan. Tähän viittaavat Jumalattaren sotaisan ylväs olemus ja kädessä oleva *Lex* –kilpi (kuva 18). Sekaannus on saattanut olla alun perin osittain tarkoituksenmukaista, sillä Venäjällä teoksen saama huomio ja selkeä patrioottinen symbolismi herättivät närkästystä. Kuten J.L. Runebergin muistomerkin kohdalla, Walter Runebergiä ei niinkään kiinnostanut itse kuvattavan kohteen teko, vaan hän mieluummin keskittyi veistämään neitojaan.[217]

Patria-neito on alisteisessa asemassa olevalle pienelle maalle uhkarohkea symboli. Karhuntalja neidon yllä tuo hennolle tytölle voimaa ja naisellisuutta. Se tuntuu viestivän karhuun yhdistetystä äidillisestä suojeluvaistosta ja myyttisestä menneisyydestä kumpuavasta voimasta. Vaikka karhu on myös Venäjän symboli, kuuluu se tässä yhteydessä ehdottomasti Skandinaaviseen myyttiperinteeseen. Karhu ja neito eivät ole harvinainen yhdistelmä muinaisissa pohjoismaalaisissa myyteissä. Toisaalta karhun avulla Suomi-neito erottautuu Ruotsista, jonka tunnuksena leijona on vahva.

Runebergin Suomi-neidon rinnalle ilmestyi 1800-luvun lopulla eri tavoin viestiviä Suomi-neitoja. Carl Eneas Sjöstrandin Suomi-hahmo edusti virallista linjaa. Neito esiintyi kruunu päässään, ruotsalaisen esikuvansa Moder Svean, tavoin. 1869 valtiopäiväjärjestyksen vahvistamisen kunniaksi valmistuneessa teoksessa neito kruunaa Aleksanteri II:n rintakuvan muodostaen näin viralliseksi esitystavaksi hallitsijaa ihailevan Suomi-neidon. [218] Eetu Iston *Hyökkäyksen* (1899) neito on toinen Suomi-neitotyyppi, joka vakiintui Walter Runebergin karhu-neidon saaman julkisuuden jälkeen yleiseksi mielikuvaksi Suomi-neidosta. Iston Suomi-neito vetoaa alisteisella asemallaan ja

[216] Reitala 1978, 161–162.
[217] Reitala 1978, 165.
[218] Reitala 1978, 162.

puhtoisella hentoudellaan myötätuntoon. Karhuntaljaan puettu neito ei siis saanut vakiintunutta asemaa Suomi-kuvan rakentamisessa. Karhuntalja myyttisine viittauksineen alkoi vaikuttaa nopeasti vanhanaikaiselta ja Suomi-neito puettiin 1900-luvulla kansallispukuun. Karhu-neito kelpasi sen sijaan tunnukseksi ruotsinkielisille suomalaisille, koska sillä ei ollut fennomaanisia tunnusmerkkejä ja karhu viittasi sopivasti pohjoismaalaiseen mytologiaan.[219]

5.4. Hugo Simbergin karhut

Hugo Simberg on kuuluisa piruja ja kuolemaa esittävistä kuvistaan, mutta hänellä on myös paljon eläinaiheisia töitä. Suuri osa näistä eläinaiheista syntyi, kun Simberg oli Akseli Gallen-Kallelan opissa tämän erämaa-ateljeessa Ruovedellä.[220] Simberg tuli Ruovedelle ensimmäiselle oppilaskaudelleen 1895. Samana vuonna valmistui myös hänen teoksensa *Satu I* (1895), joka ainakin nimensä puolesta jatkaa sarjaa, jonka aloitti Jean Sibelius teoksellaan *Satu* 1892 ja jota jatkoi Gallen-Kallela omalla *Sadullaan* 1894.[221]

Satu I kuvaa nuorta, valkoasuista tyttöä istumassa karhun selässä synkässä metsässä (kuva 19). Sadun ainekset ovat siis kasassa ympäristöä myöten. Tytön silmät ovat kiinni ja hänen ilmeensä levollinen. Tyttö, häntä kannatteleva karhu ja karhu oikealla puolella seisova karhunpentu ovat seisahtuneet lammen tai lähteen äärelle. Lammesta heitä katsoo pieni otus, kenties sammakko, jonka räpylämäiset raajat ovat harallaan. Kolmikon asennot ja ilmeet antavat pysähtyneen ja Hieman alakuloisen vaikutelman. Taustan oranssina värikenttänä kuvattu taivas muistuttaa iltaruskosta.

Teoksen unenomaisuus on ominaista Simbergin kuville. Karhun olemus tuntuu omaavan niitä seksuaalisia piirteitä, joita Simberg on yleensä liittänyt piruihinsa. Valkoasuinen tyttö taas on helposti yhdistettävissä neitsyyteen, rippiin, avioliittoon, mutta myös kuolemaan. Tytön ja karhujen ympärillä metsäisessä maassa kasvaa liljoja, jotka kristillisessä mytologiassa yhdistetään Neitsyt Mariaan, puhtauteen ja viattomuuteen mutta antiikin mytologiassa taas hedelmällisyyteen ja kasvuun[222].

[219] Reitala 1978, 166–168.
[220] Itkonen 2007, 116.
[221] Sajas-Korte 2000, 26–28.
[222] Stewen 1989, 72–73.

Satu I:n pariksi Simberg maalasi teoksen *Satu II* vuonna 1896. Siinä toistuu Satu I:n aihe, tyttö, joka istuu eläimen selässä (kuva 20). Muutoksia on kuitenkin tapahtunut. Eläin on muuttunut karhusta joksikin toiseksi satueläimeksi, se muistuttaa enemmän leijonaa. Tytön silmät ovat auki ja karhunpentu on poissa. Tytön molemmin puolin seisoo sinertäviä hahmoja, kenties aaveita. Taustan puut ovat uhkaavampia ja vaikuttavat tukkivat paluureitin. Kirkkaanoranssi taivas loimottaa hälyttävänä.

Kun Satuja katsoo vierekkäin, ne vaikuttavat muodostavan ajallisen ketjun, eräänlaisen ennen ja jälkeen kuvan. Vielä viaton tyttö istuu lempeänoloisen karhun selässä siveästi sivuttain Satu I:ssä. Satu II:n tytön silmät ovat avautuneet, hän istuu villin näköisen eläimen selässä ratsailla jalat harallaan. Metsälampi ja sammakko ovat poissa, samoin tytön viattomuus.

Suomalaisten ja saamelaisten mytologiaan kuuluvat tarinat nuoren naisen ja karhun liitosta. Toisissa versioissa tyttö eksyy karhun pesälle ja jää sinne. Tyttö ja karhu saavat lapsia, jotka lopulta päätyvät tappamaan isänsä. Tarina muistuttaa kiertokulusta, joka liittyi muinaisajan voimallisimpiin kuuluvaan riittiin, karhuntappoon. Siinä karhujumaluus antaa itse luvan omalle surmaamiselleen ja hänet palautetaan luontoon. Saamelaisten keskuudessa uskottiin pitkään, että joillakin ihmisillä on kyky muuntautua karhuksi ja takaisin. Karhun omituinen katoaminen syksyllä ja ilmestyminen takaisin pentujen kanssa keväällä ruokkivat siihen liitettyä jumalallisuutta. Karhuntapporiitit ovat nekin liittyneet avioliittoon ja seksuaalisuuteen. Riitteihin liittyi tabuja, joissa miesten ja naisten kanssakäyminen kiellettiin ennen metsälle lähtöä, jotta miehet voisivat puhdistua eivätkä näin naiselliset voimat houkuttelisi karhua paikalle ennen aikojaan tai muuten pilaisi metsästystä. Karhun pyynnin jälkeen, kun sen ruumis tuotiin peijaispaikalle, pidettiin häänäytelmä, jossa talon nuori tyttö naitettiin karhulle. Vielä myöhemmin, keskiajalla, uskottiin, että nainen voi karkottaa karhun nostamalla helmojaan ja näyttämällä karhulle takapuoltaan.

Naisen ja karhun yhteys sisältää seksuaalisia merkityksiä. Karhu ja leijona taas ovat molemmat voimakkaita eläimiä, joilla on oma tarinansa Suomen historiassa. Sadun karhulla on pentu mukanaan. Se viittaa menneisiin myytteihin, joissa neito ja karhu saavat yhdessä jälkeläisiä. Karhu vaikuttaa suojelevan tyttöä, sen tassut haraavat vasten maata, kuin se ei haluaisi mennä eteenpäin. Myös karhunpentu toistaa isomman karhun eleen. Tumma lammen vesi vaikuttaa viittaavan tytön initiaatioriittiin, neitsyyden menettämiseen. Tytön silmät ovat kiinni, eli hän ei vielä osaa aavistaa mitä tulevaisuudessa tapahtuu. Sen sijaan karhu, tytön puhkeavan naiseuden henkilöitymä haraa vastaan. Tytön menneisyys ja tulevaisuus näyttäytyvät kuvassa karhujen hahmoissa. Tulevaisuus

tuo mukanaan äidin roolin, menneisyydessä on taas viattoman lapsen rooli. Tytön silmät ovat kiinni, tyttö ei näe vielä maailmaa naisen silmin.

Satu II:ssa maailma näyttäytyy tytölle toisella tavalla. Hän näkee sen pelottavuuden ja villiyden. Turva on poissa viattomuuden myötä, seksuaalisuus näyttäytyy uhkarohkeutena. Tyttö ratsastaa pedolla, joka voi olla arvaamaton. Silmien avonaisuus kielii myös pelosta, jonka ymmärrys tuo mukanaan. Tyttö on kuitenkin suorastaan kuumeisen valmis ottamaan vastaan kaiken uuden mitä siirtymä lapsuudesta aikuisuuteen tuo mukanaan.

Karhu symbolisoi Simbergin *Saduissa* toisaalta tytön heräävää seksuaalisuutta, muinaiseen mytologiaan liittyvää neitsyyden menetystä, naisen ja karhun yhteyttä, toisaalta äidillistä turvaa, joka viattomuuden menetyksen myötä muuttuu satujen pedoksi, villiksi ja arvaamattomaksi voimaksi. Karhu on menneisyyden symboli, se haraa vastaan ja pysähtyy paikoilleen. Metsälammesta kurkistava sammakko vie toiseen maailmaan, johon karhu ei kuulu. Sammakko on niin ikään hedelmällisyyden symboli. Se on siis selkeä viittaus siihen, mikä tyttöä odottaa. Tyttö on hedelmällisyyden puhkeamisen kynnyksellä ja *Satu II*:ssa se on tapahtunut, seksuaalisuuden villi peto on herännyt. *Satu I*:n lempeät kuvitelmat äitiydestä ja turvasta ovat jääneet taakse.

Tyttö ja karhu –teema on tunnettu muuallakin kuin pohjoismaisessa mytologiassa. Saksalaisen Max Klingerin (1857–1920) grafiikassa *Bär und Elfe* (1881) näyttäytyy niin ikään karhun ja naisen suhteeseen liittyvä seksuaalisuus. Teos kuuluu Klingerin sarjaan *Intermezzi*, jonka kuvat käsittelevät kuolema- ja fantasia –teemoja ja mytologisia aiheita.[223] Max Klingerin tyyli oli Simbergin tavoin symbolistinen. *Bär un Elfe*ssä näkyy hyvin myös hänen kiinnostuksensa japanilaiseen puupiirrokseen – mielenkiinnon kohde, joka oli tuttu myös 1800-luvun lopun suomalaisille taiteilijoille, esimerkiksi Simbergin opettajalle, Akseli Gallen-Kallelalle. Saksa taas oli 1900-luvun vaihteen suomalaisille taiteilijoille tuttu opiskelu- ja matkailukohde, saksalainen romanttinen ja myöhemmin ekspressionistinen taide vaikutti useaan ajan keskeisimpään suomalaistaiteilijaan.

Bär und Elfe avaa katsojalle kuvan japanilaistyylisistä puidenlatvoista, joissa lepää vartaloidensa varassa kaksi hahmoa, karhu ja nainen. Nainen, keiju tai haltiatar teoksen nimen *elfe* mukaan, istuu alastomana hajareisin ohuella puunoksalla ja kurkottelee kädessään olevalla heinällä tai oksalla alas. Keijukaisen alapuolella suurikokoinen, kiharakarvainen karhu katsoo ylöspäin kohti naista. Naisen pitelemän oksan pää ulottuu juuri karhun kuonon kohdalle, kuin kiusaten. Puiden lomasta avautuu maisema meren tai järven kauas ulottuvasta lahdesta (Kuva 22).

[223] MOMA.n WWW-sivut.

Kiusanteko vaikuttaakin olevan teoksen vahvana teemana. Keijukaista tuskin voi sanoa hauraaksi fantasiahahmoksi, vaan kyseessä on kehittynyt nainen, joka uteliaana näyttää avujaan ja kurkottelee alas nähdäkseen karhun reaktion. Nainen on karhun tavoittamattomissa. Karhu taas istuu oksalla, joka kukinta viittaa japanilaiseen kirsikkapuuhun. Kirsikankukka vertautuu elämänkaareen, sen hetkelliseen kukoistukseen ja nopeaan lakastumiseen. Klingerin kuvassa kirsikkapuu kertoo naisen hedelmällisyyden kaaresta, seksuaalisesta heräämisestä. Kukinnan aikana nainen on herännyt naiseuteensa.

Teoksen aihe toistuu myös toisen saksalaisen, Klingeriä edeltäneen Heinrich Heinen (1797–1856) saagamaisessa runossa *Atta Troll: Ein Sommernachtstraum* (1847). Klingeriä ja Heinea taas yhdisti muun muassa säveltäjä Robert Schumann (1810–1856) jolle Klinger omisti *Intermezzi*nsä ja joka teki Heinen teoksista sävellyksiä. Heinen säkeissä Atta Troll, tanssiva karhu vihastuksissaan tanssii väärin, mutta ei herätä ihmiskatsojissaan myötätuntoa, vaan kuulee sen sijaan tavoittamattomista korkeuksista parvekkeeltaan katselevan Julietin pilkkanaurun:

And he scowls as scowled the black
Monarch famed of Freiligrath;
In his rage he dances badly,
As the darkey badly drummed.

Yet compassion none he wins,--
Only laughter! Juliet
From her balcony is laughing
At his wild, despairing bounds.

Juliet, you see, is French,
And was born without a soul--
Lives for mere externals--but
Her externals are so fair![224]

Atta Troll kertoo ihmisten vankeudesta karkaavasta tanssivasta karhusta, joka julistautuu vallankumousjohtajaksi. Atta Troll pakenee metsän keskelle luolaan, jossa sen mietteitä ihmisistä ja yhteiskunnasta sävyttää viha ihmisiä kohtaan. Toinen eeppisen teoksen pääosan esittäjistä on Atta Trollia metsästävä Lascaro, joka lopulta, monia kohtaamisia erilaisten myyttisten hahmojen kanssa sisältävän taivalluksensa päätteeksi, surmaa karhun. Atta Trollin turkki päätyy taljaksi säkeissä nauravan pariisilaisen Julietin makuuhuoneen lattialle.

[224] Atta Troll: A Midsummer Night's Dream, I säkeistö. Project Gutenbergin WWW-sivut.

Tyttö ja karhu –teeman tyttö esitetään usein vieteilleen alttiin karhun kiusaajana, tavoittamattomana viettelijänä. Simbergin *Satu I*:ssä tyttö ei ole vielä herännyt esittämään osaansa, kun taas *Satu II*:ssa Klingerin ja Heinen teoksien asetelma toistuu. Klingerin ja Simbergin naiset on kumpikin asetettu ratsastamaan hajareisin – toinen oksalle, toinen karhua tai leijonaa muistuttavan olennon selkään. Klingerin teoksen nainen on ulkomuodoltaan renessanssiesikuviensa kaltainen, muodokas ja viettelijänä vähäeleisen leikkisä. Simbergin neito taas omaa viattoman neitsyen vaalean vaatteen ja hiukset, mutta asento ja avonaiset silmät kertovat viattomuuden menettämisestä.

Satu I:n kaksi karhua liittyvät myös mielenkiintoisesti Heinen runon säkeisiin, joissa Atta Troll kertoo pojalleen vihastaan ihmisiä kohtaan:

Lo, two figures, wild and sullen,
Gliding, sliding on all fours,
Break a path at dead of night
Through a wood of gloomy pines.

It is Atta Troll the Sire,
One-Ear too, his youngest son,
And they halt within a clearing
By a stone of bloody rites.
…

"Flamingly I hate them! Thee
All my hatred I bequeath.
Oh, my son, upon this shrine
Shalt thou swear eternal hate!.[225]

Satu I:n emokarhu ja poikanen ovat tulleet Simbergin metsän uhrikivelle, lammen ääreen. Tytön hahmo kulkee eräänlaisena henkenä heidän mukanaan. Heine kritisoi teoksessaan ajan saksalaista yhteiskuntaa keisarillisine aristokratioineen.[226] Simbergin versiossa karhun ja poikasen filosofinen kävelyretki metsässä voisi taas viitata Suomen ja Venäjän suhteisiin 1800-luvun lopulla.

Simberg on sijoittanut yhden karhumaisista olennoistaan myös teokseen *Pelko metsässä* (1896) (kuva 21). Teoksessa *Satujen* aihepiiri tuntuu väkisinkin jatkuvan. Haaskalla oleva karhu kohtaa tuulisessa, pimeässä metsässä vanhan, harmaatukkaisen naisen. Nainen ja karhu tuijottavat toisiaan, mutta pelko, jonka voisi luulla tarkoittavan metsän petoa karhua, tuntuu ennemminkin siirtyneen karhuun, jonka avonainen silmä kuvastaa kauhua. Naisen olemus taas on rento, hän nojautuu

[225] Atta Troll: A Midsummer Night's Dream, säkeistö X. Project Gutenbergin WWW-sivut.
[226] Levy 1913. Project Gutenbergin WWW-sivut.

puunrunkojen välissä hieman karhua kohti kasvoillaan ilme, joka melkein näyttää virnistävän. Puiden oksat kurottelevat naisen hiusten tavoin kohti eläintä.

Kuvassa on jälleen kyse karhuun ja naiseen liitetyistä merkityksistä. Nainen on saanut yliotteen karhusta mystisen, seksuaalisuuteen liittyvän ja heitä sitovan yhteyden vuoksi. Karhulle nainen on pelko. Jos teos yhdistetään samaan sarjaan *Satujen* kanssa, voisi se edustaa sarjan viimeistä osaa. *Saduissa* karhu edustaa tytön heräävää seksuaalisuutta, naiseuden henkeä. *Pelko metsässä* –teoksen nainen taas on kasvanut yli tämän elämänvaiheen. Hän on siirtynyt kypsyyden tilaan, jossa oma seksuaalisuus ei enää herätä pelkoa. Sen sijaan se herättää pelkoa karhussa. Kohtaus metsässä kuvaa hyvin keskiaikaisia uskomuksia naisen kyvystä ajaa karhu pois. Heinen Atta Troll tuskastelee rooliaan ihmisten silmissä:

Yea, a bear am I--that same
Boorish animal you know;
That gross, trampling brute am I
Of your sly and crafty smiles![227]

Ihmisen ja karhun välinen epätasa-arvoinen suhde on säilynyt Simbergin kuvassa. Karhu on ollut ihmiselle pelottava, yliluonnollisia voimia omaava olento, mutta toisaalta se on luonnon kahlitsemisen myötä muuttunut tarinoiden ja legendojen satuhahmoksi. Vanhoissa kansansaduissa karhu on usein hauska, hieman yksinkertainen eläin, jota kettu kerta toisensa jälkeen huijaa. Ihminen on pyrkinyt tuomaan karhun myyttistä asemaa alas pilkkaamalla sitä omissa legendoissaan. Simbergin teoksen naisen virnistys kertoo niin naisen yliotteesta karhuun, kuin ihmisten uudesta suhtautumisesta muinaiseen jumalaansa.

5.5. Suomen paviljonki Pariisin maailmannäyttelyssä

Vuoden 1900 Pariisin maailmannäyttely oli ensimmäinen, johon Suomi sai osallistua omalla paviljongillaan. Rakennuksen antamaan viestiin ladattiin paljon painoarvoa. Sen tuli osoittaa Suomen asema itsenäisenä kansakuntana, erillään Venäjästä, Suomen kehitys eurooppalaisen

[227] Atta Troll: A Midsummer Night's Dream, säkeistö IX. Project Gutenbergin WWW-sivut.

sivistyksen tasolle, suomalaisen taiteen korkea taso. Paviljonkia suunnittelemaan ja sisustamaan kutsuttiin maan arvostetuimmat taiteilijat.[228]

Pariisin maailmannäyttelyn aikaan Euroopassa ja Suomessakin oli tutustuttu uuteen taiteen ja teollisuuden yhdistävään muotoon, jugendiin (ransk. art noveau). Suuntaus syntyi Englannissa Arts and Crafts –liikkeen pohjalta vastalauseeksi kertaustyylien raskaalle koristeellisuudelle. Jugend levisi 1900-luvun taitteessa koko Eurooppaan, myös Suomeen, mutta oli jo 1910-luvulla hiipumassa, vaikka säilyikin massatuotannossa pitkään.[229]

Jugendtyyli sekoitti keskenään vaikutteita muun muassa japanilaisesta puupiirroksesta, kansanarkkitehtuurista ja -käsityöstä , arabialaisesta ja kelttiläisestä ornamentiikasta ja luonnonmotiiveista. Sille oli ominaista luonnon mukaileminen, erityisesti sen epäsymmetrisyyden kunnioittaminen. Jugendista voi erottaa kansallisia piirteitä, ainakin luonnonmotiivien perusteella. Suomessa ei varsinaisesti puhuttu koskaan jugendista tai art noveausta, vaan tyyli sekoittui romanttiseen, realistiseen ja rationaaliseen tyyliin. Suomalaisen jugendin ilmettä voi kuvailla vakavammaksi kuin kansainvälisen, kenties siksi, että nationalismi oli sillä hetkellä niin voimakkaasti tapetilla. Kun muualla Euroopassa kuvattiin jugendin salaperäistä viekoittelevaa naista, Suomessa aiheet etsittiin luonnosta ja historiasta. Suomeen haluttiin jugendin avulla korostaa omaa kansallista tyyliä.[230] Tämä tarkoitti sitä, että ornamentiikka löysi aiheensa suomalaisesta luonnosta, arkkitehtuuri Suomen historiallisesta ja myyttisestä menneisyydestä.

