Kulttuurikuvia kivissä

Pragmaattisia näkökulmia pohjoisen Fennoskandian pyyntikulttuurien kalliotaiteeseen

Esa Kekäläinen

Pro gradu -tutkielma

Jyväskylän yliopisto

Taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Taidekasvatus

Kesäkuu 2014

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Esa Kekäläinen	
Työn nimi – Title Kulttuurikuvia kivissä. Pragmaattisia näkökulmia pohjoisen Fennoskandian kalliotaiteeseen	
Oppiaine – Subject Taidekasvatus	Työn laji – Level Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year Kesäkuu 2014	Sivumäärä – Number of pages 75

Tiivistelmä – Abstract

Tutkielmassa käsitellään kalliotaidetta pragmaattisesta näkökulmasta. Pohdinnan kohteena ovat käytännön elämään liittyneet merkitykset, joita pohjoisen Fennoskandian kalliotaiteiden kuvilla ja kuvakallioilla mahdollisesti oli niitä tehneille yhteisöille. Tarkastelun keskipisteessä ovat kalliotaiteen tuotantoon oletettavasti liittyneet kulttuuriekologiset ja sosiokulttuuriset tekijät. Käytännönläheinen lähestymistapa poikkeaa kalliomaalaustutkimuksessa vallalla olevasta tutkimustilanteesta, jossa aihetta on miltei poikkeuksetta lähestytty pelkästään uskomuksiin liitettävissä olevista näkökulmista.

Oletuksen mukaan Suomen kalliomaalaustraditiota ei voida nähdä yksittäisenä ilmiönä, vaan osana koko pohjoista Fennoskandiaa käsittänyttä kulttuuri-ilmiötä. Työn teoreettinen viitekehitys rakentuukin suomalaisen kalliotaidetutkimuksen tarkastelun lisäksi naapurimaissamme saavutettujen tutkimustulosten kriittiseen arviointiin ja vertailuun. Tutkimusaihe vaatii monitieteistä lähestymistapaa; arkeologien ja uskontotieteilijöiden esittämien tulkintojen lisäksi tutkielmassa on pyritty hyödyntämään myös kulttuuriantropologisia ja taiteenteoreettisia näkemyksiä taiteiden alkuperäisistä merkityksistä.

Tutkielma osoittaa, ettei kalliotaiteen muinaisiin merkityksiin ole mahdollista löytää ratkaisua vain yhteen tulkintamalliin nojautuen eikä kalliotaidetraditioita voida nähdä homogeenisenä ilmiönä. Uskomusten lisäksi kalliotaiteiden tuotantoon ovat vaikuttaneet vahvasti myös profaanit tekijät. Aikansa kommunikaatiovälineenä kuvien tehtävänä oli kallioilla suoritettujen rituaalien välityksellä edistää pyyntielinkeinoihin liittyneitä toimeentulostrategioita, vahvistaa etnistä identiteettiä, lujittaa yhteisöllisyyttä ja ylläpitää kulttuurien sisäistä tasapainotilaa.

Asiasanat – Keywords arkeologia, esihistoriallinen taide, kalliomaalaukset, kalliotaide, kivikausi, metsästysmagia, primitiivinen taide, pyyntikulttuurit, shamanismi

Säilytyspaikka – Depository Jyväskylän yliopisto

Muita tietoja – Additional information

SISÄLLYSLUETTELO

1 JOHDANTO 5

1.1 Tutkielman lähtökohdat, rajaus ja tavoitteet 5

1.2 Metodologinen tausta ja lähteet 8

1.3 Tutkielman rakenne ja tärkeimmät käsitteet 10

2 TAIDE LAINAUSMERKEISSÄ – NEGLECT OF ROCK ART 12

3 MATERIAALIN ESITTELY 14

3.1 Nykyisen Suomen alue 14

3.2 Vertailualueet 16

3.2.1 Norrlanti 16

3.2.2 Alta ja sen lähialueet 17

3.2.3 Kuola 18

3.2.4 Uikujoki 18

3.2.5 Ääninen 19

4 KALLIOKUVIEN TEKIJÖIDEN MAAILMA – HISTORIALLINEN KONTEKSTI 19

5 KUVA-AIHEIDEN VALINTA 22

5.1 Kuvien tunnistaminen 22

5.2 Kalliotaiteen symbolinen ja ikonografinen luonne 23

5.3 Pragmaattinen näkökulma 25

5.3.1 Hirvi 26

5.3.2 Peurat 29

5.3.3 Muut eläimet 30

5.3.4 Ihminen 33
5.3.5 Elottomat kuva-aiheet 34
5.4 Yhteenveto 37

6 KUVAKALLION VALINTA 38
6.1 Pyhiä kalliota 38
6.2 Pragmaattinen näkökulma 39
6.2.1 Maamerkkejä ja kulkuväylien tunnistimia 40
6.2.2 Territoriaalisten alueiden rajaajia 41
6.2.3 Kohtaamisvyöhykkeitä 42
6.3 Yhteenveto 43