Pariisin vuoden 1900 maailmannäyttelyn Suomen paviljongista tehtiin kirkkorakennusta muistuttava kivinen linnake, joka yhdistettiin ulkomailla Suomen keskiaikaiseen kirkkotaiteeseen. Suomalaisuuteen nykyisin voimakkaasti yhdistyvä puu- ja hirsirakentaminen yhdistyi siihen aikaan liikaa Venäjään. Arkkitehtitoimisto Gesellius-Lingren-Saarisen suunnittelema kivirakennus toteutettiin siis jugendin hengessä, mutta kansallisin vivahtein, eli tyyliin kuuluva ornamentiikka muotoiltiin suomalaiseksi. Rakennuksen koristeissa voitiin siis nähdä suomalaisina pidettyjä eläimiä kuten sammakkoja ja karhuja, sekä suomalaisessa luonnossa viihtyviä kasveja, esimerkiksi männynoksia ja käpyjä.[231] Suomen paviljonkiin kuului kaksi portaalia. Graniittiportaali koristettiin karhunpäillä, jotka pääsivät näin kunniapaikalle rakennuksen julkisivussa.[232] Paviljongin koristelu, niin julkisivun kuin sisätilojenkin, sai maailmannäyttelyssä suuren positiivisen huomion, sillä

[228] Konttinen 2001, 280.
[229] Hämäläinen 2010, 11–12.
[230] Hämäläinen 2010, 21–22.
[231] Konttinen 2001, 280–281.
[232] Hämäläinen 2010, 87.

vaikka koristelun tyyli ei ollut uutta, sen aiheet olivat eksoottisia, suoraan suomalaisesta luonnosta. Luontoaiheinen ornamentiikka nousi pinnalle myös Suomessa maailmannäyttelyn jälkeen.[233]

Akseli Gallen-Kallela maalasi rakennuksen kupoliin kuuluisat freskonsa *Sammon puolustus*, *Lemminkäinen kyntää kyisen pellon*, *Sammon taonta*, ja *Vanitas. Pakanuus ja kristinusko*.[234] Kupolin ulkopuolella tornia vahtivat sen juuressa katolla neljä valtavaa karhua. Karhuveistokset suunnitteli Emil Wikström (1864–1942).[235] Karhut seisoivat tällä kertaa kaikilla neljällä jalallaan kansallisromanttisen suurina ja voimaa uhkuvina. Asennon kumaruus, pää hieman muuta ruumista alempana, ei vaikuta nöyryydeltä vaan päinvastoin uhkaavalta, hyökkäykseen valmistautuvalta karhulta. Asema korkealla katolla korostaa eläimen korkeaa asemaa suomalaisessa luonnossa ja kansanperinteessä. Toisaalta se on myös voinut maailmalla tuoda voimakkaan leiman venäläisyydestä muuten suomalaisessa rakennuksessa.

Wikströmin karhut tuhoutuivat kun rakennus purettiin – niin kuin moni muukin pelkästään rakennusta varten suunniteltu taideteos. Wikström kuitenkin teki myöhemmin paviljongin karhujen alkuperäisestä kipsiveistoksesta graniittisen version, joka tunnetaan nykyisin nimellä *Hvitträskin karhu* (1899/1906). Karhu lahjoitettiin Eliel Saariselle, joka sijoitti sen ateljeehensa Hvitträskiin, Kirkkonummelle (kuva 23).[236]

Paviljongin lisäksi Suomen näyttelyyn kuului myös kuvataideosasto, joka sijaitsi venäläisen näyttelyn kuvataideosaston kanssa samoissa tiloissa, tosin sielläkin itsenäisenä kokonaisuutena. Kuvataideosastolta löytyi suomalaisia kansallismaisemia ja arkikohtauksia, kuten Pekka Halosen *Erämaa* (*Karjalainen maisema*) (1899) ja suomalaiseen hengenelämään liittyviä teoksia, esimerkiksi Halosen Kanteleensoittaja (1892) ja Edelfeltin *Kristus ja Mataleena* (1890).[237] Karhua ei kuitenkaan kuvataideosastolla näkynyt, vaikka se rakennuksen koristuksissa miellettiin yhdeksi suomalaisuuden symboliksi. Osaston taide heijasteli tulevaisuuden suuntausta siirtyä myyttistä kansallishistoriaa esittelevästä taiteesta realistisempaan kansan ja kansakunnan kuvaukseen.

[233] Hämäläinen 2010, 90-91.
[234] Konttinen 2001, 284.
[235] Serlachius-museoiden WWW-sivut.
[236] Serlachius-museoiden WWW-sivut.
[237] Konttinen 2001, 285.

5.6. Edelfeltin karhuntalja

Albert Edelfelt maalasi suomalaisille rakkaan teoksen *Kuningatar Blanka* (1877) varhaisella historiamaalauskaudellaan. Maalauksessa nuori vaaleapukuinen nainen pitelee polvellaan pientä poikaa. Taustalla näkyy ylellisesti sisustetun huoneen yksityiskohtia. Naisen jalkojen alla lattialla makaa suuri karhuntalja kita auki, hampaat näkyvissä (kuva 5). Nainen on Ruotsin kuninkaan, 1300-luvulla eläneen Maunu Henrikinpojan flaamislaissyntyinen puoliso, kuningatar Blanka. Teos kuvaa kuningatarta suunnittelemassa polvella hyppyyttämänsä pojan, prinssi Haakonin, tulevaa avioliittoa Tanskan prinsessa Margaretan kanssa. Avioliitto johtaisi aikanaan Kalmarin unionin syntyyn ja Skandinavian kuningaskuntien yhdistymiseen. Näistä haaveista kuningatar kertoo hymyillen pojalleen.[238]

Edelfelt seurasi teoksellaan kollegojaan, ruotsalaista Johan Fredrik Höckertiä ja suomalaista, Tukholmassa opiskellutta Erik Johan Löfgreniä, jotka olivat esitelleen Ruotsin historiaa kuvittavia historiamaalauksia Pariisin salongissa positiivisin tuloksin. *Kuningatar Blanka* saikin Pariisin Salongissa hyvän vastaanoton. Edelfeltin taitavuutta maalarina ja hänen tarkkuuttaan historiallisten yksityiskohtien suhteen arvostettiin. Teoksessa selkeästi esillä oleva äidinrakkaus, toinen kantava teema, oli viileille pariisilaisille jotakin uutta. Edelfeltin lämmin suhde omaan äitiinsä toimikin inspiraationa kuningattaren ja pikkuprinssin jakamalle hetkelle.[239]

Kuningatar Blankaa ja muita historiallisia aiheita käsitteleviä teoksiaan varten Albert Edelfelt teki tarkkaa taustatyötä. Hän tutki Cluny-museossa historiallista sisustamista – kankaita ja huonekaluja, otti selville maalaamiensa aikakausien pukeutumismuodin ja käytettyjen aseiden tyylin. Teostaan *Kaarle herttua herjaa Klaus Flemingin ruumista* (1878) varten Edelfelt jopa pyysi avaamaan Turun Tuomiokirkon vanhoja arkkuja, jotta voisi saada mahdollisimman todenmukaisen kuvan aikakauden ihmisistä.[240] *Kuningatar Blankan* taustalle maalatut kauniit kuviolliset tapetit ja kankaat muodostavatkin hätkähdyttävän kontrastin kuningattaren valkoiselle puvulle ja toisaalta myös lattialla makaavalle karhuntaljalle.

Karhuntalja esiintyy myös toisen Pariisin kävijän teoksessa samalla tavalla aseteltuna. Gunnar Berndtson (1854–1895) oli Edelfeltin aikalainen ja yksi niistä, jotka kerääntyivät taiteilijan ympärille Pariisissa. Berndtsonin maalaustyyli oli hyvin tarkkaa ja hän oli erinomainen

[238] Claustrat 2000, 20.
[239] Clasutrat 2000, 20–21.
[240] Claustrat 2000, 23.

salonkityylin hallitsija. Teoksessa *Diderot Katariina II:n puheilla* (1893) kuningattaren jalkojen juuressa makaa valtava valkoinen jääkarhun talja, jolle on niin ikään jätetty paikoilleen terävät hampaat ja kynnet. Taustalle on kuvattu tarkasti venäläisen hovin rikas sisutus (kuva 24).

Sekä Edelfeltillä että Berndsonilla karhuntalja esiintyy huomattavana yksityiskohtana kuningattaren jalkojen alla. Se on selkeä merkki arvovallasta, siniverisyydestä, vaikka kahden kuningattaren välillä onkin neljäsataa vuotta. Edelfeltin teoksessa Blankan asemasta kertovat arvovallan merkit ovat vähissä, vain pieni helminauha hiuksissa kertoo ylhäisestä asemasta. Karhuntalja muodostaa mehevän kontrastin hennolle naiselle ja pojalle, se muistuttaa katsojaa lämpimän näyn pettävyydestä – kyseessä on todellisuudessa tilanne jossa tehdään suuria poliittisia ratkaisuja, jolloin henkilöt, jotka niitä miettivät, eivät myöskään ole ketä tahansa. Berndtsonin teoksessa Katariina II esiintyy yllään ja ympärillään kaikki kuninkaallisen arvovallan merkit, jolloin on vain sopivaa, että harvinaisen jääkarhun talja makaa voitettuna hänen jalkojensa juuressa.

Karhuntalja liittyy pohjoismaalaiseen soturiperinteeseen ja taljat ovat olleet suosittuja matkamuistoja Skandinaviaan matkustettaessa, myös kuninkaallisille. Karhuntalja viittaa myös uskomuksiin kuningashuoneiden karhu-perimästä. Taljat edustavat arvovaltaa ja voimaa, vaikka niitä on varmasti myös keskiajalla käytetty lämmittämistarkoituksessa. *Blankassa* karhuntalja antaa selkeän vihjeen teoksen aiheesta, sen merkitys on konnotatiivinen, kun ajatellaan sen tehtävää kuninkaallisen arvovallan korostamisessa. Varsinaisen vihjeen teoksen aiheesta antaa kenties parhaiten teoksen nimi, mutta talja auttaa omalta osaltaan todentamaan teoksen henkilöiden kuninkaallisuutta ja näin myös aihetta. *Diderot:ssa* valkoinen talja taas korostaa ympäröivän hovin rikkautta ja henkilöiden arvovaltaa, mutta ei sinänsä vihjaa teoksen varsinaisesta teemasta.

Jääkarhun turkis liittyy Venäjän pitkään perinteeseen jääkarhujen metsästyksen suhteen. Turkiksen metsästys on saanut jo pitkään ikäviä sävyjä liikametsästyksen takia. Venäjän hovin yhteydessä jääkarhuntalja tuo myös mieleen Pohjois-Siperian alkuperäiskansat, joiden myytteihin jääkarhu liittyy. Maan politiikassa Siperian ja muiden alueiden alkuperäiskansojen venäläistäminen oli keisarillisena aikana voimakasta ja siihen käytetyt keinot raakoja.[241] Jääkarhun talja ei siis kerro samalla tavalla kunnioituksesta metsästettyä eläintä kohtaan kuin pohjoismainen ruskeakarhun talja. Jääkarhulla ei ole samanlaista menneisyyttä nimenomaan venäläisissä myyteissä, vaan se symbolisoi ennemminkin alistettujen kansojen asemaa ja kohtaloa tulla surmatuksi kaupallisten tarkoitusperien ja aseman tähden. Kummankin karhun turkis kuitenkin viestii kuninkaallisesta

[241] Viires, 1993.

arvovallasta. Kuningatar Blankan jalkojen juuressa korostuu metsästyskulttuuri, jossa metsästäjä kerää kunnian suorittamalla vaarallisen tehtävän itse. Samalla hän voittaa puolelleen karhun voimaa. Katariina II:n jaloissa makaava talja kertoo arvovallasta ja voimasta, jotka on saavutettu toisten tekemän työn kautta, muiden kustannuksella.

6. Karhu modernissa taiteessa

6.1. Suomalainen taidemaailma 1900-luvulla

1900-luvun alun ensimmäiset vuosikymmenet olivat Suomessa taide-elämän kannalta vilkkaan kehittymisen aikaa. Taiteilijat matkustelivat Eurooppaan ja muualle maailmaan omaksuen taiteen uusimpia vaikutteita. Tätä kautta taiteen uudet tuulet saapuivat Suomeen ja niitä esiteltiin täällä laajoissa näyttelyissä. Maailmansota vaikutti taidekaupan totuttuihin keskuksiin, jolloin kauppa siirtyi turvallisina pidettyihin maihin, esimerkiksi Suomeen. Inflaatio ajoi monet sijoittamaan kiinteään omaisuuteen, taiteeseen etunenässä. Suomen taide-elämän kehittymiseen vaikutti taidekoulutuksen vapautuminen, esimerkiksi Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulun pääsyvaatimuksia helpotettiin, jolloin hakijoina alkoi olla runsaasti myös vähäisemmän koulutuksen omaavia opiskelijoita.[242]

Kansalaissota 1918 katkaisi hyvin alkaneen taide- ja kulttuurielämän kehityksen. 1920–30 -lukuja leimasivat kieliriidat ja rotukeskustelu. Taidemaailmassa haluttiin rakentaa uudelleen suomalaista minäkuvaa. Taiteen tehtäväksi tarkentui jälleen yhtenäisen kulttuurin luominen, aivan kuten vain noin vuosikymmen kaksi aikaisemmin, kun kansallisromantiikka oli huipussaan. Tällä kertaa yhtenäistä kulttuuria haluttiin luoda talonpoikaisuudesta käsin. Ihminen, tavallinen kansa, työläinen oli suosittu aihe, mutta myös kaupunkilaisuus alkoi näkyä ajan taiteessa. Luontoaiheiden suosio jatkui ja erityisesti haluttiin kuvata maaseutua ja talonpoikaismaisemia realistiseen tyyliin. Perinteikäs, klassinen kuvanveisto sopi myös hyvin identiteetin luomiseen taiteen avulla ja sen myötä Wäinö Aaltosesta (1894–1966) tuli yksi aikakauden taiteellisista johtohahmoista. Muita kuvanveistäjinä kunnostautuneita olivat esimerkiksi Carl Wilhelms (1889–1953) ja Emil Wikström (1864–1942).[243]

[242] Valjakka 2009, 42–45.
[243] Valjakka 2009, 62–68.

Kuvanveisto painottui erityisesti 1930-luvun taiteessa. Itsenäistymisen ja kansalaissodan muistoksi suunniteltiin muistomerkkejä. Aikaisempi tutkimus on käsitellyt itsenäistymisen aja taidetta modernismiin kielteisesti suhtautuvana. Uusien tuloksien valossa voidaan kuitenkin sanoa, että suurin osa 30-luvun taiteilijoista oli modernistisesti suuntautuneita. Teosten aihepiirit saattoivat usein noudatella perinteisiä kertovia aiheita, esimerkiksi maisemaa tai henkilökuvia, mutta aiheiden käsittelytapa oli uusi. Naturalistien tai realistinen esittämistapa vaihtui formalistisempaan tyyliin, johon inspiraatio tuli eurooppalaisista ja venäläisistä modernistisista taidevirtauksista.[244] Sota-aika näkyi taiteessa sota-aiheiden yleistymisenä. Sota-aiheiset teokset eivät kuitenkaan yleisesti yltäneet kovin korkealle tasolle, eivätkä suinkaan kaikki taiteilijat tarttuneet niihin innokkaasti. Varsinaisten taistelukohtausten sijaan sotaa kuvattiin mieluummin muista näkökulmista.[245] Luonnonmaiseman rinnalle tuli kaupunkikuvaus tehtaanpiippuineen ja kerrostaloineen. Kaupunkimaisema ei enää yhdistynyt kansallisromanttiseen tunteeseen, vaan modernin yhteiskunnan, kehityksen ja teknologian ihailuun. Historialliset, myyttiset ja uskonnolliset aiheet harvinaistuivat, vaikka esimerkiksi Gallen-Kallela yhä maalasikin Kalevala-aiheita 30-luvun vaihteessa. Aihepiirin hetkelliseen nousuun vaikutti yleisesti Kalevalan ilmestymisen satavuotisjuhlat ja Kalevalan kuvituskilpailu, jonka osallistujajoukko ei tosin enää houkutellut huippuluokan taiteilijoita. Kansanperinteen sijaan kiinnostuttiin ulkomailta tulleista uskonnollisista virtauksista, esimerkiksi teosofiasta ja panteismista.[246]

Sotien jälkeisessä Suomessa yhteiskuntaa hallitsi jälleenrakentamisen henki. Jälleenrakentaminen näkyi taidemaailmassa kansainvälisten yhteyksien solmimisena ja taide-elämän vakaannuttamisena. Sotien jälkeen suomalainen taidemaailma ei kuitenkaan ollut enää yhtenäinen, kansallisen itsetunnon kohottamiseen keskittyvät yhteisö. Yhteisöllisyys vaihtui yksilöllisyyteen ja taiteilijat ryhtyivät etsimään omaa ilmaisukieltään. Monien kohdalla oman kielen etsiminen näkyy eräänlaisena hapuiluna ja kokeiluna ennen ilmaisun vakiintumista vuosia myöhemmin.[247] Kansakunnan kunniakkaan historian rakentamisen sijaan taiteilijat purkivat teoksissaan omia kokemuksiaan sota-ajasta.[248]

Ulkomaiden jälleen avauduttua taidesuuntauksista nonfiguratiivinen taide alkoi saada sijaa myös Suomessa. Abstraktin taiteen rinnalla esiintyi myös paljon erilaisia esittäviä taidemuotoja, ekspressionismi, surrealismi ja naivismi yleisimpinä. Yhteiskunnan nopean kehittymisen myötä

[244] Anttonen 2006, 83–87.
[245] Valkonen 1985, 20–24.
[246] Anttonen 2006, 98–100.
[247] Kivirinta 2003, 10.
[248] Vihanta 2003, 20.

uudenlaiselle kuvakielelle oli tarvetta. Siitäkin huolimatta moni taiteilija pitäytyi perinteisessä kansallisessa, usein luontoa kuvaavassa tyylissä.[249] Suomen taidetta oli vaivannut koko vuosisadan alun ajan kahtiajako tunteelliseen ja perinteikkääseen kansalliseen taiteeseen ja älylliseen kansainväliseen moderniin taiteeseen. Tuo ristiriita alkoi pikkuhiljaa lientyä vasta 50-luvun aikana.[250] Maalaustaiteen rinnalle ilmestyi sotien jälkeisen taidemaailman vellonnassa jatkuvasti uusia ilmaisukeinoja. Perinteinen maalaus koettiin ehkä vanhanaikaisena tai riittämättömänä keinona uuden kuvakielen esittämiseen. 1980-luvulle tultaessa maalaus koki kuitenkin uuden nosteen, joka oli reaktio käsitetaiteen kuvattomuudelle ja pysymättömyydelle. Myös valokuvaus alkoi saada jalansijaa taiteen ilmaisukeinona.[251]

Sotien jälkeisen taiteen keskiössä oli yhteiskunta. Taiteessa pohdittiin yhteiskunnan ja taiteen suhdetta. Taidemaailma käsitettiin toisaalta yhteiskunnan laitoksena, jonka tehtävänä oli tuottaa taidetta yhdessä yhteiskunnan kanssa, kehittäen ja vaikuttaen, toisaalta taiteilijat halusivat irtautua politiikasta.[252] Tällaisessa ilmapiirissä ei juuri ollut sijaa kansanperinteen, historian tai mytologian esittämiselle, eikä siis sen myötä karhullekaan. Vaikka sotien jälkeen osa taiteilijoista pitäytyikin perinteisessä tyylissä kuvaten suomalaista luontoa ja kansaa, ei mytologioihin tai myytteihin enää riittänyt kiinnostusta ja perinteisesti karhua on suomalaisessa taiteessa kuvattu juuri näissä yhteyksissä. Abstrakti taide tietysti hävitti esittävät aiheet kokonaan, sen tarkoituksena kun ei ollut kuvata mitään luonnollisen maailman ilmiöitä. Nonfiguratiivisen taiteen perimmäinen tarkoitus liittyykin universaalin ilmaisukielen löytämiseen puhtaiden kuvioiden avulla.[253] Modernin taiteen esittävistä suuntauksista naivismi on ehkä ollut Suomessa eniten kiinnostunut mytologian ja kansantarinoiden aihemaailmoista. Sieltä voikin jälleen löytää karhuja niiden perinteisessä roolissa myyttisinä olentoina.