7 KULTTUURIKUVIA KIVISSÄ 45
7.1 Kalliokuvat kommunikaatiovälineinä 45
7.2 Riitit ja rituaalit 47
7.3 Uskomukset ja ideologia 49
7.4 Elinkeinojen turvaaminen 51
7.5 Historian muistiin merkitseminen 53
7.6 Taide ja estetiikka 55

8 LOPUKSI 56

LÄHTEET 59

KUVALÄHTEET 65

KUVALIITTEET 67

1 JOHDANTO

> ”Retkillä kirjoitetun sanan ja perimätiedon takaisiin muinaisiin maailmoihin on vain syytä pyrkiä pitämään mielessään selvänä, mihin päättyvät esineellisen jäämistön tarjoamat faktat ja missä alkaa mielikuvituksen rannaton ulappa” (Pekka Sarvas 1987, 20).

1.1 Tutkimuksen lähtökohdat ja tavoitteet

Monet Pohjolan kivikautisilla kalliomaalauksilla vierailleet, olivatpa he ammattilaisia, arkeologian harrastajia tai satunnaisia vierailijoita, ovat usein kuvailleet ensikäyntiään niillä pettymykseksi (esim. Kivikäs 2009, 11; Lahelma 2008, 6; Miettinen & Willamo 2007, 51). Kohteen saavuttaminen on jo itsessään saavutus (Kivikäs 2009, 11). Pitkän ajomatkan jälkeen perillä odottaa usein huono ja puuttuvin opastein varustettu kivinen polku kohti kuvakallioita. Jos vierailija kaiken näkemänsä vaivan jälkeen ylipäätään löytää kohteen, perillä eivät suinkaan odota kirjojen tai Internet-sivustojen antamien ennakko-odotusten mukaiset selväpiirteiset kuvat. Haalistunut kuvasto näkyy selkeästi yleensä vain suotuisissa sääolosuhteissa ja kalliopinnasta hämärästi erotettava fragmentaarinen aineisto näyttäytyy myös muotokieleltään varsin vaatimattomana ja askeettisena. Ensivaikutelmaksi saattaakin jäädä pettymys ja päällimmäiseksi tunteeksi vierailusta nousee turhautuneisuus (Kivikäs 2009, 11).

Muinaisiin kuviin liittyvä mysteeri vie kuitenkin asiasta kiinnostuneiden tien uudelleen takaisin kalliotaidekohteille. Näin kävi myös omalla kohdallani. Matkoillani Suomen, Norrlannin ja Altan kuvakallioilla mielessäni pyörivät samat peruskysymykset, jotka askarruttanevat kaikkia kalliotaiteesta kiinnostuneita. *Miksi kalliokuvia tehtiin ja mikä niiden merkitys tai tarkoitus oli niitä tehneille ihmisille*? Alaa käsittelevä suomalainen tutkimus, kirjallisuus sekä erilaiset artikkelit tarjoavat näihin kysymyksiin useimmiten varsin yksiselitteisiä vastauksia. Kalliomaalausten ja -piirrosten kuvasto kertoo muinaisen ihmisen uskomuksista tai kosmologiasta. Niiden ollessa

ainoastaan sakraaliin kontekstiin liittyviä symboleja ei niitä voi yrittää tulkita representaatioina kivikauden ihmisen käytännön elämästä. Jos kalliotaide liitetään sekä sakraaliin että maalliseen kontekstiin, merkitsisi tämä traditioiden jakamista kahteen ryhmään (Lahelma 2001, 2).