6.2. Raimo Reinikainen

Modernistisilta taiteilijoilta voi kuitenkin löytää ajoittain teoksia, joissa karhut ja muut myytteihin ja historiaan kuuluvat olennot esiintyvät. Raimo Reinikainen (s. 1939) aloitteli taiteilijauraansa 1960-luvulla, jolloin hän ihaili muun muassa ranskalaista surrealismia ja amerikkalaista POP-

[249] Kivirinta 2003a, 10–11.
[250] Valkonen 1985, 25.
[251] Kivirinta 2003a, 13.
[252] Kivirinta 2003b, 120–121.
[253] Vieru 2003, 63.

taidetta. Hyvin pian Reinikainen kuitenkin löysi oman tyylinsä, jossa hän tulkitsee kiinnostustaan luontoon, kansantaiteeseen, primitivismiin ja aistivoimaiseen runouteen ja kirjallisuuteen. Reinikaisen teoksista löytyy usein luontoaiheita ja viittauksia muinaissuomalaiseen ja jopa aasialaisiin mytologioihin, vaikka hänen tyylinsä on modernin geometrinen. Hänen Yrttitarhoissaan vuosilta 1971 ja 1981 karhu on selkeästi pääosassa. Teokset perustuvat Reinikaisen mielleyhtymiin Selma Lagerlöfin tarinasta *Jouluruusun legenda* (1905).

Jouluruusun legenda kertoo rosvoperheestä, joka asustaa lainsuojattomana metsän keskellä ja vanhasta apotista, joka kasvattaa hienoa puutarhaansa luostarissa. Rosvomuori kertoo apotin puutarhan nähtyään näkevänsä joka joulu jotakin hienompaa omassa metsässään. Apotti kiinnostuu ja saa luvan tulla todistamaan metsään jouluyön ihmettä. Apotti ottaa jouluyönä seurakseen maallikkoveljen ja yhdessä he pääsevät todistamaan Jumalan ihmettä, joka herättää luonnon talviunestaan jouluyönä. Maallikkoveljen epäusko kuitenkin kadottaa kauniin kesäpuutarhan metsästä ikiajoiksi. Samalla menehtyy vanha apotti, jonka sydän ei kestä kauniin näyn katoamista seuraavaa epätoivoa. Jäljelle jää vain yksi valkoinen ruusu, jouluruusu, joka kukkii luostarin puutarhassa aina jouluisin.

Reinikainen on viitannut *Jouluruusun legenda*an samannimisissä teoksissaan *Yrttitarha* (1971) ja (1981). Vuoden 1971 *Yrttitarhassaan* hän on kuvannut suuren karhun pitelemään sylissään isoa kimppua värikkäitä kukkia (kuva 25). Karhu on kahmaissut kukat syliinsä kuin yrittäen kerätä niitä mahdollisimman paljon kerralla. Kukkia putoilee karhun sylistä ja eläimen kasvoilla ilmennyt hätäännys lisääntyy sitä mukaa. Karhu yrittää pitää kiinni jouluyön ihmeestä, mutta tilanne lipeää sen käpälien välistä. Tarinassa kukkia sylissään yrittää pitää ihmettä todistanut apotti, mutta Reinikaisen kuvassa karhu edustaa koko luomakunnan olentoja, jotka haluavat samalla vimmalla säilyttää jouluyön ihmeen.

Karhu esitellään Lagerlöfin kertomuksessa lyhyesti, kun kesä herää metsässä eloon. Silloin iso musta peto astuu esiin metsästä, mutta siitä ei ole vaaraa katselijoille, vaan ihmeen luonteeseen kuuluu, että peto löntystelee rauhallisesti pois. Reinikaisen toisessa *Yrttitarhassa* vuodelta 1981 karhu on kuvattu kolmeen eri kohtaukseen. Teos kuvaa luontomaisemaa, joka on jaettu kolmeen osaan (kuva 26). Kukin osa on hieman erilainen yksityiskohdiltaan ja väritykseltään. Jakamalla teos eri osiin, joissa toistuu samoja hahmoja, on taidehistoriassa perinteisesti pyritty esittämään ajan kulumista. Reinikaisen teoksessa päähahmona on karhu, jonka ympärillä vaihtuu taianomainen jouluyön ihmeen hetki. Maisema muuttuu talvisesta kesäiseksi teoksen vasemman reunan vaaleasta

värityksestä oikean reunan runsaaseen värien ja yksityiskohtien maailmaan. Yhtenäisyyttä teoksen eri kohtauksille tuovat etualaa halkova joki ja taustan vuoret.

Kolmen kohtauksen selkeä päähahmo, karhu, on jokaisessa osassa kävelemässä kohti kuvan vasenta reunaa. Sääolot ja aika ikään kuin vaihtuvat karhun ympärillä, mutta itse eläin ei muuta suuntaansa. Raimo Reinikaisen kiinnostuksen kohteita ovat olleet primitiivinen taide ja suomensukuisten kansojen myytit. Sekä Selma Lagerlöf tarinallaan, että Reinikainen teoksillaan ilmentävät ihailua luontoa ja sen primitiivisyyttä kohtaan. Reinikaisen 1970–80 –lukujen taiteeseen kuului luonnon personifioiminen, sen sielun kuvaaminen henkilöitymänä.[254] *Yrttitarhoissa* tuo henkilöitymä on saanut karhun muodon. Karhuun liittyvä myyttinen menneisyys, jossa ihminen oli vielä osa luontoa ja luonnon pyhyys oli itsestään selvää, liittää eläimen itsestään selvästi luonnon ihmettä kuvaavine teosten pääosarooliin.

6.3. Karhu naivismissa

Naivismi on runsaasti värejä käyttävää, humoristista ja tunteita kuvaavaa taidetta. Sitä on pidetty usein ns. toritaiteena sitä suosivien taiteilijoiden tekniikan tai koulutuksen puutteellisuuden takia. Naiivia taidetta tekevät on perinteisesti käsitetty kouluttamattomina, itseoppineina taiteilijoina, joille yhteistä on itsetietoisuuden puute – taiteilija ei itse tunnista tekevänsä nimenomaan taidetta vaan luo sitä ”vahingossa” purkaessaan omia tuntojaan kankaalle tai muulle materiaalille. Toisaalta taas koulutettuja, itsetietoisia naiivia taidetta tekeviä taiteilijoita kutsutaan naivisteiksi.[255] Suomessa naivistit ovat erityisesti tunnettuja koulutuksestaan ja ammattitaiteilijuudestaan.[256]

Suomalainen naivismi on ottanut vaikutteita muun muassa kansantaiteesta ja varhaisesta kirkkotaiteesta. Aihepiiri liittyy usein luontoon ja eläimiin, joita inhimillistetään, tai yksilön, usein taiteilijan, omiin kokemuksiin.[257] Naivismille on tyypillistä liioittelu, mittasuhteiden vääristeleminen ja pienienkin yksityiskohtien tarkka kuvaaminen. Perspektiivi saattaa olla psykologinen, eli tärkeät asiat kuvataan isoina ja etualalla. Teosten sanoma on humoristinen ja lämminhenkinen eikä teoksia ole useinkaan vaikea avata, jo otsikko viestii usein selkeästi kuvan syvällisemmästä sanomasta. Suuntausta on usein verrattu lasten taiteeseen ja yhtymäkohtia

[254] Sinisalo 2003, 64–65.
[255] Itkonen 1998, 10.
[256] Itkonen 1998, 21.
[257] Itkonen 2003, 78–80.

löytyykin paljon.[258] Suomalainen naivismi on aiheiltaan muuta maailmaa surumielisempi ja syvällisempi. Aiheet tulevat usein saduista, kansanperinteestä ja myyteistä. Luonto esiintyy teoksissa hyvin tiiviinä osana. Suuri osa naivisteista maalaa öljyväreillä – kenties saadakseen aikaan suomalaiseen naivismiin sopivan herkän udun.[259] Vaikka joillakin taiteilijoilla naivistiset kokeilut Suomessa alkoivatkin jo sotien jälkeen, vakiintui taidemuoto todella vasta 1980-luvulla aktiivisen näyttelytoiminnan ansiosta.[260]

Suomalaisista naivisteista karhuja ovat kuvanneet esimerkiksi Anna-Liisa Hakkarainen (s.1946), Andreas Alariesto (1900–1989) ja Annukka Grönlund (s.1941). Alariesto aloitteli taiteilijanuraansa jo 1940–50 –luvuilla, mutta pystyi keskittymään maalaamiseen täysillä vasta jäätyään eläkkeelle 1967. Taiteilija kuvasi humoristisissa teoksissaan Lapin kansan elämää, sekä arkipäivää, että myyttien ja satujen hahmoja ja heidän tekemisiään. Alarieston omaan sukuun oli aikanaan kuulunut monenmoisia tietäjiä, parantajia ja noitia joten hänestä kehittyi lappalaisen mytologian ja historian asiantuntija joka kuvasi kuulemaansa ja oppimaansa tarkasti kankaalle ja paperille.[261]

Alariesto kuvasi sekä eläimiä että ihmisiä, mutta eläimet hän kuvasi naturalistisemmin kuin ihmiset. Alariesto on tyypillinen naiivin taiteen edustaja, joka ei koskaan saanut taidekoulutusta eikä ollut uransa alkuvaiheissa juuri tutustunut taiteeseen millään tavalla. Luomisen ilosta syntyneet teokset sisältävät aina kertomuksen. Teoksessa *Rieston Mikko* (1970–80-luku) kuvan päähenkilö on entisajan suurmies jonka rohkeus petti tarun mukaan kerran, kun Mikko sattui karhunpesällä törmäämään kahteen julmannäköiseen petokarhuun (kuva 27).[262] Teoksen karhut ovatkin huvittavalla tavalla alkukantaisen pelottavia hampaita täynnä olevine kitoineen ja ammottavine silmineen. Teoksen kuvakulma vaikuttaa olevan otettu suoraan Rieston Mikon pelokkaasta mielestä jolloin metsän hirmuisten petojen kynnetkin kasvavat kymmenien senttien pituisiksi teriksi.

Anna-Liisa Hakkaraisen karhut näyttäytyvät huomattavasti kesympinä kuin Alarieston pedot. Hakkarainen aloitteli taitelijanuransa vasta 1980-luvun alussa ja siitä lähtien kuvannut mielellään salaperäistä luontoa eläimineen. Luonnonmaisema on usein hämärä ja teokset kuvaavat luonnon koskemattomuutta ja puhtautta josta myös metsän asukit iloitsevat. Sivuteemoina näkyvissä ovat naiseus, lapsuus ja luonnon pyhien henkien kunnioittaminen.[263] Teoksessa *Maailmamme on meille*

[258] Itkonen 1998, 10–12.
[259] Itkonen 1998, 21.
[260] Itkonen 1998, 7.
[261] Itkonen 1998, 28.
[262] Itkonen 1998, 29–30.
[263] Itkonen 1998, 40.

yhteinen (1992) ihminen ja karhu esiintyvät tasavertaisina kumppaneina (kuva 28). Ihminen on päässyt karhunhalaukseen ja läsnä on myös jänis, joka saa sekin olla rauhassa saalistajalta. Karhun katse on vakava ja viisas ja naisellinen asento vertautuu kainalossa olevaan tyttöön. Hakkaraisen teoksessa toistuu asetelma, joka on tuttu monesta ihmistä ja karhua sopusoinnussa ja tasavertaisuudessa esittävästä teoksesta – karhun seisoo takajaloillaan pystyssä – siis ihmismäisesti, ei eläinmäisesti kaikilla neljällä tassullaan. Vaikuttaa siltä, että aina kun halutaan vertailla karhun ja ihmisen samankaltaisuuksia, karhu esitetään pystyasennossa, inhimillistäen.

Annukka Grönlund (s.1941) aloitti Hakkaraisen tavoin taiteilijanuransa vasta 1980-luvun alussa, vaikka oli opiskellut Turun piirustuskoulussa jo 60-luvulla. Hänen teoksilleen on ominaista voimakas mielikuvitusmaailma, jossa esiintyy erilaisia fantasiahahmoja enkeleistä nukkumatteihin. Taiteilijan mukaan useat kuvat kertovat hänelle hyvinkin henkilökohtaisista tapahtumista ja tuntemuksista. Grönlund maalaa sekä villiä luontoa että asuttua kyläympäristöä. Teosten nimillä on hänen kuviensa lukemisessa tärkeä rooli.[264]

Sirkus (2009) kuvaa humoristisesti ihmisen ja eläinten kumppanuutta, jossa sanonnankin mukaan lemmikki ja omistaja alkavat muistuttaamaan toisiaan (kuva 29). Karhua on jälleen muutettu ihmismäiseksi pukemalla eläin hameeseen ja hattuun. Karhun jäykkä epämukavuus vaatteissaan nostaa hymyn katsojan huulille. Vakavien ilmeiden takana vaikuttaa piilevän yhteinen ajatus toverillisesta työnteosta, rutiinien suorittamisesta yhteishengessä elannon hankkimiseksi. Karhun pukeminen ihmisen asusteisiin kuvaa samalla niitä inhimillisiä piirteitä, joita ihminen on karhulle, kuten muillekin sitä lähellä oleville eläimille antanut. Karhuhahmo muistuttaa myös Marja-Leena Mikkolan surumielisen balladin karhusta. *Tyttö ja tanssiva karhu* (1976) kertoo tarinan tytöstä, joka kohtaa sirkuksessa ilveilijänä tanssivan karhun ja rakastuu tähän:

”Ajoi markkinoille tyttö
huoletta, hatutta päin,
ja näki tanssivan karhun
hän joukossa ilveilijäin.

Vain kerran kun silmiin katsoi
hän karhua hyppivää,
hän tiesi mikä on raskasta
ja mikä on keveää.”[265]

[264] Itkonen 1998, 36–37.
[265] Mikkola 1979, 59–61.

Runo päättyy rakkauden hiipumiseen. Tyttö särkee kirjaimellisesti karhun sydämen, mutta vaipuu itsekin viimein unohduksiin. Tanssiva karhu viittaa myös Mikkolan kannattamaan taistolaisuusaatteeseen ja sen hiipumiseen 1970-luvun lopulla. Grönlundin teoksessa karhu kuitenkin yhdistyy Mikkolan runon karhun hilpeään ulkomuotoon ja roolin keveyteen. Toisin kuin Heirich Heinen Atta Troll, on Mikkolan karhu osaansa lempeän tyytyväinen. Grönlundin *Sirkuksen* kooltaan ja ulkomuodoltaan samantyyppiset hahmot esiintyvät yhdenvertaisina saman tavoitteen, tai aatteen, eteen.

6.4. Julkisten veistosten karhu

Tasaisesti koko 1900-luvun ajan karhuaihe on esiintynyt julkisissa veistoksissa. Varsinkin 1900-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä eri kaupunkeihin ja puistoihin tilatuissa veistoksissa karhu tuntuu olevan aiheena enemmän sääntö kuin poikkeus. Karhu on usein kuvattu ruuanhankkimispuuhissa, niin kuin Helsingin Kaivopuistossa sijaitseva Bertel Nilssonin (1887 - 1939) *Kalastava karhu* (1916).[266] Vielä useammin karhu kuitenkin seisoo neljällä jalalla karhumaisena, lauhkeana olentona kivisellä jalustallaan. Karhuja on sijoitettu usein puistoihin, niin kuin toki julkisia veistoksia yleensäkin, ja ne ehkä tuovat ihmisen rakentamiin keitaisiin ”luontomaisuutta”.

Joistakin karhupatsaista on tullut lähiympäristön asukkaille tärkeitä – ne koetaan osaksi asuinaluetta tai puistoa ja niihin liitetään muistoja ja tunteita. *Lauttasaaren karhu* on 1930-luvulla valmistunut veistos, jonka tekijää ei varmasti tunneta. 1950-luvulta asti samalla paikalla seisonut veistos on ottanut paikkansa alueen asukkaiden sydämissä, se toimii usein poseerauksen rekvisiittana läheisen koulun oppilaille ja sille tuodaan kukkiakin valmistujaispäivänä.[267] 1939 karhu pääsi poseeraamaan Olympiakisoja varten tehtyyn patsaaseen. ”Olympiakarhua” myytiin kisojen aikana ja niiden jälkeen sen tassuissa olleet olympiarenkaat poistettiin.[268]

1900-luvun alun karhu-innostus veistotaiteessa voisi liittyä itsenäistymisen aikaan. Vaikuttaa siltä, että Suomen pyristellessä pois Venäjän valtapiiristä tuli karhusta muoti-ilmiö. Karhuveistoksia viljeltiin ympäri kaupunkien puistoja, kenties kohottamaan suomalaisten itsetuntoa, muistuttamaan perussuomalaisesta luonteesta. Toisaalta karhu on liitetty hyvin läheisesti myös Venäjään, äiti

[266] Helsingin kaupungin taidemuseon WWW-sivut.
[267] ”Lauttasaaren karhu.” Helsingin kaupungin taidemuseon WWW-sivut.
[268] ”Karhuveistos” Suomen urheilumuseon WWW-sivut.

karhuun. Vaakuna-asian ajaminen tähän aikaan on saanut karhun tapetille ja ilmiö on jatkunut veistotaiteeseen asti. Karhu on sopinut ajan julkisen taiteen aiheeksi. Se on ollut suomalaisille läheinen eläin, muistuttanut historiasta, menneisyydestä, perimästä. Karhu on ollut kuitenkin ehkä tarpeeksi neutraali aihe, jotta sitä on voitu levittää julkisille paikoille Venäjän ärsyyntymättä – toisaalta taas karhun hahmo on omannut suomalaisille selkeää symboliikkaa karhun kansanperinteeseen liittyvästä menneisyydestä johtuen. Karhu on toiminut itsenäisyyden symbolina, suomalaisten oman itsenäisen perimän merkkinä.

Karhun hahmo on mielellään samaistettu suomalaisiin luonteenpiirteisiin. Tämä käy hyvin ilmi esimerkiksi Jussi Mäntysen eläinaiheisista veistoksista. Johan Rikhard ”Jussi” Mäntynen (1886–1978) oli suomalainen kuvanveistäjä ja menestyksekäs eläinten täyttäjä.[269] Useita hänen veistoksiaan on sijoitettu julkisiksi monumenteiksi ympäri Suomea. Mäntysen yksi mieluisimmista kuvattavista oli karhu – niin veistoksissa kuin täyttötöissäkin. Hän kuvasi niin pentukarhuja kuin vanhoja harmaantuneita yksilöitä. Mäntysen karhunpennuissa näkyy hänen tuotannolleen ominainen lämmin huumori. Veistokset tuovat esille kohtauksen, tarinan kuvattavan eläimen elämästä. Teoksessa *Karhuorvot* (1919) kaksi nallemaista karhunpentua nököttää toisissaan kiinni, turvaa hakien. Toisella pennulla on toisen korva suussaan. Kohtaus on kaikessa poseeraavuudessaankin lämmin, hymyilyttävä (kuva 30).

Toisen puolen karhun luonnosta näyttää teos *Karhupari kultahäämatkalla* (1924). Siinä taiteilija on kuvannut vanhan karhupariskunnan kävelemässä vieretysten eteenpäin (kuva 31). Karhujen päät on tyylitelty ilmeiden esiintuomiseksi. Otsien kurtistaminen ja leuan tuimat asennot tuovat mieleen ikivanhan suomalaisen peräkylän pariskunnan joka sitkeästi tarpoo eteenpäin iästä ja kolotuksista huolimatta. Mäntynen on hahmojensa tyylittelemisellä ja inhimillistämisellä halunnut verrata karhuja suomalaisiin ihmisiin, toimia eräänlaisena tunteiden tulkkina. Hänen veistoksensa eivät ole pelkkiä täytettyjä eläimiä vaikka tarkkoja fysiikkansa puolesta usein ovatkin. Siksi veistokset ovatkin olleet niin suosittuja julkisten tilojen koristamisessa.

Emil Cedercreutzin (1879–1949) Poriin, raatihuoneen edustalle suunnittelemat karhut ovat niin ikään esimerkkinä syvemmän symbolisen merkityksen saamista karhuveistoksista. Ensimmäinen Cedercreutzin suunnittelema karhu pystytettiin Poriin 1913. Vuotta myöhemmin se korvattiin jo toisella, niin ikään Cedercreutzin suunnittelemalla karhulla, joka sai pian lempinimen Pikku

[269] Kaila 1928, 5-6.

Nalle.[270] Pikku Nallen paikalle Cedercreutz oli alun perin suunnitellut veistoksen *Äestäjä* (1912), joka kuitenkin ensimmäisen maailmansodan mukanaan tuomien hidasteiden vuoksi pystytettiin Cygnaeus-puistoon vuonna 1920. Veistokseen on kuvattu luonnollista kokoa olevat hevonen ja mies äestämässä. *Äestäjä* kuvasi taiteilijan itsensä mielestä parhaiten Porin kaupunkia, koska paikkakunta eli ympäröivästä maaseudusta. [271] Cedercreutz oli kiihkeä satakuntalainen ja korosti mielellään työn ja työläisen sankaruutta. Hevonen oli päähahmo kamppailussa luonnon ja oman maan raivaamisen välillä.[272] Yleisö kuitenkin otti mieluummin omakseen Pikku Nallen, *Äestäjä*n rahvaanomaista työläisaihetta vieroksuttiin.[273]

Cedercreutz ei ollut tyytyväinen Pikku Nalleenkaan, sillä se korvattiin 1938 viimeisen kerran uudella karhuveistoksella. *Satakunnan karhu*ksi nimetty veistos oli ilmeisesti sellainen, jonka suunnittelemisesta Poriin taiteilija oli jo pitkään haaveillut. Uusi karhu sai edeltäjäänsä paljon jäykemmän ja vakavamman ulkomuodon. Sen julkistamista juhlittiin uuden Pori-Haapamäki -junaradan avaamisen yhteydessä. *Satakunnan karhu* on toiminut myöhemmin mallina Elokuva-Finlandian palkintopatsaalle. [274]

Satakunnan karhu on muotoiltu metalliseoksesta. Materiaali on säätä hyvin kestävää, mutta jäykkää. Veistoksen ulkomuoto onkin kova ja virtaviivainen. Karhu on muodoiltaan hoikempi ja jäntevämpi kuin aito eläinmallinsa. Sen pään seudulla on suorastaan jotakin susimaista. Veistos on sopinut täydellisesti uuden junaradan avaamisen yhteyteen – sen muotokieli ja materiaali tuovat mieleen teknologian, suuret koneet, veturit ja voiman. Toisaalta karhuaiheen symbolinen merkitys viittaa Porin ja Satakunnan yhteydessä alueen yhteiseen historiaan karhun kanssa, mikä ilmenee hyvin varsinkin vaakunataiteessa. Jos hevonen on toiminut Cedercreutzin taiteessa työn sankaruuden ja toisaalta humaanien arvojen ja inhimillisten tunteiden vertauskuvana[275], kertoo karhu sen sijaan koneiden avulla tehdystä työstä ja modernisoitumisen mukanaan tuomista koventuneista arvoista. Veistoksen modernit piirteet myös kertovat yleisemmin ajan uusimpien taidemuotojen rantautumisesta Suomeen.

Tiettyyn alueeseen tai kaupunkiin yhdistettynä karhu ei ole vieras muuallakaan Euroopassa. Karhun yhdistäminen Berliiniin on varmasti vähintään yhtä tunnettu mielikuva kuin karhu ja suomalaisuus

[270] Emil Cedercreutzin säätiön WWW-sivut.
[271] Emil Cedercreutzin museon WWW-sivut.
[272] Ilvas 1984, 249.
[273] Emil Cedercreutzin säätiön WWW-sivut.
[274] Emil Cedercreutzin museon WWW-sivut.
[275] Ilvas 1984, 249.

tai Venäjän karhu. ”Berliinin karhu” on saanut alkunsa Porin tavoin kaupunginvaakunasta, johon on kuvattu musta, käpäliään ylhäällä pitelevä karhu, hyvin samankaltainen kuin Satakunnan maakuntavaakunan karhu, ja myös samoja piirteitä omaava kuin Porin kaupunginvaakunan musta karhunpää. Erotuksena on se, että Berliinin karhu ei kanna aseita mukanaan. Karhuvaakuna on tuonut kaupunkiin lukuisia julkisia karhuveistoksia. Niitä voi löytää katujen varsilta, puistoista ja aukioilta. Karhun omiminen kaupungin tunnukseksi on innoittanut myös maailmaa kiertävään taidehankkeeseen. *United Buddy Bears* on kiertävä näyttely, jossa eri valtioita edustavat uniikit karhupatsaat asetetaan esille tunnettuihin kaupunkeihin. Näyttely vetoaa rauhanomaisen yhteiselon puolesta ja kerää samalla varoja hyväntekeväisyyteen.[276]

Jyväskylästä löytyy myös paikkakunnan oma karhu. Oskari Raja-ahon (1899–1932) suunnittelema veistos sijaitsee Jyväskylän ammatillisen opettajakorkeakoulun pihalla. *Karhu* (1930) on yksi Jyväskylän tunnetuimpia julkisia veistoksia. Se kuvaa suurikokoista karhua seisomassa valppaassa asennossa luonnonkivellä. Taiteilija tutki veistosta varten eläviä karhuja muun muassa Korkeasaaren eläintarhassa ja veisti puisia malleja ennen varsinaisen graniittiveistoksen aloittamista. *Karhu* edustaa Raja-ahon myöhempää tyylikautta, jolloin hän siirtyi realistisesta ja ekspressiivisestä tyylistä klassisempaan muotokieleen.[277]

6.5. Moottorisahakarhut

Ilmeikkäiden karhujen veistäminen erilaisista materiaaleista on yhä 2010-luvulla hyvin suosittua. Nykykansantaiteeseen lukeutuvat, huoltoasemilta ja tienvarsilta myytävät moottorisahakarhut ovat tuttu näky autoilijoille. Puupölkyistä ja kannoista karkeasti muotoiltuja karhuja ostetaan koristukseksi kesämökeille ja puutarhoihin.

Nykykansantaide, ITE-taide, on nimike modernille, tai oikeastaan postmodernille kansantaiteelle. Kansantaiteen luonteelle on ominaista itseoppineisuus, käsityöläisyys ja johtavan taideyhteisön ulkopuolelle jättäytyminen. Nykyaikainen kansantaide on pyrkinyt pois käsityöläisyyden leimasta ja traditiosidonnaisuudesta kohti taideteosmaisuutta ja omaperäisyyttä. Nykykansantaiteen virallinen määrittely puhuukin ”esteettisesti ja taiteellisesti korkeatasoisten tai omaperäisten” käyttö- tai taide-esineiden luomisesta. Teokseksi voidaan käsittää myös ihminen esteettisenä kokonaisuutena,

[276] United Bussy Bears –hankkeen WWW-sivut.
[277] Jyväskylän taidemuseon WWW-sivut.

esimerkiksi lävistys- tai tatuointitaiteen kautta, tai ympäristö, jota taiteilija on muokannut esteettiseksi kokonaisuudeksi. Nykykansantaiteilijalle ominaisia piirteitä ovat ei-ammattimaisuus ja luovuus, joka tulee esiin estottomasti. Nykyaikaista kansantaidetta määriteltäessä kuvaavimpana terminä on pidetty sanayhdistelmää Itse Tehty Elämä, josta muodostuu lyhenne ITE-taide.[278]

ITE-taide on suurelle yleisölle tuttua esimerkiksi kierrätysmateriaaleista, kuten romumetallista tehdyistä veistoksista tai puun veistämisestä. Usein aiheina ovat eläin- tai ihmishahmot, joiden ilmeikkyyttä voidaan korostaa esimerkiksi pukemalla heidän ylleen vaatteita, tai maalaamalla veistoksen pintaa. Puuveistokset jätetään kuitenkin usein maalaamatta, koska halutaan korostaa veistämisen tekniikkaa – veistämisen yhteydessä tulleita virheitä ei voi peittää maalilla. Puuta pidetään hyvänä materiaalina veistokselle sen kauniin värin ja muotoiltavuuden vuoksi. Puunveisto lukeutuu perinteisiin, miehelle kuuluviin käsityöperinteisiin, ja mukailee näin linjaa, joka on jatkunut kivikauden puisten käyttöesineiden koristamisesta asti. ITE-taiteessa käyttöesineiden tekeminen on jäänyt taka-alalle esteettisten veistosten ja korkokuvien tieltä. Puu materiaalina muistuttaa kuitenkin aina kansanomaisista lähtökohdista, pitkästä perinteestä ja ”suomalaisesta kansanluonteesta”.[279] Suomi tunnetaan metsistään ja puu on suomalaiselle läheisin materiaali.

Puuveistosten aihepiiri on rajaton, sillä materiaali on helppo muokattava. Puuveistoksia, erityisesti moottorisahalla veistettyjä, tehdään kuitenkin usein myyntiin, jolloin asiakaskunnan mieltymykset vaikuttavat voimakkaasti aiheiden valintaan. Moottorisahataidetta tekevät muun muassa Jorma Heiskanen, Pentti Sipola ja Timo Peltonen, joiden tuotantoon moottorisahakarhut kuuluvat olennaisena osana. Karhu on moottorisahataiteen ylivoimaisesti suosituin hahmo. Heiskasen sanoin: ”- - niitä ihmiset kysyvät ensimmäisenä kun tulevat ostamaan - -”.[280] Karhuveistosten kanssa on syntynyt tilanne, jossa taiteilija joutuu veistämään hahmoa ennemmin asiakkaan tarpeisiin, kuin omasta luomisen ilosta.

Karhu on helppo toteuttaa puusta. Puuveistos veistetään puupöllistä, kannosta tai vaikkapa vääntyneestä puunoksasta. Usein puunpalasen muoto ohjaa taiteilijaa löytämään siihen vangitun hahmon. Karhu on kuitenkin suhteellisen yksinkertainen toteuttaa lähes minkä muotoisesta puunpalasesta tahansa.[281] Karhun pyöreä muoto myötäilee puun muotoja ja sen ominaiset piirteet tulevat esiin vähillä yksityiskohdilla – selän kaarevalla muodolla, pyöreillä korvilla ja lyhyellä kuonolla. Karhuhahmo ei anna taiteilijalle kovin suuria mahdollisuuksia esteettisen omaperäisyyden

[278] Haveri 2010, 63–69.
[279] Haveri 2010, 109–112.
[280] Haveri 2010, 77.
[281] Haveri 2010, 113.

löytämiseen. Eläimen voi kuvata erilaisissa asennoissa, mutta vartalon ”möhkälemäisyys” luo tehokkaasti rajoitteita. Taiteilijan yksilöllinen ilmaisu tai veistoksen esteettisyys tuskin siis ovat karhuaiheen suosion takana.

Syitä onkin haettu karhuun liittyvästä symboliikasta.[282] Karhun semanttiset merkitykset vaikuttavat katsojaan tai ostajaan ennemmin kuin itse karhuveistoksen ulkomuoto. Veistoskarhu ikonisena merkkinä kertoo elävästä kohteestaan. Vaikka karhun yksinkertaisen muodon vaikealla muokattavuudella selitetään sitä, miksi moottorisahakarhut muistuttavat aina niin paljon toisiaan, olisi taiteilijalla kuitenkin halutessaan mahdollisuus muotoilla toisenlainen, vähemmän elävää kohdettaan muistuttava karhu. Yleisön, ostavien asiakkaiden mielipide lienee suurin syy sille, miksi karhuveistokset aina toteuttavat elävän kohteensa muotoja. Yleisöllä on tietty mielikuva siitä, miltä karhun tulee näyttää, eikä muunlainen näkemys mene kaupaksi. Ulkonäkö liittyy karhussa hyvin vahvasti muihin siihen liitettäviin merkityksiin. Indeksisenä merkkinä karhuveistos kuvaa eläimeen liitettyä historiaa ja kansanperinnettä, karhun asemaa kansalliseläimenä, myyttisenä olentona, voimakkaana, taikavoimia omaavana hahmona. Voima on erityisesti se, mikä houkuttaa asiakasta ostamaan veistoksen. Kuten menneinä aikoina karhun tappaminen on voinut antaa metsästäjälle osan eläimen voimista, herättää veistoksen näkeminen nyt omistamisen halun, halun hallita karhun voimia[283]. Veistoksen symbolinen merkitys liittyy juuri sen sisältämään voimaan. Ilmiö on tuttu useista uskonnoista, joissa korkeampaa voimaa esittävä patsas toimii välikappaleena ihmisen ja voiman välillä. Patsas on hallittavissa oleva kokonaisuus, jolle osoitettu kunnioitus välittyy varsinaiselle kohteelle.

6.6. Karhu luontokuvissa

Luontovalokuvausta ei ole mielletty varsinaisesti taiteen lajiksi, eikä toisaalta suoraan valokuvaukseksikaan, vaan jonkinlaiseksi itsenäiseksi kokonaisuudeksi taiteen ja valokuvauksen välillä. Luontokuvauksessa on kuitenkin mielenkiintoisia karhun kuvaamiseen ja merkitykseen liittyviä piirteitä, jotka saavat minut käsittelemään sitä lyhyesti.

Luontokuva mielletään luonnosta, yleensä nimenomaan eläimistä, otettuna kuvana, jossa kuvaaja on ollut paikalla ”koskemattomassa” luonnossa, ottanut kuvan jossa kohde tai kohteet ovat

[282] Haveri 2010, 143.
[283] Haveri 2010, 143.

käyttäytyneet ”luonnollisesti” ja jota ei ole jälkeenpäin muokattu esimerkiksi kuvankäsittelyohjelmalla. Luontokuvaa kuvaavat siis käsitteet luonnollinen ja autenttinen. Luontokuvaukseen liittyy kuitenkin useita piirteitä, jotka kyseenalaistavat luonnollisuuden mielikuvan. Tähän liittyy myös luontokuvauksen pitkäaikainen kiinnostus karhun kuvaamiseen ja karhusta kuvien avulla luotuun mielikuvaan, sekä siihen, miten karhuja kuvaava luontokuvaaja esiintyy luontokuvaajien kentässä.

Karhuja ryhdyttiin valokuvaamaan 1970-luvun puolenvälin jälkeen. Tätä ennen luonnossa elävistä ”villeistä” karhuista oli saatu vain muutamia satunnaisia otoksia. 70-luvulla muutamat valokuvaajat ryhtyivät etsimään karhuja kameroillaan käyttäen apunaan sekä kokeneita karhunmetsästäjiä, että heidän saalistuskeinojaan, esimerkiksi haaskan sijoittamista metsään.[284] Haaskaa käyttävät karhukuvaajat yhä tänä päivänä.

Haaskan käyttäminen kyseenalaistaa luontokuvan luonnollisuuden. Karhu saapuu paikalle kyllä omasta tahdostaan haaskan houkuttelemana, mutta paikka on kuvaajan valitsema. Samoin on tavallista, että kuvaaja esimerkiksi katkoo oksia kameran tieltä. Kuvista on myös jälkeenpäin usein rajaamalla poistettu niissä näkyvä haaska.[285] Luontokuvan aitoutta on mitattu muun muassa sillä, ettei siinä näy ihmisen jälkiä. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, ettei ihmisen jälkiä olisi kuvassa lainkaan ollut.

Pedot ovat aina kiinnostaneet luontokuvaajia eniten. Petoeläimistä taas karhu on ehdoton suosikki.[286] Karhuun liittyy Juha Suonpään mukaan jotakin niin vetoavaa, että puhutaan jopa luontokuvaajan jäämisestä koukkuun karhukuvaukseen. Jokaisella itseään kunnioittavalla luontokuvaajalla täytyy olla kuvia karhuista. Tietynlaisilla kuvilla ja tiettyjen eläimien kuvaamisella luontokuvaaja voi nostaa statustaan ja esiintyä ammattimaisena kuvaajana. Karhukuvien perään kysellään, yleisin kysymysaihe luontokuvaajalle tuntuu olevan karhujen kuvaaminen ja näkeminen.[287]

Karhukuvista ei pyritäkään välttämättä saamaan uudenlaisia, niillä ei pyritä erottumaan toisten kuvaajien otoksista, vaan luontokuvaukseen on syntynyt jo jonkinlainen karhuvalokuvien kaanon, jossa kuvaajat pyrkivät ikuistamaan sanatyyppisiä kuvia karhuista tietyissä tilanteissa esimerkiksi parittelemassa, kiipeämässä puuhun, kävelemässä sumuisella rannalla. Tällaisten trofeekuvien

[284] Komulainen 2009, 82.
[285] Suonpää 2002, 138–139.
[286] Suonpää 2002, 25.
[287] Suonpää 2002, 50–52.

saaminen on jälleen omiaan ostamaan luontokuvaajan ammatillista statusta. Karhuja kuvattaessa ei toisten jäljittely ole kiusallista niin kuin vaikkapa taidevalokuvien suhteen.[288]

Mikä sitten tekee karhusta niin suositun kuvauskohteen luontokuvaajien keskuudessa? Kuvaajan ammatillisen statuksen nostaminen lienee yksi syy, mutta karhusta otetuilla kuvilla täytyy olla myös markkina-arvoa, jotta kuvaajan olisi kannattavaa viettää päiviä, jopa viikkoja eristäytyneenä erämaan keskelle pieneen koppiin ja ajaa tuhansia kilometrejä. Karhukuvien täytyy siis olla hyviä mainosvälineitä. Millaisia asioita karhun kuvalla tai karhulla yleensä mainostetaan? Mistä karhu kertoo ja miksi luontokuvaaja voi jäädä koukkuun juuri karhun kuvaamiseen?

Karhun kuvaamiseen liittyy samanlaisia tapahtumia kuin karhunmetsästykseen. Sekä kuvaaja ja metsästäjä odottavat ja jäljittävät saalistaan pitkän aikaa. Hyvän kuvan tai karhun itsensä nappaamiseen jää lopulta aikaa vain hetki ja molempiin tilanteisiin liittyy suuri vaara, sillä karhu pystyy tappamaan ihmisen helposti. Karhu on lisäksi viisas eläin. Se osaa eksyttää jäljittäjänsä seuraamalla omia jälkiään. Karhuun liittyy yhä salaperäisyyttä ja ihmismäisiä piirteitä vaikka paljon siitä on tutkimuksen avulla saatu selville. Esimerkiksi karhuemon hellyys ja toisaalta aggressiivisuus pentujen ollessa pieniä ei lakkaa hämmästyttämästä ihmisiä vieläkään. Karhusta otettu kuva on palkkio pitkäjänteisestä metsästämisestä mutta myös keino voittaa luonto, osoittaa, että kuvaaja on ollut karhua ovelampi ja saanut tämän tekemään mitä haluaa, olkoonkin että kuvaaja haluaa karhun esiintyvän kuvassa luonnollisesti. Kuvan ottamisella karhu ja sen voimat saadaan kuvaajan hallintaan, karhusta tulee ihmisen omaisuutta. Tapahtuma halutaan toistaa uudelleen ja uudelleen, jotta voidaan todistaa yhä uudelleen, että siihen pystytään ja että siinä voidaan tulla mestariksi. Samoin ottamalla samantyyppisiä kuvia kuin muut kuvaajat, esimerkiksi karhusta kiipeämässä puuhun, voidaan todistaa pystyvänsä samaan, kuin jo olemassa olevat mestarit. Jokaisen kuvaajan unelmana lienee loppujen lopuksi saada sellainen kuva, jota toiset kuvaajat lopulta jäljittelevät.

Karhu on mahdollista tänä päivänä saalistaa ja napata valokuvaan huomattavasti helpommin kuin ennen. Silti karhuun liitetään yhä samanlaisia saavuttamattomuuden ja salaperäisyyden elementtejä kuin satoja vuosia sitten. Eräällä tavalla vaikuttaa siltä, että karhun halutaankin olevan saavuttamaton. Karhun näkemisen halutaan olevan vaikeaa ja metsästyksen vaarallista. Karhua valokuvanneelta henkilöltä halutaan kuulla, miten hankalaa oli saada kuvattua edes yksi eläintä kuvaava otos. Haaskan käytöstä kuvauksissa tai metsästäjien saaliin jäljittämisestä luontokuvaajien

[288] Suonpää 2002, 52–54.

haaskapaikoilla kiistellään mediassa. Karhun nappaamisen kuuluu olla vaikeaa, koska nykypäivän ihminen haluaa säilyttää mielikuvan arvaamattomasta, taltuttamattomasta luonnosta. Metsä eläimineen muistuttaa ihmistä menneisyydestään ja tarjoaa yhden harvoista kosketuspinnoista primitiiviseen, salaperäiseen, tutkimattomaan.

6.7. Karhu mainoksissa

Mainos- ja mediakuvien tulkinta liittyy nykytutkimuksessa voimakkaasti semiotiikan alaan. Kuvia tutkittaessa on tärkeää miettiä niiden kautta tapahtuvaa merkityksenantotapahtumaa. Kuvat ovat osa merkityksenannon ketjua. Tätä ketjua täydentävät kaikki muut kulttuurin merkinantosysteemit – toiset kuvat, tekstit, kulttuuriset käytännöt, katsojan omat kokemukset jne. Näiden pohjalta syntyy ainutlaatuinen katsomistilanne. Siihen vaikuttavat aina katsojan ja kuvaa ympäröivä konteksti. Mainoskuvat tuntuvat pelaavan erilaisilla merkityksenannoilla erityisen voimakkaasti. Ne haluavat herättää voimakkaita mielikuvia, ja parhaiten se onnistuu viittaamalla vakiintuneisiin, tuttuihin merkityksiin, ihmisellä valmiina oleviin mentaalisiin mielikuviin. Näiden mielikuvien avulla ihminen tunnistaa havainnon kohteena olevia elementtejä. Elementtien tunnistamisessa ja käsittelemisessä on apuna koodi, joka on eräänlainen sanattomalla sopimuksella luotu toimintatapa, erilaisten kokemusten luoma ymmärrys siitä, mitä havainnoiduista elementeistä pitäisi ajatella.[289]

Mediatutkimus puhuu representaation käsitteestä. Representaatio yhdistää mentaaliset mielikuvat ja erilaiset merkkijärjestelmät (tekstit, kuvat, kielen jne.) ulkoisen maailman esineisiin, siis kuvattaviin kohteisiin. On erilaisia tapoja tutkia representaatiota. Näistä konstruktivistinen näkökulma pohtii sitä, minkälaisen todellisuuden representaatio, tässä tapauksessa mainoskuva, muodostaa ja mitä keinoja se tämän todellisuuden muodostamiseen käyttää.[290] Representaatio ei siis välttämättä vastaa todellisuutta, eikä se oikeastaan koskaan siihen täysin pystykään. Representaatiokeinoilla voidaan luoda erilaisia valta-asetelmia: tiettyjen asioiden jättäminen pois kuvasta voi luoda yksipuolisen käsityksen kohteena olevasta tapahtumasta. Toisaalta esimerkiksi uutiskuvat avaavat ihmisille maailman tapahtumia tavalla, joka ei olisi muuten mahdollista.[291] Tällaisella vallankäytöllä luodaan mediakuville mainosarvoa. Jonkin asian esittäminen myönteisenä mediassa antaa sille lisäarvoa. Toisaalta myös kaikenlainen julkisuus voi aiheuttaa mainosarvon nousua.