Perinteisesti sisältöanalyysin tärkeimpinä metodeina on käytetty totemismiin, metsästysmagiaan ja shamanismiin perustuvia lähestymistapoja. Kahdesta ensin mainitusta selitysmallista on käytännössä luovuttu ja shamanistisiin tulkintoihin perustuvat sakraalit lähestymistavat ovat saavuttaneet 2000-luvulla jopa kanonisoituneeksi luonnehditun aseman suomalaisessa kalliotaide-tutkimuksessa (Miettinen 2000, 41). Viime vuosina julkaistuja kirjoituksia tarkasteltaessa näin näyttääkin tapahtuneen (esim. Järvinen 2011; Mannermaa 2011; Parkkinen & Wetterstrand 2013, 16-17). Kuitenkin esimerkiksi Helena Güntherin (2009) mukaan shamanismiin perustuvien sakraalien näkökulmien noustua tutkimuksen fokukseen on samalla unohdettu ne ekologiset ja ekonomiset tekijät, jotka mahdollisesti liittyivät kalliokuvien tuotantoon. Vastakkainasettelun kohteiksi ovat joutuneet profaanit tekijät: uskonto vastaan elinkeinot, kulttuuri vastaan luonto ja ihminen vastaan eläin. (Günther 2009, 17). Muutamat suomalaisetkin tutkijat ovat esittäneet käytännönläheisiä näkemyksiä Pohjolan kalliokuvien muinaisista merkityksistä. Niiden mukaan kalliokuvat saattaisivat olla liitettävissä myös niitä luoneiden kulttuureiden maalliseen kontekstiin ja tulkinnat voisivat näin olla avuksi pyrittäessä rekonstruoimaan niitä luoneiden kulttuureiden luonnetta tai yhteisöjen henkistä rakennetta (Carpelan 2000, 8). ”Kalliokuvissa sulautuvat toisiinsa niin arkielämän tarpeet kuin uskomuksetkin” eikä ole perusteltua nähdä niitä toisiaan poissulkeviksi tekijöiksi (Kivikäs 2003, 21; myös Miettinen 2000, 42).

Myös omissa pohdinnoissani kalliokuvien äärellä heräsi kysymyksiä siitä, miksi kalliotaiteiden funktioiden takaa pitäisi aina löytyä jokin piilotettu, symbolinen merkitys. Miksi esimerkiksi hirven kuva ei esittäisi hirveä biologisena olentona, tai miksi kuvat eivät ylipäätään voisi konkreettisesti esittää juuri sitä, miltä ne näyttävätkin? Tutkielmassani pyrin etsimään Pohjolan kivikautisen kalliotaiteen muinaisia merkityksiä yhteiskunnallisen ja kulttuurisen kontekstin kautta ottaen huomioon sekä maalliset että henkiset tekijät. Lähtökohtana on yhteiskunnallinen ja kulttuurihistoriallinen painotus, jonka peruslähtökohdat muodostuvat kalliotaidetraditioiden muinaisista kulttuuriekologisista ja sosiokulttuurisista merkityksistä. Oletan, että pyhät ja maalliset

tekijät eivät kalliotaiteiden tuotannossa ole olleet niin toisensa poissulkevia tekijöitä, kuin mitä usein on oletettu. Tutkielmani tavoitteet voi tiivistää kahden peruskysymyksen ympärille:

> Mitä käytännön elämään liittyneitä toimintoja kalliokuvat mahdollisesti palvelivat niitä tehneille kivikauden ihmisille?
>
> Onko kalliotaiteiden tuotantoon liittyneiden sakraalien ja profaanien tekijöiden välille löydettävissä synteesiä, vai ovatko ne niin toisensa pois sulkevia tekijöitä, kuin mitä usein on oletettu?

Näihin kysymyksiin haen vastauksia seuraavien lisäkysymysten ja näkökulmien kautta:

> Kuinka muiden Fennoskandian alueiden kalliotaiteesta tehdyt tulkinnat voisivat olla avuksi suomalaisessa kalliotaidetutkimuksessa?
>
> Kuinka taiteenteoreettiset näkemykset voisivat tuoda lisävalaistusta kalliotaiteiden funktioita pohdittaessa?

Tutkimuskysymykset ovat laajoja ja niitä voitaneen kritisoida liiankin laajoiksi yhteen pro gradu -tutkielmaan. Kalliotaiteiden tutkimus vaatii kuitenkin monitieteistä lähestymistapaa ja kuvastoon itseensä sisältyvän informaation lisäksi on otettava huomioon niin kuvakalliota ympäröivä maisema, kuten myös se historiallinen konteksti, missä kalliotaidetta luotiin. Jonkin osa-alueen jättäminen tutkimuksen ulkopuolelle rajoittaa kokonaiskuvan muodostamista käsiteltävänä olevasta ilmiöstä. Ongelmalliseksi olenkin kokenut juuri rajaamisen. Tarkastelun ulkopuolelle olen kuitenkin sulkenut kuvaston tyylin, muodon ja teknisten toteutusten yksityiskohtaisen analysoinnin. Myöskään kallio-kuvien säilymiseen liittyneitä tekijöitä, dokumentointi- tai ajoittamismenetelmiä ei tässä tutkielmassa käsitellä.