[289] Seppänen 2005, 84–87.
[290] Seppänen 2005, 91.
[291] Seppänen 2005, 83.

Minkä asteinen on sitten karhun mainosarvo? Karhun arvo tuntuu olevan suuri, ainakin jos ryhtyy laskemaan kaikkia niitä tuotteita ja palveluita joita, karhun eri nimillä ja kuvilla mainostetaan. Karhu on urheiluvälinemerkki, olut ja poliisin erikoisyksikkö. Karhu on mainostanut TV:ssä Saab-automerkkiä 1980-luvulla ja McDonald'sin hampurilaisia 2010-luvulla. Karhu mainosvälineenä viestii kustakin merkistä tai palvelusta jotakin olennaista. Kuva, jonka Saab on halunnut antaa mainoksellaan, jossa karhu hyökkään metsästä kalamiesten kimppuun, selviää mainoksen lopussa, missä yksi Saab-autoon piiloutuneista miehistä sanoo karhun kiivettyä auton katolle: ”Kyllä Saappi tämän kestää.”[292] Karhuun liitetään pelottavuutta, voimakkuutta, kokoa, painavuutta. Poliisin erikoisyksikölle antaman nimen halutaan varmasti heijastelevän näiden ominaisuuksien lisäksi karhun oveluutta ja voittamattomuutta. Urheilumerkki kenties haluaa yhdistää nimeensä karhun suuren liikkuvuuden ja hyvän selviytymiskyvyn niin maalla, vedessä kuin puuhun kiivetessäkin.

Karhu on mainoksissa myös osa suomalaisuutta. Suomalainen poliisi ja suomalainen olut ovat saaneet seurakseen nyt hampurilaiset, jotka eivät ole alkuperältään suomalaisia, mutta joita pyritään karhunpainimainoksella tuomaan suomalaisen kulttuurin yhteyteen. Hampurilaiset ovat ”äijäruokaa”, niitä syödessä ei tiedä kumpi voittaa, mies vai karhu. McDonald's ravintolaketju pyrkii karhunpainimainoksillaan ”suomalaistamaan” amerikkalaislähtöistä brändiään.[293]

Suomalaisuuteen viittaa myös Oy Sinebrychoff Ab:n Karhu-oluen vuonna 2009 palkittu mainoskuva, jossa suomalaiseen saunaympäristöön on sijoitettu tutulla karhunpäällä koristettu ryijy (kuva 32). Mainos kertoo selkeästi Karhu-merkkisen oluen kuuluvan suomalaisille, Suomeen ja suomalaisuuteen. Saunaan kuuluvat esineet, löylynheittokiulu, saunavasta ja halkoja täynnä oleva pärekori saavat seurakseen suomalaiseen tekstiiliperinteeseen kuuluvan ryijyn, joka on kiehtovasti saanut alkunsa juuri karhuntaljasta. Suomalaisuuteen liittyvä symboliikka ei voisi olla enää selkeämpää, ja näin äärimmilleen vietynä se voi ärsyttää katsojaa. Ryijyssä oleva kuva, oluen etiketistä tuttu karhunpää, liittyy seinälle asteltuna suomalaisen taiteen kuvaston kaanoniin. 1800-luvun lopulla ryijyihin kudottiin Kalevala-aiheita, nyt ryijyt ovat mainoksen mukaan todistamassa uudenlaisen kuvaston tulemista.

Merja Bauters on käsitellyt olutpullojen etikettejä ja niiden muutoksia semioottisessa tutkimuksessaan. Hänen tapausesimerkkinään on Karhu-oluen etiketti, joka muuttunut alkuperäisestä jääkarhun kokokuvasta nykyiseksi maskuliiniseksi karhunpääksi. Lukuisat alkoholilainsäädännön muutokset, sekä kansanliikkeet niin oluen puolesta kuin sitä vastaan ovat

[292] Mainos katsottavissa osoitteessa: <URL: http://www.youtube.com/watch?v=VmULPeSmXAI> viitattu 5.4.2012.
[293] Mainos katsottavissa osoitteessa: <URL: http://www.youtube.com/watch?v=_Xbpr5phRcg> viitattu 5.4.2012.

vaikuttaneet oluen mainostamiseen, mainoskuviin ja etikettimuutoksiin.[294] Bautersin mukaan nykyisessä karhuetiketissä on käytetty esimerkiksi vaakunataiteesta tunnettuja tehokeinoja kuten kuvan selkeä rajaus, viljantähkien lisääminen ja väritys. Samantyyppisiä keinoja käytetään myös kansainvälisessä olutetikettien suunnittelussa.[295]

Karhu-olutta mainostetaan sanoilla ”kesyttämätön” ja ”lajinsa vahvin”, piirteitä, joita yleensä käytetään kuvailemaan villiä eläintä. Mainoskuvan ryijyssä esiintyvä logo esittelee kuvattavana olevasta eläimestä näitä samoja piirteitä. Siinä suoraan katsojaan tuijottaa suuri karhunpää alta kulmain katsovine silmineen ja auki olevine kitoineen, josta pilkistävät hampaat ja punainen kieli. Etiketin karhua voi käsitellä semioottisena yksikkönä, joka ikonisena merkkinä tällöin viittaa esimerkiksi karhuun fyysisenä eläimenä tai myyttiseen karhuun, mielikuvaan, joka on saanut alkunsa kansanperinteestä. Merkin indeksisyys viittaa oluen kotiseutuun, Satakuntaan tai Poriin, missä Karhu-oluen valmistus aikoinaan aloitettiin ja joiden vaakunoihin eläin on kuvattu. Symbolina etiketin karhu voisi viitata karhukulttiin tai suomalaisuuteen (karhu kansalliseläimenä) Tässä tapauksessa kieltä ja hampaita näyttävä karhu viittaa erityisesti maskuliinisuuteen ja aggressiivisuuteen. Karhu-olut on käsitetty miehisenä juomana, jonka mies ansaitsee tekemällä ensin raskaan työsuorituksen. Etiketin suunnittelija Matti Lönnqvist halusi lisätä etikettiin aggressiivisuutta luodakseen mielikuvia vahvasta oluesta ja suunnatakseen mainostusta tietylle kohderyhmälle.[296]

Karhu-olutta palkitusti mainostava kuva ryijystä ja saunasta jatkaa perinteistä ansaitsemisen mielikuvaa. Saunan yhteydessä juomisesta tuli käsite jo 1980-luvulla.[297] Olutetiketistä tuttu kuva sijoitettuna saunamaiseen ympäristöön muistuttaa oluen alkuperäisestä tehtävästä – se, niin kuin saunominenkin, ansaitaan raskaan työpäivän jälkeen. Olut ja sauna ovat suomalaisessa kulttuurissa äärimmäinen rentoutumisen muoto. Karhuryijyn tarkastelu semioottisena merkkinä avaa mainoskuvaan syvempiäkin merkityksiä. Kun merkkinä käsitellään nimenomaan karhun ja ryijyn yhdistelmää, viittaa se indeksisenä merkkinä karhuntaljaan – ryijyn alkuperänhän voi jäljittää taljan käyttöön. Karhuryijyn symbolinen merkitys ulottuu karhunmetsästykseen, viikinkiajan pukeutumistyyliin ja sen myötä hurjiin berserkkisotureihin, jotka pukeutumalla taljaan saivat karhun voimat. Näin syvemmät merkitykset liittyvät yhteen etiketin alkuperäisen suunnittelijan, Matti Lönnqvistin, pyrkimykseen aggressiivisen ja miehisen mielikuva luomisesta.

[294] Bauters 2007.
[295] Bauters 2007, 154.
[296] Bauters 2007, 154–166.
[297] Bauters 2007, 166.

Mesera Oy on suomalainen metalli- ja paperialan koneiden valmistaja. Sen Karhulassa sijaitseva paperialan yksikkö juhlisti vuonna 2010 120-vuotista taivaltaan juhlajulkaisulla. Julkaisun teemaksi valittiin karhu. Julkaisun toteutti mainostoimisto Villivisio, jonka asiakkuusjohtaja Taru Kumpulainen perusteli teeman valintaa seuraavasti:

”Karhu on muinaisten legendojen ja tarinoiden metsän kuningas, joka kuvastaa älykkyyttä, voimaa ja periksiantamatonta sitkeyttä. Yhteneväisyyksiä Meseraan ei ollut vaikea löytää ja tarinoita oli mielenkiintoista ja hauskaa kuljettaa rinnakkain…”[298]

Kumpulaisen mukaan karhun yhteneväisyyksiä yritykseen ei ole vaikea löytää. Miten oikeastaan voidaan vertailla villiä luontokappaletta ja ihmisen perustamaa konealan yritystä? Mainostoimisto perustelee eläimen ja yrityksen yhteneväisyydet ihmisen karhulle antamien luonteenpiirteiden mukaan. Todellisuudessa karhulla ei ole luonteenpiirteitä, tai jos onkin, ne eivät varmaankaan vastaa ihmisen muodostamaa mielikuvaa niistä. Tehtäväni ei ole kuitenkaan pohtia sitä, miten ja miksi ihminen antaa luontokappaleille inhimillisiä piirteitä. Kiinnostavaa on pikemminkin se, miten metsäalan koneita valmistava yritys on helposti löytänyt loogisen reitin karhun hyväksi pidettyjen piirteiden omaksumiseksi.

Mesera Oy liittyy siis metsään, aivan kuten karhukin. Yrityksen Karhulan toimipisteen sijaintipaikan nimi viittaa kyseiseen eläimeen. Karhu on myös Karhulan lasitehtaan tunnus ja esiintyy muun muassa se logossa, sekä joissakin käyttölasiesineissä. Lasitehdas on perustettu jo vuonna 1888 ja se on ollut pitkään alansa johtavia suomalaisyrityksiä. On siis käytännöllistä yhdistää samalta paikkakunnalta tulevat huippuyritykset samanlaisen tunnuseläimen alle. Kun Karhulan lasi on opittu tuntemaan laadustaan, kertoo kenties Meseran karhu samaa yrityksen tuotteista. Yhteneväisyyksillä viitataan kuitenkin myös yhteneväisiin hyviin ominaisuuksiin ihmisen ja eläimen välillä. Karhua pidetään metsän kuninkaana ja näin Meseraa voi verrata saman alan yritysten joukossa ensimmäiseksi, johtajaksi. Karhun ominaisuuksiin kuuluvat myös älykkyys, voima ja periksiantamaton sitkeys. Yritys antaa tällä vertauksella itsestään kuvan ihmisen kaltaisena elävänä, ajattelevana organismina, jolla voi olla erilaisia luonteenpiirteitä. Samalla karhun hyvät ominaisuudet viittaavat myös yrityksen työntekijöiden hyviin ominaisuuksiin.

Juhlavuoden julkaisun kanteen on kuvattu karhu (kuva 33). Karhu katsoo suoraan katsojaan ja siitä on kuvassa näkyvissä iso pää pyöreine korvineen ja tarpeeksi ylävartaloa, jotta voi todeta, että

[298] Villivision WWW-sivut.

kyseessä on suurikokoinen yksilö. Vaikutelma ei kuitenkaan ole pelottava. Karhun katse on älykäs mutta viaton. Karvainen turkki näyttää pehmeältä ja tasaisen pyöreä pää korvineen muistuttaa ennemmin nallekarhua kuin arvaamatonta villipetoa. Kannen kuva viestii karhun pehmoisesta puolesta, sen ihmismäisestä leikkisyydestä ja älykkyydestä. Toisaalta suuri koko viittaa voimaan ja sitkeyteen. Kaikki edellä mainitut ovat sellaisia ominaisuuksia, joihin julkaisun takana oleva yritys haluaa vertautua. Kuva kertoo yrityksen olevan helposti lähestyttävä ja lämmin, mutta toisaalta tarpeeksi suuri ja voimakas voidakseen verrata itseään metsän kuninkaaseen. Teoksen otsikko - *120 karhun askelta* - viittaa yrityksen pitkälle edenneeseen taipaleeseen, hitaaseen mutta vakaaseen etenemiseen kohti määränpäätä.

Mesera Oy:n esimerkki kertoo siitä, miten karhu on erinomainen symboli ja vertauskohde nykypäivän yrityksille ja tuotemerkeille. Sillä on pitkä historia suomalaisessa kansanperinteessä, vakaa asema suomalaisuuden ominaisuuksien kuvaajana ja koko joukko sellaisia ominaisuuksia, jotka sopivat erityisen hyvin kuvaamaan onnistumista liike-elämässä. Karhun ajateltu hitauskaan ei tuota vahinkoa, kun ajatellaan sen vakaata etenemistä määränpäästä toiseen. Kirkon karhulle antamia huonoja ominaisuuksia ei ole uskonpuhdistuksen jälkeen liitetty eläimeen samalla tavalla.

7. Karhuista kasattu vuori – Samuli Heimosen karhuaiheita

Vuoden nuoreksi taiteilijaksi vuonna 2008 valittu Samuli Heimonen tunnetaan eläinaiheista maalauksistaan. Heimonen syntyi vuonna 1975 Saarijärvellä. Hän oli kouluaikoinaan kiinnostunut ensin musiikista, mutta löysi sitten Salvador Dalin ja surrealismin. Lukion jälkeen Heimonen aloitti taideopinnot Oriveden opistossa ja siirtyi sieltä opiskelemaan Taideteolliseen korkeakouluun. Samuli Heimonen vietti kevätkauden 2001 Taidekeskus Salmelan residenssitaiteilijana. Aika antoi hänelle näkyvyyttä ja vaikutti päätökseen vaihtaa kuvaamataidonopettajan opinnot täyspainoisiin taideopintoihin. Porvoon taiteilijatalossa vietetty aika 2000-luvun alkupuolella synnytti ensimmäiset kaksoiskuvaa hyväksikäyttävät teokset muun muassa laivoista, lentokoneista ja junista. Sittemmin taiteilija on siirtynyt suurten koneiden kuvaamisesta eläinten kuvaamiseen. Tällä hetkellä Heimonen asuu Kangasniemellä ateljeekodissaan, jonka hän muokkasi itselleen ja perheelleen vanhasta kansakoulurakennuksesta.[299]

[299] Castrèn 2008, 15–26.

Samuli Heimosen eläinaiheisiin kuviin mahtuu harvinaisen paljon karhuja. Hänen varhaisemmassa tuotannossaan voi jo aavistaa tulevan muutoksen elottomista esineistä eläinten ja nimenomaan suurten petojen kuvaamiseen. Hän kuitenkin aloitti maalaamalla erilaisia ihmisen luomia koneita, kulkuvälineitä ja elottomia, usein suurikokoisia esineitä. Heimosen tyyliin kuului jo alkuvaiheessa kaksoiskuvan käyttö. Kaksoiskuvassa pienet yksityiskohdat muodostavat suuremman kokonaisuuden jonka voi huomata katsottaessa kuvaa tietyltä etäisyydeltä. Heimosella pienet yksityiskohdat voivat olla esimerkiksi ihmisjoukkoja tai ihmisten luomia rakenteita. Näistä rakenteista muodostuu teosta hallitseva muoto, suuri kone tai sittemmin eläinhahmo.[300]

Kaksoiskuvat kertovat ihmisen pienuudesta maailmankaikkeuden edessä ja laittavat usein eläimen teoksen maailmankaikkeuden keskiöön, hallitsevaksi osaksi. Tuntemus pienuudesta, jonkun toisen suuruudesta, pelottavuudesta ja tuon pelottavuuden puoleensavetävyydestä liittyvät taiteessa usein ylevän käsitteeseen.[301] Yleväksi käsitetään kokemus, jossa kohdataan jokin itseään käsittämättömällä ja ylivoimaisella tavalla suurempi asia joka koetaan pelottavana. Pelon tuntemuksen lisäksi tunnetaan myös mielihyvää koska todellista fyysistä uhkaa ei ole olemassa – levottomuutta aiheuttaa vain se, että järki ei pysty käsittelemään itseään suurempaa kohdetta. Samalla tuo kohde vetää ihmistä puoleensa magneetin tavoin.

Ylevyyden käsitettä voisi käyttää myös selittämään sitä, miksi esimerkiksi luontokuvauksessa yleisö haluaa nähdä kuvia suurista petoeläimistä. Pedot ovat vieraita, voimakkaita, toisia ja sen vuoksi pelottavia mutta samalla niin puoleensavetäviä. Kenties käsitteellä voisi selittää myös ihmisen halun uutisoida karhun esiintymisiä Suomessa – radiossa ja televisiossa annetut yleishälytykset vaikuttavat usein liioitelluilta ja saavat yleisön lähinnä kiirehtimään karhunbongaukseen. Ihmisellä tuntuu kuitenkin olevan perustavanlaatuinen halu kohdata jotakin itseään suurempaa ja tällaisten kokemusten mahdollisuutta lietsotaan mielellään.

Heimosta kiinnostaa eläimissä niiden toiseus verrattuna ihmiseen. Eläin on ihmiselle aina tuntematon, koskaan emme voi todella tietää mitä se ajattelee. Myös tämä vieraus tekee eläimestä pelottavan. Ihmisellä ja eläimellä on kuitenkin tiivis suhde joka on muodostunut tuhansien vuosien rinnakkaiselon tuloksena. Ihminen on antanut eläimelle lukuisia symbolisia merkityksiä, joista osa on muuttunut ihmisen vieraantuessa luonnosta, mutta joista osa on myös säilynyt. Varhaisessa, totemistisessa maailmankuvassa eläin oli koko ihmisen maailmankaikkeuden keskiössä, esi-isä,

[300] Castrèn 2008, 27.
[301] Heimonen 2009, 1.

jumala tai välittäjä tämän ja tuonpuoleisen välillä.[302] Tämä käsitys näkyy Heimosen kuvissa. Ihmisjoukot tai ihmisten rakentavat rakenteet muodostavat yksityiskohtien verkoston, joka muotoutuu kauempaa katsottaessa eläinhahmoksi. Eläin on siis teoksen maailmankaikkeuden keskiössä, kuva itse, yksityiskohtien summa.

Esittävät, houkuttelevan näköiseksi tarkoituksella tehdyt maalaukset puolustavat maalauksen tärkeyttä nykytaiteen alueella, jossa yhä enemmän etsitään rajoja rikkovia, vaihtoehtoisia tapoja taiteen tekemiseen.[303] Maalausten hahmojen esittävyys aiheuttaa sen, että niillä on jo valmiiksi olemassa useita erilaisia merkitystasoja, jotka ovat muodostuneet aikojen kuluessa ja joita jokainen katsoja muodostaa omien kokemuksiensa perusteella. Heimonen on tietoinen näistä merkitystasoista ja siitä, että esimerkiksi karhua kuvatessaan hän kuvaa eläintä jolla on suomalaisille aivan erityinen merkityksensä.[304]

Samuli Heimosen teoksessa *Vuori* (2006) karhunpäistä koostuu suuri, symmetrinen kasa, joka peittää suurimman osan kankaan pinta-alasta (kuva 34). Karhunpää-vuoren rakennuspalikat ovat kaikki erikokoisia ja -näköisiä. Ne eivät ole kopioita toisistaan, vaan edustavat itsenäisiä yksilöitä. Näkyvissä ovat vain päät kuonoineen, korvineen ja silmineen, muita ruumiinosia ei näy. Päät ovat kiinni toisissaan hyvin tiiviisti, mikä antaa vaikutelman, että ne yrittävät kurottaa ulos kasasta, kenties saadakseen itsensä esiin. Vuori kapenee huippua kohti ja huipulla karhunpäät ovat kooltaan pienempiä, kuin vuoren juurella. Alimmaiset päät ovat väritykseltään vaaleampia kuin huipulla olevat. Päät vaikuttavat siltä, kuin ne olisivat muuttumassa läpinäkyviksi, sulautumassa taustan vaaleuteen. Kasan päällimmäisenä olevat karhunpäät taas ovat ruskeita, selkeitä, pieniä ja ulkonäöltään pentumaisempia kuin kasan alimmaisena olevat, venytetyn ja vanhan oloiset päät. Kasan huippua ei näy – aivan kuin kasa kasvaisi huipulta käsin sellaista vauhtia, että kankaan tila ei riittäisi sitä esittämään. Päät katsovat yleisesti ulos kasasta, yhtä sisäänpäin kääntynyttä poikkeusta lukuun ottamatta. Kasan oikeassa laidassa yksi karhu on kääntänyt kuononsa kohti vuorta ja vaikuttaa katsovan kohti sen huippua.

Samuli Heimonen kertoo maalavaansa eläinaiheissaan auki eläimen kulttuurisia merkitystiivistymiä. Hänen kuvansa eivät ole luontokuvia, eikä niiden tarkoitus ole esittää eläintä sen biologisesti oikeaoppisessa muodossa. Heimosta kiinnostavat eläinhahmoissa ne merkitykset, joita ihminen eläimille antaa, olivat ne sitten inhimillisiä luonteenpiirteitä tai symboleja,

[302] Heimonen 2009 1-2.
[303] Castrèn 2008, 33.
[304] Heimonen 2009, 3.

allegorioita, joita ihminen on historian aikana liittänyt tiettyihin eläimiin.[305] *Vuori* kertoo karhusta ihmisen silmin. Se kuvaa niitä lukemattomia merkityksiä, joita ihminen on historiansa aikana karhuun liittänyt. Ihmisen ja karhun yhteinen historia on pitkä, karhua on jopa pidetty ihmisen esi-isänä ja jumalana. Niinpä vuoren merkitystiivistymän alimmaiset esimerkit ovat jo alkaneet haalistua. Ihmisen karhulle antama asema ja merkitys ei ole enää tänä päivänä samanlainen, karhun merkitystä ei enää muisteta samalla tavalla, ihmisen mielessä karhu on muuttanut muotoaan. Raskasluomiset, muinaisia metsän henkiä ulkonäöltään muistuttavat karhunpäät vaipuvat kasan pohjimmaisina unohdukseen, sulautuvat taustaan tyhjyyteen jossa ei ole aikaa eikä paikkaa.

Vanhojen merkitysten vaipuessa unohduksiin ne muodostavat kuitenkin perustan, jonka päälle syntyy jatkuvasti uusia merkityksiä. Uudet, tuoreet karhunpäät tulevat esiin kasan huipulta, vuoren sisältä, säilyttäen olemuksessaan kaikkia niitä merkityksiä joita karhu on eläimenä ja symbolina kantanut. Nuorten karhunpäiden, uusien merkitysten lisäksi vuoren rakennusaineksina on sekä uudemman, että vanhemman näköisiä karhuja. Jotkut karhulle annetut merkitykset häviävät hitaasti, toisia ominaisuuksia karhu tulee aina kantamaan suomalaisessa yhteiskunnassa ja miksei globaalissakin. Yksi sisäänpäin kääntynyt karhu kertoo kenties yrityksestä tavoittaa vuoren ydin, karhun alkuperäinen merkitys tai karhun luonnollisin olomuoto – biologisena olentona tai ehkä jonakin muuna, alkuperältään jumalallisena, suomalaisuudesta kertovana olentona.

Heimonen olisi voinut maalata merkitysten vuorensa käyttäen jotakin toista eläintä. Mutta mikä muu eläin omaa suomalaisten mielissä ja suomalaisessa kulttuurissa niin monia erilaisia merkityksiä kuin karhu? Mikä muu eläin muodostaisi ominaisuuksillaan vuoren? Karhu on jatkuvasti esillä tämän päivän kulttuurissa esimerkiksi mainostamisen ja taiteen yhteydessä, niinpä vuori kasvaa Heimosen teoksessa nopeasti, eikä huippua näy, koska karhun merkitys ei ole suomalaisessa yhteiskunnassa tai taiteessa suinkaan vähenemässä.

Karhun ja ihmisen suhdetta käsittelee myös Heimosen toinen teos *Lieka* (2010). Siinä karhu ja ihminen seisovat vierekkäin katsellen toisiaan. Karhu on ihmiseen verrattuna suhteettoman suuri, mutta silti ihminen on tilanteessa näennäisesti hallinnassa, ihminen nimittäin pitää kiinni lieasta, jonka toinen pää on kiedottu karhun kaulaan (kuva 35). *Lieka* jatkaa ihmisen karhulle antamien merkitystasojen pohtimista. Karhun ihmismäinen asento ja alistunut rauhallisuus ovat toiveikkaita mielikuvia jotka ihminen on itselleen luonut voidakseen välttää totuuden jossa karhu muuttuu vieraaksi ja hallitsemattomaksi. Heimosen teema ihmisestä jonkin mahdottoman, järjettömän suuren

[305] Heimonen 2010, 6-7.

tai vieraan edessä puetaan teoksessa karhun hahmoon. Lieka on symboli ihmisen puolustautumiskeinosta vierautta ja toiseutta vastaan. Naru ihmisen ja karhun välissä on kuitenkin löysällä. Liekaa pitävä käsi ei purista ja ihmisen ylös, kohti karhun kasvoja nostettu katse on ennemminkin ihmettelevä, kuin uhkaava tai pelokas. Karhu vaikuttaa riippuvine tassuineen ja alaspäin luotuine katseineen alistuneelta, vaikka todellisuudessa ohuen ohut naru kaulassa ei suurikokoista eläintä pitelisi.

Heimosen tarkoitus ei ole kuvata todellisuutta vaan sitä mielikuvaa, jonka ihminen on itsensä ja karhun välisestä suhteesta luonut. Tuo mielikuva on yksin ihmisen, sillä kukaan ei voi tietää, mitä karhu tästä suhteesta ajattelee. Karhun eläimellisyys, arvaamattomuus ja kätketty ”sielu” tekevät karhusta ihmiselle tuntemattoman ja sen myötä karhu muuttuu uhkaavaksi, käsittämättömäksi. Karhu kasvaa kuvassa suhteettoman suureksi ja synkäksi hahmoksi. Käsitelläkseen tätä uhkaa, ihminen antaa karhulle inhimillisiä piirteitä – karhu seisoo kahdella jalalla - ja kuvittelee alistaneensa suuren karhun narun päässä lauhkeasti odottavaksi jättiläiseksi. Karhua katsoessaan ihminen katsoo eräänlaiseen peiliin ja säikähtää eniten sieltä heijastuvaa eläimellisyyttä, jonka tunnistaa piilevään omassa itsessään.

8. Päätäntö

8.1. Tutkimuksen pyrkimyksistä

Olen kartoittanut tutkimuksessani karhuaiheitta suomalaisessa kuvallisessa perinteessä aina esihistoriallisista kalliomaalauksista nykypäivään asti. Karhua on kuvattu suomalaisessa taiteessa monin eri tavoin eri aikoina. Aina ei ole ollut mielekästä kuvata koko eläintä, vaan on annettu suurempi merkitys esimerkiksi karhun taljalle. Olen pyrkinyt tuomaan esiin hyvin erilaisia esimerkkejä karhusta taiteen aiheena, ja käsittelemään jotakuinkin koko suomalaisen taiteen historiaa saadakseni kokonaiskuvan karhun merkityksistä erilaisissa historiallisissa ja kulttuurillisissa tilanteissa. Olen löytänyt karhuaiheelle useita eri merkityksiä, mutta myös joitakin piirteitä, jotka yhdistävät karhuaiheita menneisyydessä ja nykyisyydessä.

Pitkän aikavälin kattava tutkimus on riippuvainen tutkimusaineiston rajaamisesta. Ei ole mielekästä yrittää käsitellä kaikkia aihetta kuvaavia esimerkkejä, sillä enhän halua tehdä listaa mahdollisista karhuaiheisista taideteoksista, vaan analysoida olemassa olevien merkityksiä ja mahdollisia

yhtäläisyyksiä. Toisaalta on ajanjaksoja, jolloin karhua ei yksinkertaisesti kuvattu taiteessa esimerkiksi uskontoon liittyvistä syistä. Tällöin olen pyrkinyt pohtimaan sitä, miksi karhua ei ole haluttu kuvata ja mitä se mahdollisesti kertoo aikaa edeltävästä tai sen jälkeen tehdystä taiteesta. Karhun puuttuminen tietyn ajan taiteesta voi myös kertoa jotakin olennaista ajan kulttuurisesta tai poliittisesta tilanteesta. Usein ainakin maalaustaiteessa karhu on teoksissa sivuosassa, harvoin se on siis se tärkein elementti teoksen etualalla. Karhu voi kuitenkin sivuosallaan tuoda teokseen erityisiä merkityksiä tai avata uudella tavalla sen aihetta. Veistotaiteessa taas karhua on usein kuvattu yksin ilman muita merkittäviä elementtejä. Karhun ollessa pääosassa, keskitytään mielellään siihen liitettyihin inhimillisiin piirteisiin, kuten voiman, villiyden tai äidillisyyden ja leikkisyyden kuvaamiseen.

Olen keskittynyt tutkimuksessani perinteisiin taiteenlajeihin, maalaukseen ja kuvanveistoon, mutta olen myös halunnut käsitellä lyhyesti karhuaiheisia mainoskuvia sekä luontokuvausta, sillä mielestäni ne kertovat myös osaltaan niistä samoista merkityksistä, joita voidaan löytää perinteiseen tapaan tehdyistä, karhuaiheen sisältävistä teoksista. Samoin on hieman kyseenalaista käsitellä esihistoriallisia kalliomaalauksia taiteena, sillä ei ole minkäänlaisia todisteita siitä, että ne olisi alun perin tehty taiteellisessa tarkoituksessa. Toisaalta tekijän intentio ei enää nykytutkimuksen valossa ole niin merkityksellinen, sen sijaan on mielekästä pohtia sitä, mitä teokset voisivat kertoa ajastaan ja sitä, minkälaiset seikat ovat tehneet niiden tekemisen mahdolliseksi tai välttämättömäksi. Myös karhuntalja on objekti, jota ei oikeastaan voi määritellä taideteokseksi. Kuitenkin sillä on ollut syvempi merkitys keskiajalla ja myöhemmällä ajalla, kun sitä on käytetty kirkossa alttarivaatteena. Tuo merkitys liittyy osaltaan siihen, miksi karhuaihe puuttuu keskiajan suomalaisesta kirkkotaiteesta.

8.2. Johtopäätökset

Ihmisen ja karhun yhteinen historia ulottuu pitkälle, aina esihistoriallisiin aikoihin asti. Kautta aikojen tuo suhde on ollut aivan erityinen – karhulla on ollut useissa varhaisissa kulttuureissa merkittävä rooli heimojen esi-isänä tai jumaluutena. Myöhempinäkin aikoina karhu on säilyttänyt ihmisten mielissä erityisiä voimia, mikä on saanut ihmisen pelkäämään ja ihailemaan sitä.

Suomessa karhulla ja ihmisellä on ollut yhteinen menneisyys aina siitä asti, kun Suomen rajojen sisäpuolelle on vaeltanut asukkaita. Muinainen karhunpalvonta jätti jälkensä myöhempiin

sukupolviin ja sai suomalaiset korottamaan eläimen aivan erityiseen asemaan muiden eläimien joukossa. Tänä päivänä tuo asema näkyy esimerkiksi siinä, että karhu on ylivoimaisella äänimäärällä valittu Suomen kansalliseläimeksi.

Suomalaiset ovat antaneet karhulle eri aikoina hyvin erilaisia merkityksiä. Suomalaisen taidehistorian kaanonissa voi nähdä karhun erilaisissa rooleissa, jotka kertovat kuitenkin kaikki omalla tavallaan siitä, että eläin on meidän kulttuurillemme erityisen tärkeä. Karhua kuvaamalla on haluttu suomalaisessa taiteessa viestiä erityisen usein suomalaisen kansanperinteen myyteistä. Karhu on ollut hyvä väline korostamaan taideteoksen aiheen mytologisuutta. Väinämöisen soittoa kuunteleva karhu korostaa alisteisella asemallaan soittajan voimaa ja jatkaa eurooppalaista klassisen taiteen perinnettä symbolisoimalla metsän jumala Tapiota. Karhu on siis myös keino tuoda klassisen taiteen perinnettä suomalaisen taiteen aiheistoon varsin yksinkertaisella keinolla – muualla Euroopassa mieluisiksi koetut katolisen kirkon aihepiiriin kuuluneet siivekkäät olennot tai eläinallegoriat eivät olisi ainakaan 1800-luvun suomalaistamisen kaudella iskeneet paikalliseen taideyleisöön. Karhun avulla voitiin todistaa, että oma myyttinen historia on ollut aivan yhtä voimallinen ja aiherikas kuin muuallakin.

Voima on yksi karhulle annetuista ominaisuuksista, jota kuvataan mielellään. Karhu symbolisoi voimaa sen fyysisessä ja henkisessä muodossa. Se voi sekä repiä miehen kappaleiksi että jatkaa sitkeänä päämäärätöntä taivallustaan kilometrien päähän. Karhun voimaa verrataan mielellään suomalaiseen kansanluonteeseen. Historiallisten matkakuvausten Suomi-mainoksista on siirrytty tuotemerkkien mainostamiseen karhun avulla, mutta yhä aina vain muistetaan mainita eläimen voimakkuus ja sitkeys, jotka tietenkin vertautuvat tuotteen yhtäläiseen sitkeyteen ja voimakkuuteen. Karhuveistoksissa saatetaan kuvata vanhaa, kasvoiltaan ilmeikkään nyrpeän näköistä karhuyksilöä, joka suomalaisissa mielissä heijastelee selkeästi suomalaisen miehen tai naisen luonnetta, murjottavaa, mutta päämäärätietoista jässikkää. Miehen ja karhun kaksintaistelukuvissa lopputulos on yleensä ennustettavissa keihäänkärjen suunnasta, mutta se ei vähennä yhtään miehen ja karhun samankaltaisia ulkonäöllisiä piirteitä.

Voiman liittäminen karhuun liittyy myös sen voittamiseen itselleen. Karhu tappamisen on menneisyydessä ajateltu tuovan osan karhun voimista metsästäjälle. Karhun lihan syöminen, sen ruumiinosien leikkaaminen irti tai sen taljaan pukeutuminen on toiminut riittinä, joka muuttaa ihmisen voimat eläimellisiksi voimiksi. Taiteessa karhun voiman varastaminen liittyy sen kuvaamiseen. Moottorisahalla veistetty puinen karhu herättää omistamisen halun. Karhun voima

saadaan alistettua itselleen viemällä sen kuva omaan puutarhaan. Siellä karhua voidaan veistoksen muodossa taputella ja ihailla kuin lemmikkieläintä. Luontokuvissa esiintyy sama ilmiö. Sankarimaisia piirteitä saava luontokuvaaja alistaa karhun valtaansa saamalla siitä otoksen. Karhun voima on sen toiseudessa, sen kuulumisessa villiin luontoon. Kuvaamalla sitä ihminen korottaa itsensä karhun ja luonnon voimien yläpuolelle.

Karhua on kuitenkin kuvattu suomalaisessa taiteessa niin ikään olomuodoltaan lempeänä ja myös siihen liitettyjä seksuaalisia piirteitä on tuotu esiin. Nämä kaikki – voima, lempeys, seksuaalisuus ja yliluonnollisuus ovat pohjimmiltaan niitä piirteitä, joista muinaiseen karhunpalvontaan liittyvät myytit suomalais-ugrilaisten kansojen ja saamelaisten keskuudessa kertovat. Voisikin siis sanoa, että karhu on säilyttänyt myyttisestä menneisyydestään yllättävän paljon ja omalta osaltaan kantanut perinnettä mukanaan nykyaikaan. Karhun seksuaalisuus liittyy perinteisesti karhun ja naisen yhteyteen, taruihin eläimen ja nuoren neidon avioliitosta, ja toisaalta myyteihin karhuiksi muuttuvista miehistä. Myytit korostavat jälleen karhun erityistä asemaa eläinten joukossa. Se ei ole aivan ihminen mutta ei aivan eläinkään.

Seksuaalisuus liittyy karhun ihmismäisten piirteiden kuvaamiseen. Karhulle annetaan luonteenpiirteitä, esimerkiksi äidillinen, älykäs, äreä ja leikkisä, jotka eivät oikeastaan kuulu eläimelle. Karhun erityisyys johtuukin siitä, että se käsitetään ”tavallisen” eläimen yläpuolelle, samaan tapaan kuin lemmikkieläimet, tosin karhulle annettu luonne on lähempänä villieläintä. Karhu on edustanut ihmiselle toiseutta, turvallisen rajan takaista tuntematonta. Karhu edustaa metsää, joka on ihmisen pihapiirin ulkopuolella. Metsä taas on muistutus ihmisen alkuperästä, tuntemattomasta ja pelottavasta puolesta. Villin eläimen arvaamattomuus tuntuu ihmisestä epämukavalta, koska hän tunnistaa samanlaisen arvaamattomuuden itsessään. Karhua on pyritty kahlitsemaan niin tapporituaaleilla, kuin kuvaamalla se taiteessa liekaan tai keihään alle. Karhulla on eläimen ominaisuudessa kuitenkin aina vapaus, jota muinaisella korvenraivaajalla ei ole, nimittäin oikeus toteuttaa omaa luontoaan.

Karhu on jotakin eläimen, ihmisen ja jumalan väliltä. Sille taiteessa annetut merkitykset pakanallisuuden symbolista Suomi-neidon kunniaviitaksi ovat joskus ristiriidassa keskenään, mutta kaikista niistä kuvastuu kunnioitus tätä myyttistä hahmoa kohtaan. Tänä päivänä ihminen voi taiteen avulla pohtia sitä merkitysten historiaa, mitä tietyt aiheet kantavat mukanaan. Karhu on hyvä esimerkki olennosta, joka ei koskaan pääse eroon historiastaan, mutta joka on toisaalta antanut sen avulla kokonaiselle kansakunnalle yhteisen symbolin.

9. Lähteet ja kirjallisuus

Acerbi, Giuseppe 1983. *Matka halki Suomen v.1799* (Suomea koskeva osa teoksesta *Travels through Sweden, Finland and Lapland to the North Cape in 1798 and 1799*). Porvoo: WSOY.

Anttonen, Erkki 2006. *Kansallista vai modernia. Taidegrafiikka osana 1930-luvun taidejärjestelmää*. Helsinki: Valtion taidemuseo/Kuvataiteen keskusarkisto.

Anttonen, Veikko 1996, *Ihmisen ja maan rajat. 'Pyhä' kulttuurisena kategoriana.* Helsinki: SKS.

Autio, Eero 1990. Päivän päästö – aiheko Uralin kalliokuvissa? teoksessa: Eero Autio ja Aino Nissinaho (toim.), *Kalliotaidetta – tutkimusta ja tulkintaa.* Turku: Turun maakuntamuseo. s. 8-16.

Bal, Mieke 2006. *Reading Rembrandt. Beyond the Word-Image Opposition*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Barthes, Roland 1986. *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art and Representation*. Oxford: Basil Blackwell.

Bauters, Merja 2007. *Changes in Beer Labels and their Meaning: A Holistic Approach to the Semiosic Process.* Acta Semiotica Fennica XXVII. International Semiotics Institute at Imatra. Helsinki: Semiotic Society of Finland. Saatavana myös sähköisessä muodossa: Kansalliskirjaston julkaisuarkisto Dorian WWW-sivut. päivitetty 2012. <URL: https://www.doria.fi/handle/10024/27248> viitattu 4.4.2012.

von Bondsdorff, Bengt 1988. Kuvataide 1600- ja 1700-luvulla. teoksessa: Salme Sajas-Korte (toim.), *Ars: Suomen taide 2*. Espoo: Weilin+Göös. s. 257–319.

Castrèn, Hannu 2008. Risteilevien tunteiden maalari. teoksessa: Samuli Heimonen, *Samuli Heimonen: vuoden nuori taiteilija 2008*. Hämeenlinna: Tampereen taidemuseo.

Claustrat, Frank 2000. Albert Edelfeltin teokset ja niiden vastaanotto Ranskassa vuosina 1877–1889. teoksessa: Soini Sinisalo; Rodolphe Rapetti; Annie Scottez-De Wambrechies & Riitta Ojanperä (toim.), *Tuntematon horisontti. Suomen taidetta 1870–1920*. Helsinki: Ateneum. s. 20–31.

Edgren, Helena 2000. Keskiajan kirkollinen kuvataide käyttäjän näkökulmasta. teoksessa Nina Lempa (toim.), *Kirkko kulttuurin kantajana*. Helsinki: Kirkkohallitus. s. 56–64.

Edgren, Helena 2002a. Codex Aboensis. teoksessa: Tuomas M. S. Lehtonen & Timo Joutsivuo (toim.), *Suomen kulttuurihistoria I. Taivas ja maa*. Helsinki: Tammi. s. 214–218.

Edgren, Helena 2002b. Keskiajan kuvataide. teoksessa: Tuomas Lehtonen & Timo Joutsivuo (toim.), *Suomen kulttuurihistoriaa I. Taivas ja maa.* Helsinki: Tammi. s. 132–147.

Emil Cedercreutzin museon WWW-sivut. Veistoksista. päivitetty 2007. <URL: http://www.harjavalta.fi/palvelut/museo/emil_cedercreutzin_elamantyo/veistoksista/> viitattu 16.4.2012.

Emil Cedercreutzin säätiön WWW-sivut. Satakunnan karhu. pävitetty 2002. <URL: http://www.kolumbus.fi/e.c.saatio/karhu.html> viitattu 16.4.2012.

Erä-Esko, Liisa; Huurre, Matti; Purhonen, Paula & Sarkki-Isomaa, Seija (toim.) 1995. *Suomen esihistoria. Suomen kansallismuseon näyttelyluettelo.* Helsinki: Museovirasto.