Tutkielmassani vertailen Suomen kalliomaalauksia muihin Pohjolan kalliotaidekohteisiin ja pyrin tätä kautta etsimään vertailukelpoisia analogioita niiden välillä. Tällaista lähestymistapaa pohjoisen Fennoskandian eri alueiden kalliotaidetraditioiden välillä ei suomalaissa tutkimuksissa ole juurikaan

hyödynnetty. Eräänä perusteena on pidetty sitä, että kalliomaalaus- ja kalliopiirrostraditiot edustivat erilaista uskomusmaailmaa ja tulkinnoissa tulisi pitäytyä alueellisesti rajautuneeseen etnokseen perustuvaan tulkintamalliin (Miettinen 2004, 98,87; myös Lahelma 2007, 35–36). Kalliokuva-ilmiöitä olisi kenties kuitenkin mahdollista ymmärtää paremmin, jos vertailukohteita haettaisiin koko Fennoskandian alueelta (Kivikäs 2003, 11). Muualla Fennoskandiassa saavutettujen tutkimustulosten avulla pyrin löytämään analogioiden kautta uusia näkökulmia ja tulkintoja myös Suomen kalliomaalausten tulkintayrityksille. Pyrin siis laajentamaan näkökulmaa tarkastelemalla Suomen kalliomaalauksia osana laajempaa ilmiötä, joka käsittää myös muut Fennoskandian kalliotaidetraditiot.

1.2 Metodologinen tausta ja lähteet

Janne Vilkunan (2007) määritelmän mukaan kalliotaidetutkimus on yhtä aikaa niin eksaktia, kuin epäeksaktiakin tiedettä. Teoretisoinnille alttiina tutkimuskohteena sen voisi katsoa sijoittuvan jonnekin tieteiden ja taiteiden väliselle hämärälle rajamaalle (Vilkuna 2007, 9). Tutkimusaiheen spekulatiivisesta luonteesta johtuen kalliokuvia tarkastelevalle henkilölle saattaakin muodostua erityissuhde aiheeseen ja hänen henkilökohtainen positionsa tutkimuskohteeseen saattaa nousta korostuneeseen asemaan. Tutkimuksen kohteena olevan kulttuurin ulkopuolelta tulevan tutkijan objektiivisuus on joka tapauksessa harhaa, sillä jo tutkimusaiheen valinta perustuu tutkijan persoonasta johtuviin tekijöihin (Äikäs 2011, 25). Rationaalisuuden onkin joskus nähty olevan riittämätön lähtökohta kalliotaiteen tulkinnoille ja hedelmällisempi lähestymistapa olisi sen sijaan eläytyvä ja avoimen subjektiivinen asenne (Miettinen & Willamo 2007, 6). Kriittisten näkemysten mukaan muinaistaiteen tutkimus on kuitenkin muuttunut abstraktiksi leikiksi sen pyrkiessä soveltamaan mielivaltaisesti romanttisia etnografisia analogioita kalliotaiteen tulkintoihin (Carpelan 2000, 8).

Ensimmäisessä Suomessa julkaistussa kalliotaidetta käsittelevässä pro gradu -tutkielmassa Janne Saavalainen (1999) luonnehti kalliokuvaperinteen tutkimuksen metodiikkaa hajanaiseksi. Tämän hän katsoi johtuvan paitsi lyhyestä tutkimushistoriasta, periaatteellisista kysymyksistä, kuten myös monitieteellisyyden vaatimuksista. Tutkielmassaan hän painotti yhtenäisen metodin luomisen

tarpeellisuutta kalliotaidetutkimuksen eteenpäinviemiselle (Saavalainen 1999, 60). Myös Timo Miettinen (1990) on todennut, ettei tutkimuksessa voida edes edetä ilman yleisesti sovellettavissa olevia tutkimusmenetelmiä (Miettinen 1990, 39). Yhtenäistä metodia tai tutkimusmenetelmää ei kuitenkaan ole onnistuttu luomaan. Kyseenalaista on, olisiko se edes mahdollista kalliotaide-tutkimuksen kaltaisen ”tieteiden ja taiteiden hämärällä rajamaalla” toimivan moniulotteisen ja poikkitieteellisen tutkimusaiheen kohdalla.

Tutkielmani teoreettinen viitekehys rakentuu omien kalliotaidekohteilla vierailujen ja omakohtaisen kuva-analysoinnin ohella pääasiassa aiemman tutkimuksen ja niissä esitettyjen tutkimustulosten kriittiseen tarkasteluun ja vertailuun. Arkeologien ja uskontotieteilijöiden esittämien tulkintojen lisäksi tutkielmassani puheenvuoron saavat myös kulttuuriantropologit, taideteoreetikot, estetiikan tutkijat, harrastajat, luontokuvaajat ja biologit. Liittämällä niistä saatuja yksittäisiä lähdetietoja osaksi laajempaa kokonaisuutta pyrin hahmottamaan sitä, kuinka nämä näkemykset saattaisivat antaa lisävalaistusta Pohjolan kalliotaiteiden tulkintoihin. Tulkintaani ohjaa hypoteesi, jonka mukaan kalliotaiteen tuotannon syitä säätelivät sakraalien funktioiden lisäksi myös kulttuuri-ekologiset, sosiokulttuuriset ja yhteisöllisyyteen liittyneet tekijät**.** Näiden tekijöiden oletan olleen jo pelkästään samankaltaisista elinkeinoista johtuen monin osin analogisia eri puolilla kivikauden Pohjolaa. Muiden visuaalisten taiteiden tavoin kalliokuvat olivat aikansa kommunikaatioväline. Niiden avulla manifestoitiin yhteisesti jaettuja uskomuksia ja ideologioita vahvistaen kulttuurista homeostaasia ja sitoutettiin yksilö yhteisöön kuvakallioilla suoritettujen rituaalisten seremonioiden välityksellä.

Tutkimusperinteessä vallalla olevan asenteen mukaan kalliokuvien mahdollisiin funktioihin *taiteena* on suhtauduttu, jos ei suorastaan täysin kielteisesti, niin vähintäänkin varovasti. Haastavaksi kokemani osuus liittyykin taiteenteoreettisten näkemysten soveltamiseen kalliotaidetutkimukseen. Tutkielmani otsikon mukaisesti pyrin työssäni etsimään käytännön elämään liittyneitä näkökulmia kalliotaiteen tulkintoihin, mutta samalla myös kokeilen, kuinka taiteenteoreettiset näkemykset voisivat olla sovellettavissa kalliotaidetutkimukseen. Pragmatistisen taidekäsityksen mukaan taiteiden alkuperäisenä ja perimmäisenä tehtävänä oli toimia osana yhteisöjen jokapäiväistä sosiaalista elämää. (Dewey 1934/1980, 6–7). Deweyn näkemykset näyttäisivät tukevan omia tulkintojani kalliotaiteiden muinaisista merkityksistä, mutta tutkielmassani en ole kuitenkaan

halunnut sitoutua tai rajoittaa lähestymistapaani yhden lähtökohdan tai metodin varaan. Pragmatismin roolia työssäni voikin luonnehtia lähinnä ohjaavaksi, suuntaa-antavaksi ja varsin väljäksi asenteeksi. Pekka Sarvaksen sanat mielessäni pitäen olen valinnut asenteekseni "harkitun" subjektiivisen ja ismeihin sitoutumattoman lähestymistavan toivoen, etten samalla itse ”huku mielikuvituksen rannattomalle ulapalle”.

1.3 Tutkielman rakenne ja tärkeimmät käsitteet

Lähden liikkeelle tarkastelemalla luvussa kaksi syitä ja perusteluita siihen, miksi taiteenteoreettisten näkemysten soveltaminen kalliotaiteisiin on koettu lähtökohtaisesti niin ongelmalliseksi. Luvussa kolme esittelen pääpiirteittäin materiaalin – Suomen ja sen naapurimaiden kalliotaidekohteista muodostuvat vertailualueet – joista tutkielman perusta muodostuu. Suomea lukuun ottamatta en tässä luvussa käsittele tarkemmin kuva-aiheita tai niiden jakaumaa eri alueilla niiden ollessa tarkemman käsittelyn kohteena luvussa kuusi. Väinö Poikalaisen (2000) mukaan kalliokuvien merkitystä pohdittaessa olisi ensimmäiseksi pyrittävä luomaan kuva niitä tehneiden kulttuurien yhteiskuntarakenteesta, teknologian tasosta sekä niistä luonnonolosuhteista, joissa ihmiset tuolloin elivät (Poikalainen 2000, 253). Neljännessä luvussa luonkin lyhyen katsauksen siihen historialliseen kontekstiin, missä kalliokuvat luotiin. Kalliotaiteen ymmärtämisen kannalta keskeiseksi kysymykseksi on usein asetettu myös kuvakallioiden topografiaan ja niitä ympäröivään maisemaan perustuva analyysi. Viidennessä luvussa tarkastelen syitä siihen, miksi juuri tietyt kalliot valikoituivat kalliokuvien maalaus- ja piirrospohjiksi. Tämän jälkeen pyrin aiemmissa kappaleissa esiin tuomieni seikkojen valossa luomaan synteesiä siitä, kuinka kalliotaide viestintävälineenä välitti käytännön tasolla yhteisesti jaettuja uskomuksia ja ideologioita sekä niihin olennaisesti liittyneitä käytännön elämään sidoksissa olleita funktioita niitä luoneille yhteisöille.