Ervamaa, Jukka 1981. *R.W. Ekmanin ja C.E. Sjöstrandin Kalevala-aiheinen taide*. Suomen muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja 81. Espoo: Weilin + Göös.

Haapio, Markku (toim.) 1978. *Suomen kirkot ja kirkkotaide I*. Lieto: Etelä-Suomen kustannus Oy.

Haveri, Minna 2010. *Nykykansantaide*. Helsinki: Maahenki.

Hakala, Sirkka-Liisa 2006. Karhun kämmen lyö – Porin ja Satakunnan karhu. Teoksessa: Clive Tolley (toim.), *Karhun kannoilla - In the footsteps of the bear.* Pori: Kulttuurintuotannon ja maisemantutkimuksen laitos, Turun yliopisto ja Satakunnan museo. s. 253–264.

Heikkilä, Tuomas & Suvikumpu, Liisa 2009. *Pyhimyksiä ja paanukattoja. Kulttuuriretkiä Suomen kirkkoihin*. Hämeenlinna: Kirjapaja.

Heimonen, Samuli 2009. Toinen luonto – eläin ihmisen peilinä. luentomateriaali Mikkelin kesäyliopiston luennolle Toinen luonto – eläin ihmisen peilinä. tammikuussa 2009. Samuli Heimosen kotisivut: <URL:http://www.samuliheimonen.com/web/index.php?id=669> viitattu 29.9.2011.

Helsingin kaupungin taidemuseon WWW-sivut. Julkinen taide ja veistoshaku. päivitetty 10.8.2011 <URL:http://www.taidemuseo.fi/suomi/veisto/veistossivu.html?id=103&sortby=statue> viitattu: 15.2.2012.

Hollolan keskiaikaseuran WWW-sivut. päivitetty 2007. Hubertuksen legenda. <URL:http://keskiaika.fi/?sivu=Tietoiskut&id=175> viitattu 6.4.2011.

Huurre, Matti 1995. *9000 vuotta Suomen esihistoriaa*. Helsinki: Otava. 5. p.

Hämäläinen, Pirjo 2010. *Jugend Suomessa*. Keuruu: Otava.

Ilvas, Juha 1984. Emil Cedercreutz. teoksessa: Markku Valkonen & Olli Valkonen (toim.), *Suomen taide 3. Kultakausi*. Porvoo: WSOY. s. 248–249.

Itkonen, Satu 1998. *Sydän siveltimellä. Suomalaista naivismia*. Helsinki: Taidepiste.

Itkonen, Satu 2003. Tarinankertojat ihmisen asialla. teoksessa: Helena Sederholm; Saara Salin; Rakel Kallio & Veikko Kallio (toim.), *Pinx. Maalaustaide Suomessa. Tarinankertojia*. Porvoo: Weilin & Göös. s. 78–85.

Itkonen, Satu (toim.) 2007. *Eläinten aika*. Helsinki: Ateneumin taidemuseo.

Järvi, Petteri & Segersven, Anders 1999. *Heraldiikka ja historia*. Turku: Partioheraldikot ry.

Järvinen, Antero 2000. *Ihmiset ja eläimet. ”Humanistin eläinkirja”*. Helsinki: WSOY.

Kaila, Toivo T. 1928. *J.R. Mäntysen eläimiä*. Helsinki: WSOY.

Karhuseuran WWW-sivut. päivitetty 20.1.2012. Karhumytologia. <URL:http://www.karhuseura.net/karhumytologia.php.> viitattu 6.4.2011.

Kivikäs, Pekka 2005. *Kallio, maisema ja kalliomaalaus*. *Rocks, Landscapes and Rock Paintings*. Jyväskylä: Minerva Kustannus Oy

Kivikäs, Pekka 2009. *Suomen kalliomaalausten merkit. Kalliot kuvakentät ja kuvamerkitykset*. Porvoo: Atena Kustannus Oy.

Kivirinta, Marja-Terttu 2003. Taide herättää keskustelua. teoksessa: Helena Sederholm: Saara Salin; Rakel Kallio & Veikko Kallio (toim.), *Pinx. Maalaustaide Suomessa. Siveltimen vetoja*. Porvoo: Weilin + Göös. s. 10–13.

Klinge, Matti 1999. *Suomen sinivalkoiset värit*. Helsinki: Otava. 3. p.

Knapas, Rainer & Koistinen Pertti 1993. *Historiallisia kuvia: Suomi vanhassa grafiikassa*. Helsinki: SKS.

Konttinen, Riitta 2001. *Sammon takojat, Nuoren Suomen taiteilijat ja suomalaisuuden kuvat*. Helsinki: Otava. 2. p.

Koponen, Markku. Uusia tuulia paavinvaakunassa. Suomen katolisen kirkon WWW-sivut. päivitetty 14.3.2012. <URL:http://katolinen.net/?page_id=251> viitattu 6.2.2012.

Kristeva, Julia 1980. *Desire in language*. *A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press.

Kuusamo, Altti 1990. *Kuvien edessä. Esseitä kuvan semiotiikasta*. Helsinki: Gaudeamus.

Laaksonen, Jarmo 2001. *Esihistorian jälkiä Suomen nykytaiteessa 1980–2000*. Jyväskylän yliopisto. Taidehistorian pro gradu –tutkielma.

Lahelma, Antti 2008. Lahelma, Antti 2008. *A touch of red. Archaeological and Ethnographic Approaches to Interpreting Finnish Rock Paintings*. Helsinki: the Finnish Antiquarian Society. saatavana sähköisessä muodossa: Kansalliskirjaston julkaisuarkisto Dorian WWW-sivut. päivitetty 2012. <URL: https://www.doria.fi/handle/10024/36402> viitattu 5.4.2012.

Lehikoinen, Heikki 2007. *Tuo hiisi hirviäsi. Metsästyksen kulttuurihistoria Suomessa*. Helsinki: Teos.

Lempiäinen Pentti 2002. *Kuvien kieli. Vertauskuvat uskossa ja elämässä*. Helsinki: WSOY.

Lukkarinen, Ville 1998. Taiteen tarina. teoksessa: Arja Elovirta & Ville Lukkarinen (toim.), *Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa.* Helsinki: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus. s. 17–56.

Levy, Oscar 1913. An Interpretation of Heinrich Heine's 'Atta Troll'. Project Gutenberg - WWW-sivut. <URL: http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?pageno=3&fk_files=1560478> viitattu: 9.4.2012.

Mainos- ja viestintätoimisto Villivision WWW-sivut. Mesera Karhulan 120 vuotta kirjoitettiin juhlajulkaisuksi. päivitetty 11.5.2011. <URL:http://www.villivisio.fi/tyopoydalta/?issue=125> viitattu 13.3.2012.

Miettinen, Timo 2006. Karhukultin juuret uskontoarkeologisen tutkimuksen valossa. Teoksessa Clive Tolley (toim.) *Karhun kannoilla - In the footsteps of the bear*. Pori: Kulttuurintuotannon ja maisemantutkimuksen laitos, Turun yliopisto ja Satakunnan museo. 117–126.

Mikkola, Marja-Leena 1979. *Lauluja*. Helsinki: Otava.

MoMA:n WWW-sivut. päivitetty 2012. Bear and Elf (Bär und Elfe) (plate I) from Intermezzos, Opus IV (Intermezzi, Opus IV). <URL: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=117256> viitattu 9.4.2012.

Myrdal, Janken 2006. Inledning. teoksessa: Janken Myrdal (toim.) *Den predikande räven. Arbete, skämt och allvar i en medeltida illuminerad handskrift*. Lund: Signum. s. 9-28.

Oja, Aulis 1989. Karhuntalja entisajan kirkoissa. teoksessa: Pekka Laaksonen; Ulla Piela & Maija-Liisa Heikinmäki (toim.), *Valoa kansalle. Artikkeleita Kotiseutu-lehden kahdeksalta vuosikymmeneltä 1909–1989*. Helsinki: Suomen Kotiseutuliitto. s. 58–62.

Ojanperä, Riitta 2009. Mistä on Kalevala-kuvat tehty?. teoksessa: Riitta Ojanperä; Satu Itkonen & Anna-Maria von Bonsdorff (toim.), *Kalevala kuvissa. 160 vuotta Kalevalan innoittamaa suomalaista taidetta*. Helsinki: Ateneumin taidemuseo / Valtion taidemuseo. s. 11–47.

Palin, Tutta 1998. Merkistä mieleen. teoksessa: Arja Elovirta & Ville Lukkarinen (toim.), *Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa*. Helsinki: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus. 115–159.

Panofsky, Erwin 1972. *Studies in Iconology. Humanistic Themes In the Art of the Renaissance*. New York: Harper & Row Publishers.

Pentikäinen, Juha 2005. *Karhun kannoilla. Metsänpitäjä ja Mies*. Helsinki: Etnika Oy.

Pentikäinen, Juha & Miettinen, Timo 2003. *Pyhän merkkejä kivessä*. Helsinki: Etnika Oy.

Poutanen, Terho 1996. Karhu on kansalliseläimemme(hiukan lyhennettynä). Suomen luonnonsuojeluliiton arkiston WWW-sivusto. <URL:http://arkisto.sll.fi/tiedotus/harr/KansallisKarhu.html> viitattu 26.4.2010.

Project Gutenberg – WWW-sivut. päivitetty. 2012. Atta Troll by Heinrich Heine. <URL: http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=1560478> viitattu 9.4.2012.

Project Runeberg –WWW-sivut. päivitetty 2011. Kalevala/Yhdesviidettä runo. <URL:http://runeberg.org/kalevala/41.html> viitattu 22.5.2011.

Pulkkinen, Risto & Salmenkivi, Marko 2006. Mitä paikannimet kertovat Suomen karhusta? teoksessa: Clive Tolley (toim.), *Karhun kannoilla - In the footsteps of the bear*. Pori: Kulttuurintuotannon ja maisemantutkimuksen laitos, Turun yliopisto ja Satakunnan museo. s. 147–156.

Purhonen, Elina & Rautiainen, Veli-Matti, Julkiset taideteokset Jyväskylässä. Jyväskylän taidemuseon WWW-sivut. päivitetty 2012.<URL: http://www3.jkl.fi/taidemuseo/veistokset/veistokset/008.html> viitattu 16.4.2012.

Pöykkö, Kaarina 1991. *Erik Cainberg ja hänen reliefisarjansa Turun vanhassa akatemiatalossa*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Rautio, Pessi 2010. Esipuhe. teoksessa: Samuli Heimonen, *Armi kiittää*. Helsinki: Kustannus Oy Taide.

Ruponen, Seija 2000. Mesikämmenen matkassa metisiltä mättäiltä Otavaisen olkapäille. Karhuseuran WWW-sivut. <http://www.karhuseura.net/progradu/pro_yliluonnolliset.php> viitattu 13.3.2012.

Sajas-Korte, Salme 2000. Sadun ulottuvuuksia. Hugo Simberg, Axel Gallén ja H.C. Andersen. teoksessa: Hanna-Leena Paloposki (toim.), *Piru, kuolema ja enkeli ateljeessa*. *Tutkielmia Hugo Simbergin taiteesta*. Helsinki: Ateneum.

Sarmela, Matti 2006. Karhu ihmisen ympäristössä. teoksessa: Clive Tolley (toim.), *Karhun kannoilla – In the footsteps of the bear*. Pori: Kulttuurintuotannon ja maisemantutkimuksen laitos, Turun yliopisto ja Satakunnan museo. s. 42–83.

Sarvas, Pekka 1987. Esihistoriallinen taide. teoksessa: Salme Sarajas-Korte (toim.), *Ars. Suomen taide 1*. Helsinki: Otava. s. 14–27.

Serlachius-museoiden WWW-sivut. Hvitträskin karhu. päivitetty 2012. <URL:http://www.serlachius.fi/taidemuseo/suomi/emilwikstrom/nay-27.html> viitattu 23.5.2011.

Sinisalo, Soili 2003. Arvoituksellisia tarinoita. teoksessa: Helena Sederholm; Saara Salin; Rakel Kallio & Veikko Kallio (toim.), *Pinx. Maalaustaide Suomessa. Tarinankertojia*. Espoo: Weilin+Göös. s. 62–65.

Stewen, Riikka 2008. Unohdetut kuvitelmat Kalevalasta kuvataiteessa. teoksessa: Ulla Piela; Seppo Knuuttila & Pekka Laaksonen (toim.), *Kalevalan kulttuurihistoria*.Helsinki: SKS. s.66–81.

Stewen, Riikka 1989. *Hugo Simberg – unien maalari*. Helsinki: Otava.

Suomen urheilumuseon WWW-sivut. Helsinki 1940 esinetietokanta. Karhuveistos. päivitetty 2007. <URL:http://www.urheilumuseo.fi/portals/47/helsinki2/helsinki40/taideteokset40/karhuveistos1740.htm> viitattu 15.2.2012.

Taksami, Chuner 2006. Karhun merkitys nivhi-kansan perinnekulttuurissa. teoksessa: Clive Tolley (toim.), *Karhun kannoilla – In the footsteps of the bear*. Pori: Kulttuurintuotannon ja maisemantutkimuksen laitos, Turun yliopisto ja Satakunnan museo. s. 31–41.

Tengström, Leif 1997. *”Muschoviten… Turchen icke olijk”. Ryssattribut, och deras motbilder, i svensk heraldik från Gustav Vasa till freden i Stolbova*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Talvio, Tuukka 1997. *Suomen leijona*. Helsinki: Museovirasto.

Toikka-Karvonen, Annikki 1971. *Ryijy*. Helsinki: Otava.

Taskinen, Helena 2009. Suomen kalliomaalausten ja –hakkausten dokumentointimenetelmät. Suomen muinaistaideseura ry:n WWW-sivut. <URL:http://www.suomenmuinaistaideseura.fi/linkit/aurinkopeurat/Helena_Taskinen_web.pdf> viitattu 11.5.2010]

Unger, Berndt 2006. Der Berliner Bär und seine Bedeutung in der Wirtschaft. teoksessa: Clive Tolley (toim.), *Karhun kannoilla – In the footsteps of the bear*. Pori: Kulttuurintuotannon ja maisemantutkimuksen laitos, Turun yliopisto ja Satakunnan museo. s. 265–276.

United Buddy Bears –WWW-sivut. Taidetta suvaitsevaisuuden puolesta – karhupatsaat maailmankiertueella. päivitetty 2012. <URL: http://www.buddy-baer.com/fi/united-buddy-bears/idea/united-buddy-bears.html> viitattu 16.4.2012.

Uotila-Laine, Anne 2009. Karhuntaljat kirkoissa. Käpälämäki. Suomen Metsästysmuseon tiedotuslehti, 2/2009. Suomen Metsästysmuseon WWW-sivut. <URL:http://www.metsastysmuseo.fi/museo/kapalamaet/kapala2_2009/kapalamaki2_2009.pdf> viitattu 25.2.2012.

Valjakka, Timo 2009. *Modernin kahdet kasvot*. Helsinki: SKS.

Valkonen, Markku 1982. Metsästäjän magiasta suomalaisen minäkuvaan.te oksessa: Markku Valkonen & Olli Valkonen (toim.), *Suomen ja maailman taide1. Suomen taide. Varhaiskaudet*. Helsinki: WSOY. s. 6-25.

Valkonen, Markku 1985. Modernismia torjumassa. teoksessa: Markku Valkonen & Olli Valkonen (toim.), *Suomen ja maailman taide 5. Suomen taide. Vastakohtien aika*. Helsinki: WSOY. s. 6-39.

Valtion taidemuseon WWW-sivut. päivitetty 2012. Teoshaun tulokset hakusanalla ”karhu”. <URL:http://kokoelmat.fng.fi/wandora/w?lang=fi&action=gen&query=karhu&qtype=http%3A%2F%2Fwww.wandora.net%2Fartwork&page=1#listmod> viitattu 13.3.2012.

Vieru, Elina 2003. Kohti abstraktia ilmaisua. teoksessa: Helena Sederholm; Saara Salin; Rakel Kallio & Veikko Kallio (toim.), *Pinx. Maalaustaide Suomessa. Siveltimen vetoja*. Espoo: Weilin + Göös. s. 62–69.

Viestintätieteiden yliopistoverkoston WWW-sivut. päivitetty 2012. Symboli vai allegoria? < URL:http://viesverk.uta.fi/kuvanluku/index.php?s=3&b=3_4> viitattu 15.3.2012.

Vihanta, Ulla 2003. Etsijöitä, surrealisteja ja metafyysikkoja. teoksessa: Helena Sederholm; Saara Salin; Rakel Kallio & Veikko Kallio (toim.), *Pinx. Maalaustaide Suomessa. Tarinankertojia.* Espoo: Weilin + Göös. s. 20–27.

Viires, Ants 1993. Introduction. The Red Book of the Peoples of the Russian Empire. Institute of Estonian language –WWW-sivut. päivitetty 2012. <URL: http://www.eki.ee/books/redbook/introduction.shtml> viitattu 17.4.2012.

Vilkuna, Kustaa 1983. Suomalaiselle lukijalle. teoksessa: Giuseppe Acerbi, *Matka halki Suomen v.1799* (Suomea koskeva osa teoksesta *Travels through Sweden, Finland and Lapland to the North Cape in 1798 and 1799*). Porvoo: WSOY. s. 5-8. 2.p.

Anttila, Pirkko. Semioottinen analyysi. Virtuaaliammattikorkeakoulun WWW-sivut. päivitetty 2009. <URL:http://www.amk.fi/opintojaksot/0709019/1193463890749/1193464144782/1194348612964/1194356620956.html> viitattu 17.4.2012.

Kuvalähteet:

Kuva 1. Kivikäs, Pekka: Elimäen ihmishahmo ja karhumainen eläinhahmo. teoksessa: Kivikäs, Pekka 2000. *Kalliokuvat kertovat*. Jyväskylä: Atena kustannus Oy. s. 31.

Kuva 2. Rácz, István: Huittisten vuolukivinen hirvenpäänuija. teoksessa: Rácz, István 1961. *Kivikirves ja hopearisti. Suomen esihistorian taideaarteita*. Helsinki:Otava. s. 65.

Kuva 3. Rácz, István: Paltamon karhunpäähakku. Rácz, István 1961. teoksessa: *Kivikirves ja hopearisti. Suomen esihistorian taideaarteita*. Helsinki:Otava. s. 69.

Kuva 4. Rácz, István: *Hirvenpäälusikka Kittilästä ja karhunpäälusikka Laukaalta*. teoksessa: Rácz, István 1961. Kivikirves ja hopearisti. Suomen esihistorian taideaarteita. Helsinki:Otava. s. 53.

Kuva 5. Edelfelt, Albert: *Kuningatar Blanka* (1877), öljy kankaalle; 96,5x75,5cm. Valtion taidemuseon taidekokoelmien WWW-sivut. <URL:http://kokoelmat.fng.fi/wandora/w?si=A+II+1405> viitattu: 14.3.2012.

Kuva 6. Luyken, Jan: *Lappalaisten asumuksia ja perhe-elämää: kota, sen pohjapiirros ja ns. niliaitta, njalla,* (n. 1680-luku), kuparipiirros. teoksessa: Knapas, Rainer & Koistinen Pertti 1993. Historiallisia kuvia: Suomi vanhassa grafiikassa. Helsinki: SKS. s. 32.

Kuva 7. Luyken Jan: *Karhunkaatoa pesällä* (n. 1680-luku), kuparipiirros. teoksessa: Knapas, Rainer & Koistinen Pertti 1993. Historiallisia kuvia: Suomi vanhassa grafiikassa. Helsinki: SKS. s. 33.

Kuva 8. *Karhun metsästys* (1802), kuparipiirros. teoksessa: Knapas, Rainer & Koistinen Pertti 1993. Historiallisia kuvia: Suomi vanhassa grafiikassa. Helsinki: SKS. s. 81.

Kuva 9. Aveelen J.v.D.: *Pohjois-Suomen herttuakunnan vaakuna* (1715), kuparipiirros, 236x138cm. teoksessa: Knapas, Rainer & Koistinen Pertti 1993. Historiallisia kuvia: Suomi vanhassa grafiikassa. Helsinki: SKS. s. 38.

Kuva 10. *Herttua Juhanan vaakuna vuodelta 1557*. Carol Hedbergin rekonstruktio. teoksessa: Talvio, Tuukka 1997. Suomen leijona. Helsinki: Museovirasto. s.10.

Kuva 11. *Rudolf Rayn ehdotus Suomen vaakunaksi 1932*. teoksessa: Talvio, Tuukka 1997. Suomen leijona. Helsinki: Museovirasto. s.44.

Kuva 12. Cainberg, Erik: *Väinämöisen soitto* (1813), reliefi, Turun akatemia. Kalevalaseuran WWW-sivut. <URL:http://www.kalevalaseura.fi/kaku/sivu.php?n=p1a3&s=p1a3s1&h=hp1a3&f=fp1s> viitattu 14.3.2012.

Kuva 13. Ekman, Robert Wilhelm: *Suomalaisten kaste* (1850–1854), yksityiskohta. teoksessa: Ervamaa, Jukka 1981. *R.W. Ekmanin ja C.E. Sjöstrandin Kalevala-aiheinen taide*. Suomen muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja 81. Espoo: Weilin + Göös. s. 27.