Kalliomaalausten ja kalliopiirrosten ero näyttää olevan suurelle yleisölle usein edelleen varsin epäselvä. Konnevesi-Laukaa melontareitin varrella olen jopa nähnyt informaatiotaulun, jossa Saraakalliota mainostettiin Pohjois-Euroopan suurimpana *luolamaalaus*kohteena. Käsitteiden täsmentämiseksi todettakoon tässä lyhyesti, että Suomessa tehtiin vain punamullasta ja erilaisista

sidosaineksista koostetulla väriseoksella kalliomaalauksia pystysuoriin kalliopintoihin (tarkemmin esim. Kivikäs 1995, 21–23; Lahelma 2008a, 18). Kalliopiirroksia puolestaan tehtiin hakkaamalla, kaivertamalla tai hiomalla vaakasuoriin rantakallioihin tai siirtolohkareiden pystysuoriin pintoihin (eri tekniikoista tarkemmin esim. Gjerde 2010, 13–14). Ruotsissa ja Norjassa tehtiin niin maalauksia kuin piirroksiakin, mutta Kuolassa ja itäisessä Karjalassa vain kalliopiirroksia.

Käsitettä neoliittinen ajanjakso on yleensä käytetty jo maanviljelykulttuuriin siirtyneiden kulttuureiden tutkimuksessa. Sen käyttöä kivikauden pyyntikulttuurien yhteydessä onkin kritisoitu ja pidetty epätieteellisenä. Nykyisen Suomen, pohjoisen Ruotsin ja itäisen Karjalan arkeologiseen tutkimukseen termi on jokseenkin vakiintunut, mutta Norjassa kyseistä ajanjaksoa kutsutaan nuoremmaksi kivikaudeksi. Johdonmukaisuuden vuoksi käytän tutkielmassani käsitettä neoliittinen kivikausi varsin väljästi kuvatessani sitä historiallista ajanjaksoa, jonka alkaessa uusia innovaatioita ja kulttuurisia muutoksia alkoi ilmaantua asutuksen kiinteytyessä Fennoskandiassa. Suomessa neoliittisen kivikauden alku on yhdistetty samalle ajanjaksolle vuoteen 5100 eKr. varhaisen kampakeramiikan leviämisen kanssa (Sepänmaa 2007, 117), Pohjois-Ruotsissa sekä Äänisellä vuoteen 4200 eKr. (Baudou 1995, 61; Poikalainen 2000, 256. Fig. 293), Finnmarkissa nuoremmalle kivikaudelle katsotaan siirrytyn vuonna 4500 eKr. (Olsen1997, 49). Olennaista on ottaa huomioon, että tähän uuteen kulttuurivaiheeseen siirryttiin eri aikoina eri puolilla pohjoista Fennoskandiaa ja ajoitukset myös sen päättymisajankohdasta ovat varsin suuntaa-antavia. Selvyyden vuoksi pyrin täsmentämään historiallisia ajanjaksoja myös vuosiluvuilla. Johdonmukaisuuden sekä luettavuuden helpottamiseksi käytän tutkielmassani käytäntöä, joka perustuu vuosien ilmoittamiseen muodossa ennen ajanlaskua (eKr.).

2 TAIDE LAINAUSMERKEISSÄ

”Onko kalliotaide oikea nimike pyyntikulttuurin kuville?” (Kivikäs 2003, 13). Tämä kysymys kuvaa hyvin, jos ei täysin kielteistä, niin vähintäänkin varovaista asennetta, jolla myös Suomen kalliotaidetutkimuksessa on suhtauduttu sanan *taide* käyttöön kalliokuvien yhteydessä. Erääksi perusteluksi on esitetty, että terminä se pohjautuu länsimaiseen modernistiseen taidekäsitykseen. Näin ollen sen käyttö niin kalliokuvien, kuin myös ornamentiikan yhteydessä on ”täysin mielivaltainen ja väärä tapa kategorisoida esihistoriallista aineistoa” – – ”yhtä perusteltua olisi puhua kallioiden koristelusta” (Lahelma 2003, 2). Olettamuksen mukaan taide-sanan liittäminen kalliomaalauksien tai -piirrosten yhteyteen voisi myös mahdollisesti jopa rajoittaa kuvien ymmärtämistä (Kivikäs 2003,13).

Vastaavat asenteet eivät koske vain suomalaista kalliotaidetutkimusta. Thomas Heyd´n (2005) mukaan artikkeleita, jotka käsittelisivät kalliotaiteen esteettistä statusta edes kielteisessä mielessä ei ole juurikaan julkaistu kansainvälisissäkään tutkimuksissa. Tilanne on tutkijoiden kohdalla kompleksinen. Yhtäältä arkeologit tai antropologit tuntevat olonsa epävarmoiksi taidediskurssin kentällä johtuen vuosikymmeniä kestäneestä debatista siitä, mikä ylipäätään on taidetta. Toisaalta ne, jotka yleensä ovat tekemisissä taiteeseen tai estetiikkaan liittyvien kysymysten kanssa, kuten taidehistorioitsijat, taidekriitikot tai estetiikan tutkijat, tuntevat olevansa epäpäteviä arvioimaan esihistoriallisen kalliotaiteen kaltaista ilmiötä esteettisestä perspektiivistä (Heyd 2005, 1-2). Taideteoreetikon mukaan yritykset vetää johtopäätöksiä taiteen kehityksestä paleoliittisen kivikauden fragmentaaristen ja myös huonosti ymmärrettyjen luolamaalausten perusteella perustuvat ylipäätään liiaksi yleistyksiin ja arvailuihin (Dutton 2009, 3). Mahdottomaksi nähty tehtävä yrittää ymmärtää esihistoriallisen ajan taiteilijan intentioita tai arvoja näyttää rajoittaneen myös primitiivisten yhteisöjen taidetta tutkineiden antropologien halua käsitellä kivikauden taidetta kirjoituksissaan (esim. Layton 1981, 3). Terminologiassa kalliotaide onkin käytännössä jäänyt lähinnä konventionaaliseksi käsitteeksi puhuttaessa ihmisen eri aikoina kiveen tekemistä yksittäisistä kuvista tai representaatioista.

Negatiivinen asennoituminen johtuu mahdollisesti ainakin osittain kivikautisten kulttuureiden kalliotaiteiden kuva-aiheiden suppeudesta ja usein myös varsin kaavamaisesta muotokielestä.

Vaikka kalliotaiteen kuvissa on erotettavissa niin todellista taiteellista luomisvoimaa, amatöörimäisempää otetta kuin lapsenomaistakin toteutusta, on kalliotaiteen kohdalla silti katsottu vaikeaksi vetää rajaa taiteen ja ei-taiteen välille (Simonsen 2000, 20). Vaikka jotkut kalliotaidetutkijat (esim. Lahelma 2008e, 62) ovat tiedostaneet sen, kuinka nykytaide on pyrkinyt kaatamaan raja-aitoja eri taiteenlajien välillä, katsovat he kalliotaiteen kuuluvan silti eri maailmaan kuin moderni länsimainen maalaustaide. Kielteistä suhtautumista siihen, miksi kalliotaidetta ei voisi liittää osaksi taiteen käsitettä, on perusteltu lähinnä seuraavilla seikoilla:

> Historiallisella ajalla tutkituilla ”primitiivisillä” ihmisyhteisöillä ei yleensä ole ollut kielessään sanaa, joka vastaisi länsimaista taidekäsitystä. He eivät myöskään jaa samanlaista ”taiteen” käsitettä kuin länsimaiset kulttuurit.
>
> Näillä yhteisöillä ei ole ollut puhtaasti esteettisiin arvoihin liitettäviä ”taidetta taiteen vuoksi” (art for art´s sake) funktioita kalliokuvien tuotannossa.
>
> Esihistoriallisten ja primitiivisissä yhteisöissä taiteiden kaltaiset ilmaisumuodot ovat oletettavasti liitettävissä vain uskomuksiin.
>
> Kalliotaidetta tehtiin tiukkojen konventioiden määräämänä. Vaikka se mahdollisia esteettisiä funktioita ei suljettaisikaan tulkinnoista täysin pois, kuvien tekijä ei voinut valita aiheitaan vapaasti (Helskog 1990, 31).