Kuva 14. Ekman, Robert Wilhelm. *Väinämöisen soitto* (1866), öljy kankaalle, 390x283cm. Helsingin sanomien WWW-sivut. <URL:http://www.hs.fi/kulttuuri/levyt/artikkeli/Tiensuu+Jukka+Suomalaiss%C3%A4velt%C3%A4jien+Kalevala-aiheisia+s%C3%A4vellyksi%C3%A4/HS20090227SI1KU01p8l> viitattu 15.3.2012.

Kuva 15. Sjöstrand, Carl Eneas: *Kyllikki* (1883), kipsi, 76x210x97cm.Valtion taidemuseon WWW-sivut. <URL:http://kokoelmat.fng.fi/wandora/w?lang=fi&si=B+I+194&&imagesize=0&imagenum=1> viitattu 15.3.2012.

Kuva 16. Sjöstrand, Carl Eneas: *Kullervo puhuu miekalleen* (1877), kipsi, korkeus 83cm.Valtion taidemuseon kokoelmien WWW-sivut. <URL:http://kokoelmat.fng.fi/wandora/w?si=B+I+2> viitattu 15.3.2012.

Kuva 17. Runeberg, Walter: *J.V. Runebergin muistomerkki* (1883), yksityiskohta. Helsingin taidemuseon WWW-sivut. <URL:http://taidemuseo.hel.fi/english/veisto/picture.html?id=2456&language=english> viitattu 15.3.2012.

Kuva 18. Walter Runeberg *Aleksanteri II:n patsas* (1894), yksityiskohta. Internetix – lukion ja peruskoulun kursseja WWW-sivut. <URL:http://opinnot.internetix.fi/fi/muikku2materiaalit/lukio/hi/hi3/2_autonominen_suomi/07_aleksanteri2_suomi> viitattu 15.3.2012.

Kuva 19. Simberg, Hugo: *Satu I* (1895), vesiväri ja guassi paperille, 25,4x16,4.Valtion taidemuseon kokoelmien WWW-sivut. <URL:http://kokoelmat.fng.fi/wandora/w?lang=fi&action=gen&si=http%3A%2F%2Fwww.muusa.net%2FTeos%2FC508CFFB-0E82-4488-89A0-B0091DE3BD83&page=4&query=satu+I&qtype=http%3A%2F%2Fwww.wandora.net%2Fartwork&ifilter=images&&imagesize=1> viitattu 15.3.2012.

Kuva 20. Simberg, Hugo: *Satu II* (1896), vesiväri ja guassi paperille, 26,7x28,6. Valtion taidemuseon WWW-sivut. <URL:http://kokoelmat.fng.fi/wandora/w?lang=fi&action=gen&page=4&query=satu+I&qtype=http%3A%2F%2Fwww.wandora.net%2Fartwork&ifilter=images&si=http%3A%2F%2Fwww.muusa.net%2FE42_Object_Identifier%2FA_II_968%3A5&imagesize=0> viitattu 15.3.2012.

Kuva 21. Simberg, Hugo: *Pelko metsässä* (1896), vesiväri paperille, 21,4x27,7. Valtion taidemuseon kokoelmien WWW-sivut. <URL:http://kokoelmat.fng.fi/wandora/w?lang=fi&action=gen&query=pelko+mets%C3%A4ss%C3%A4&qtype=http%3A%2F%2Fwww.wandora.net%2Fartwork&si=http%3A%2F%2Fwww.muusa.net%2FTeos%2FCBBF8274-2C5B-489C-B2B5-B7EBF3AC8FC1&imagesize=0> viitattu 15.3.2012.

Kuva 22. Klinger, Max: Bär und Elfe (1881), etsaus ja akvatinta chine colléelle, 42,1x28,9cm. Art Gallery NSW:n WWW-sivut. <URL: http://www.artgallery.nsw.gov.au/work/6940.1/> viitattu 17.4.2012.

Kuva 23. Wikström, Emil: *Hvitträskin karhu* (1899/1906), graniitti, 32x47x26. Serlachius-museon WWW-sivut.<URL:http://www.serlachius.fi/taidemuseo/suomi/emilwikstrom/nay-27.html> viitattu 15.3.2012.

Kuva 24. Berndtson, Gunnar: *Diderot Katariina II:n puheilla* (1893), öljy kankaalle, 62,2x47cm. teoksessa: Arell, Berndt & Hoffmann, Christian (toim.), 1998. Gunnar Berndtson – Salonkimaalari. Turku: Turun taidemuseo. s. 77.

Kuva 25. Reinikainen, Raimo: *Yrttitarha (Selma Lagerlör: Jouluruusun legenda)* (1971), lyijykynä, värikynä; 23x26,5. teoksessa: Reinikainen, Raimo 1989, Raimo Reinikainen. Maalauksia ja piirustuksia 1963-1989. Helsinki: Amos Andersonin taidemuseo. s. 85.

Kuva 26. Reinikainen, Raimo: *Yrttitarha (Selma Lagerlöf: Jouluruusun legenda)* (1981), tempera, öljy. teoksessa: teoksessa: Reinikainen, Raimo 1989, Raimo Reinikainen. Maalauksia ja piirustuksia 1963-1989. Helsinki: Amos Andersonin taidemuseo. s.99.

Kuva 27. Alariesto, Andreas: *Rieston Mikko* (1970–80-luku), sekatekniikka paperille, 40,5 x 50cm. Alariesto-gallerian WWW-sivut. <URL:http://www.sodankyla.fi/muut/alariestogalleria/auralvisual.php?id=6> viitattu: 17.11.2011.

Kuva 28. Hakkarainen, Anna-Liisa: *Maailmamme on meille yhteinen* (1992), öljy kankaalle, 35x30cm. teoksessa: Itkonen, Satu 1998, Sydän siveltimellä. Suomalaista naivismia. Helsinki: Taidepiste. s.43.

Kuva 29. Grönlund, Annukka: *Sirkus* (2009). Turun Sanomien WWW-sivut. <URL:http://www.ts.fi/kulttuuri/nayttelyt/80301/Hellyys+nokittaa++alakulon> viitattu 14.3.2012.

Kuva 30. Mäntynen, Jussi R: *Karhuorvot* (1919), sementtikivi. teoksessa: Kaila, Toivo T. 1928. J.R. Mäntysen eläimiä. Helsinki: WSOY. s. 62.

Kuva 31. Mäntynen, Jussi R: *Karhupari kultahäämatkalla* (1924), graniitti. teoksessa: Kaila, Toivo T. 1928. J.R. Mäntysen eläimiä. Helsinki: WSOY. s.70.

Kuva 32. *Karhu* (2009). Oy Sinebrychoff Ab:n Karhu-oluen mainoskuva. MediaFinlandian WWW-sivut. <URL:http://mediaopas.a-lehdet.fi/mediafinlandia/2009> viitattu 13.3.2012.

Kuva 33. *120 karhun askelta* –juhlajulkaisun kansikuva. Mainostoimisto Villivision WWW-sivut. <URL:http://www.villivisio.fi/tyopoydalta?issue=125> viitattu 14.3.2012.

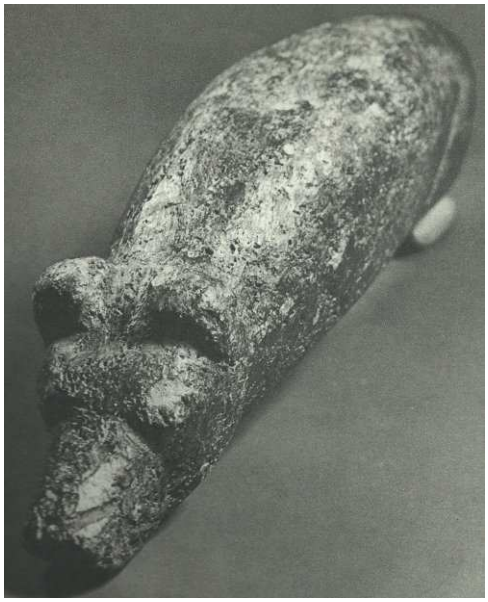
Kuva 34. Heimonen, Samuli: *Vuori* (2006), akryyli ja öljy kankaalle, 140x160cm. Samuli Heimosen WWW-sivut. <URL:http://www.samuliheimonen.com/web/index.php?id=459> viitattu 15.3.2012.

Kuva 35. Heimonen, Samuli: *Lieka* (2010), akryyli ja öljy kankaalle, 35x40cm. Samuli Heimosen WWW-sivut. <URL:http://www.samuliheimonen.com/web/index.php?id=757> viitattu 15.3.2012.

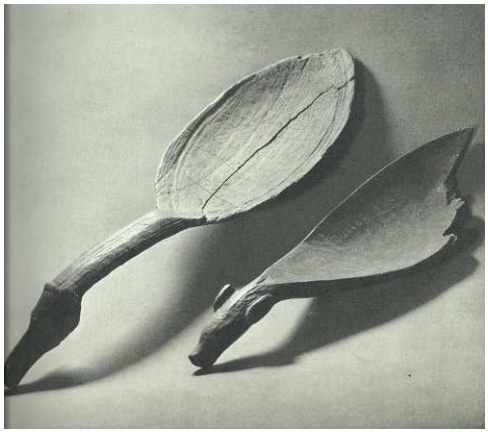
Kuvaliitteet:

Kuva 1. Elimäen ihmishahmo ja karhumainen eläinhahmo (vasemmalla), ajoittamaton.

Kuva 2. Huittisten vuolukivinen hirvenpäänuija, n. 5200eaa., vuolukivi.



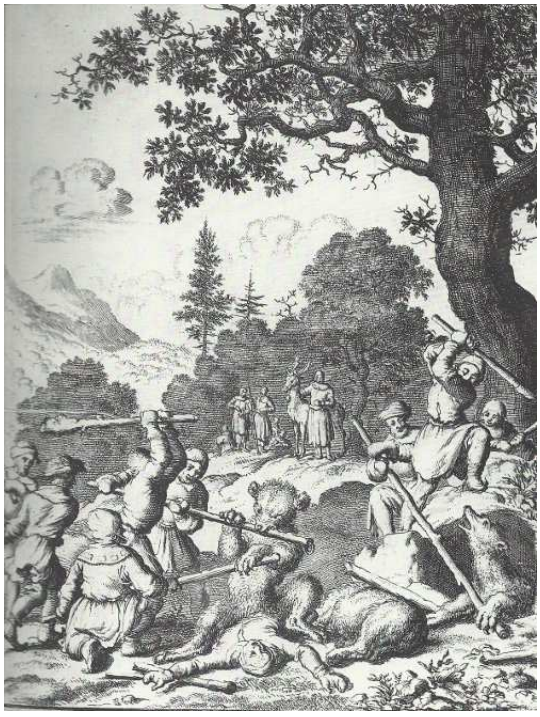
Kuva 3. Paltamon karhunpäähakku, ajoittamaton, vuolukivi.



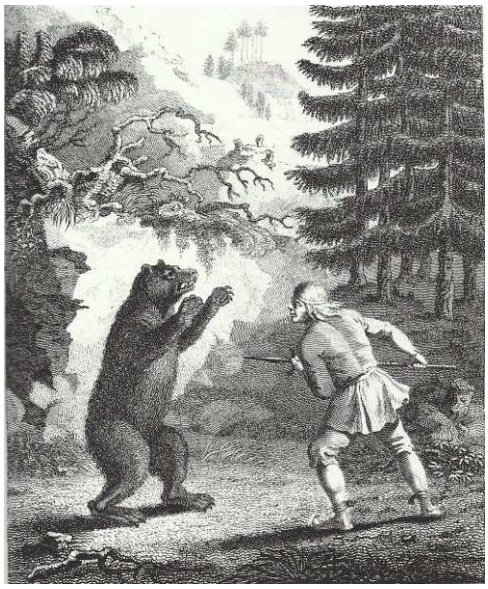
Kuva 4. Karhunpäälusikka Laukaalta (oikealla), ajoittamaton, sebramänty.

Kuva 5. Albert Edelfelt: *Kuningatar Blanka* (1877)
öljy kankaalle; 96,5x75,5cm.

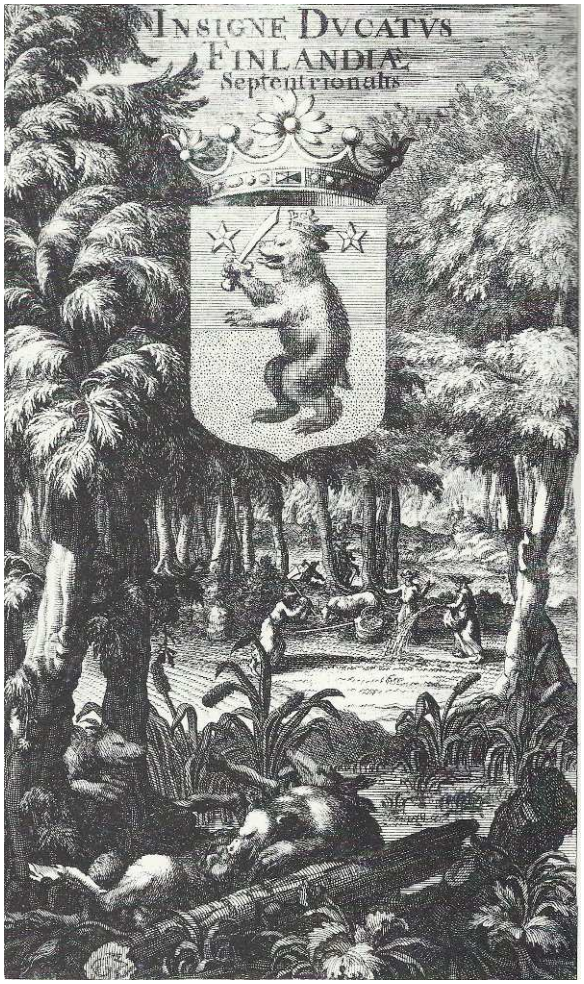
Kuva 6. Jan Luyken *Lappalaisten asumuksia ja perhe-elämää: kota, sen pohjapiirros ja ns. niliaitta, njalla*, n. 1680-luku, kuparipiirros.



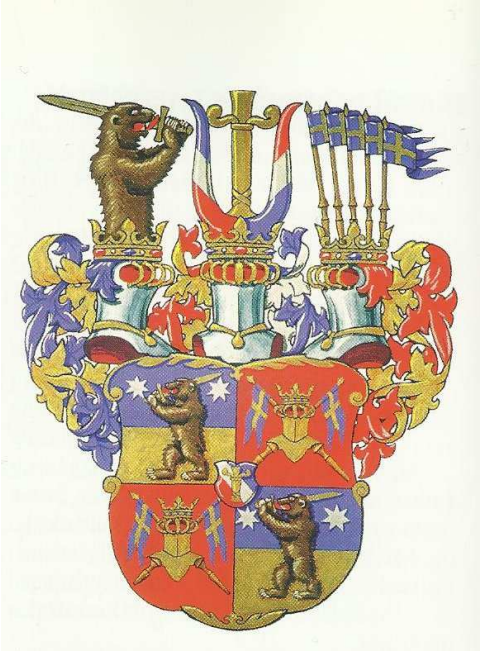
Kuva 7. Jan Luyken *Karhunkaatoa pesällä*, n. 1680-luku, kuparipiirros.



Kuva 8. Kuvitusta Giuseppe Acerbin matkakertomukseen:
Karhun metsästys 1802, kuparipiirros.



Kuva 9. J. v. D. Aveelen Pohjois-Suomen herttuakunnan vaakuna 1715, kuparipiirros, 236x138.



Kuva 10. Herttua Juhanan vaakuna vuodelta 1557.
Carol Hedbergin rekonstruktio.

Kuva 11. Rudolf Rayn ehdotus Suomen vaakunaksi 1932.

Kuva 12. Erik Cainberg *Väinämöisen soitto* (1813) reliefi, Turun akatemia.

Kuva 13. Ekman Robert Wilhelm *Suomalaisten kaste*, 1850–1854, yksityiskohta.

Kuva 14. Robert Wilhelm Ekman *Väinämöisen soitto* 1866, öljy kankaalle, 390x283cm.

Kuva 15. Carl Eneas Sjöstrand *Kyllikki*, 1883, kipsi, 76x210x97cm.

Kuva 16. Carl Eneas Sjöstrand *Kullervo puhuu miekalleen*,
1877, kipsi, korkeus 83cm.

Kuva 17. Walter Runeberg *J.V. Runebergin muistomerkki*, yksityiskohta, 1883.

Kuva 18. Walter Runeberg *Aleksanteri II:n patsas*, yksityiskohta, 1894.

Kuva 19. Hugo Simberg *Satu I*, 1895, vesiväri ja guassi paperille, 25,4x16,4cm.

Kuva 20. Hugo Simberg *Satu II*, 1896, vesiväri ja guassi paperille, 26,7x28,6cm.

Kuva 21. Hugo Simberg Pelko metsässä, 1896, vesiväri paperille, 21,4x27,7cm.

Kuva 22. Max Klinger Bär und Elfe, 1881,
etsaus ja akvatinta chine colléelle, 42,1x28,9cm.

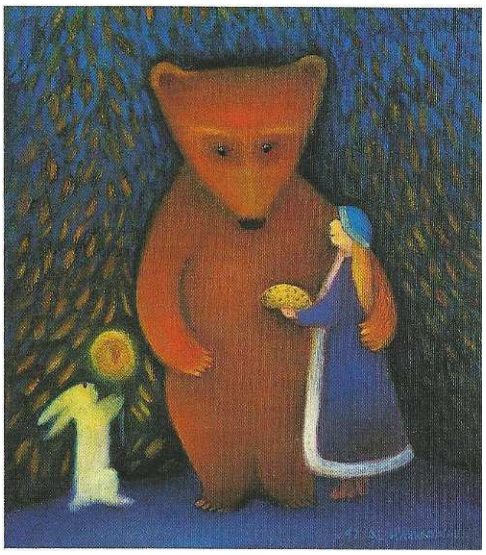
Kuva 23. Emil Wikström *Hvitträskin karhu*, 1899/1906, graniitti, 32x47x26cm.

Kuva 24. Gunnar Berndtson Diderot Katariina II:n puheilla 1893,
öljy kankaalle, 62,2x47cm.

Kuva 25. Raimo Reinikainen *Yrttitarha (Selma Lagerlör: Jouluruusun legenda)* 1971,
lyijykynä, värikynä; 23x26,5cm.

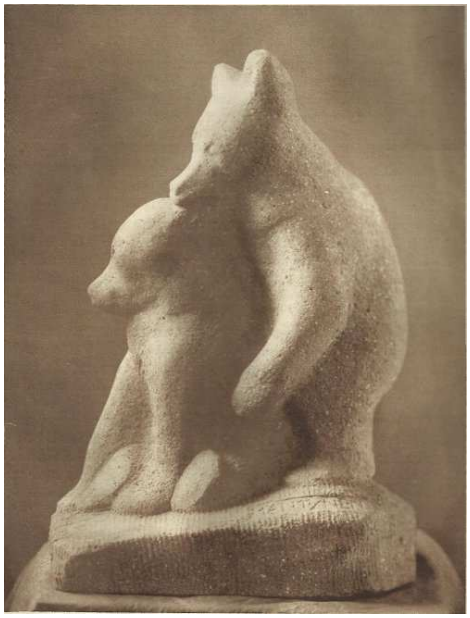
Kuva 26. Raimo Reinikainen *Yrttitarha (Selma Lagerlöf: Jouluruusun legenda)* 1981, tempera, öljy; 130x170cm.

Kuva 27. Andreas Alariesto: *Rieston Mikko* 1970–80-luku, sekatekniikka paperille, 40,5 x 50cm.

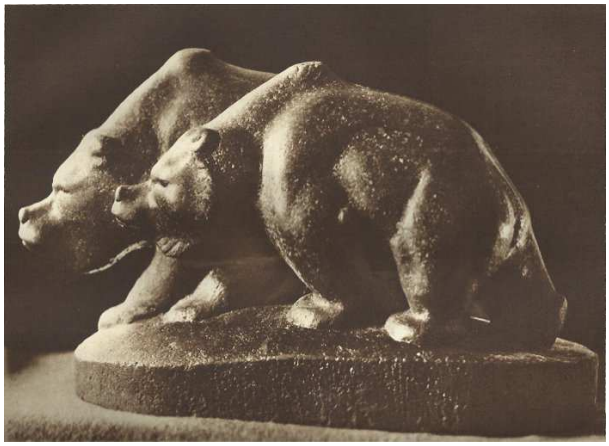


Kuva 28. Anna-Liisa Hakkarainen *Maailmamme on meille yhteinen* 1992, öljy kankaalle, 35x30cm.

Kuva 29. Annukka Grönlund *Sirkus*, 2009.



Kuva 30. J.R. Mäntynen *Karhuorvot* 1919, sementtikivi.



Kuva 31. J.R. Mäntynen *Karhupari kultahäämatkalla* 1924, graniitti.

Kuva 32. *Karhu* 2009. Oy Sinebrychoff Ab:n Karhu-oluen mainoskuva.
.

Kuva 33. *120 karhun askelta* –juhlajulkaisun kansikuva.

Kuva 34. Samuli Heimonen *Vuori*, 2006, akryyli ja öljy kankaalle, 140x160cm.

Kuva 35. Samuli Heimonen *Lieka* 2010, akryyli ja öljy kankaalle, 35x40cm.