Ensimmäisen perustelun kohdalla kyse saattaa olla lähinnä lingvistisestä ongelmasta eikä se todista mitään taiteen puuttumisesta tällaisilta kulttuureilta (Morales Jr, 2005, 67). Jossain toisissa kulttuureissa taiteesta puhuttaessa käytetään mahdollisesti yhden sanan sijasta monimutkaisempaa lauserakennelmaa. Taidetta vastaava sana saattaa myös vastata laajaa asiakokonaisuutta, jonka merkitykset kattavat niin rituaaleissa käytetyt artefaktit, käsityöt, kuten myös varsinaiset taide-esineet (Davies 2000, 202). Toinen perustelu ei puolestaan ota huomioon sitä tosiseikkaa, että käytännön elämän tarkoituksia palvelevaa taidetta on tehty kaikissa kulttuureissa (Morales Jr, 2005, 71). Tämän jaon kannattajat ovat kenties jääneet modernistisen taidekäsityksen aikakaudelle, jolloin taiteilijoiden nähtiin ainakin näennäisesti päättävän "itse" taiteen sisällöstä. Suurimman osan aikaa

ihmiskunnan historiasta lienee kuitenkin ollut vallalla instrumentalistinen taidekäsitys, jonka puitteissa taiteet – kuten myös itse taiteilijat – ovat toimineet välineenä pyrittäessä saavuttamaan joitain käytännön elämään liittyneitä tavoitteita. Kolmas ja neljäs perustelu sulkevat kivikauden kalliotaiteen lisäksi taidekäsitteen ulkopuolelle myös suurimman osan taiteen historiaa; niin egyptiläisen fajanssin, antiikin Kreikan veistokset, renessanssin muotokuvamaalaukset, kuten myös goottilaisen arkkitehtuurin näiden kuuluessa monin osin oman aikansa sakraaliin kontekstiin (Dewey 1934/1980, 62). Taidetta on kautta historian tehty eri yhteisöissä vallinneiden erilaisten ja aikojen kuluessa muuttuneiden tapojen sekä kulloistenkin konventioiden mukaisesti.

Monin osin perustelut näyttäisivät rakentuvan kehäpäätelmien varaan. Dennis Duttonin (2009) mukaan koko kysymys siitä, että jollain toisella kulttuurilla olisi erilainen ajatus taiteen käsitteestä, nostaa esiin omituisen haasteen: kuinka voidaan ylipäätään edes puhua ”erilaisesta taidekäsityksestä”, ellei sillä ole jotain yhteistä oman taidekäsityksemme kanssa? (Dutton 2009, 4). Erään tulkinnan uskonnon sekä pragmaattisten funktioiden yhteensopivuudesta kivikauden taiteessa muotoili jo miltei sata vuotta sitten Sakari Pälsi (1916). Vaikka primitiivisten yhteisöjen taideteoksia olisikin alun perin käytetty uskonnollisiin tarkoituksiin, tämä ei silti vaikuta niiden taiteellisiin arvoihin. Pälsin sanoin ne ovat joka tapauksessa syntyneet "ijankaikkisessa tulenliekissä ja kipunaisessa valaistuksessa" (Pälsi 1916, 142).

3 MATERIAALIN ESITTELY

3.1 Nykyisen Suomen alue

Suomesta on löydetty (2007) noin 125 kivikauteen ajoitettavissa olevaa kalliomaalauskohdetta (Lahelma 2008, 18). Lähteestä riippuen arviot vaihtelevat kuitenkin hieman ja miltei vuosittain tulee myös uusia löytöjä, mutta Lahelman esittämää lukua voitaneen pitää edelleen varsin oikeana. Tarkasteltaessa kalliotaidekohteiden sijaintia kartalta (kuva 1) voidaan havaita niiden levittäytyneen varsin epätasaisesti eri puolille Fennoskandiaa. Toisaalla on keskittymiä, toisaalla vain yksittäisiä kohteita ja niiden välillä on laajoja alueita, joille kalliokuvia ei tehty lainkaan. Timo Sepänmaan (2007) kokoaman yhteenvedon mukaan nykyisen Suomen alueella sijaitsevat maalaukset on yleensä

tehty muinaisten suurjärvien (muinais-Saimaan, muinais-Päijänteen, muinais-Puulan, Koitereen, muinais-Näsijärven, sekä aikojen kuluessa kadonneen Selänalajärven) läheisyyteen tai niiden kadonneitten lasku-uomien äärelle. Levinneisyys painottuu selkeästi kaakkoiseen Suomeen. Kalliomaalauksia on tehty myös näihin suuriin vesistöalueisiin kuulumattomille pienempien vesistöreittien ja usein myös vedenjakajapaikkojen varsille. Keskeinen kriteeri paikan valinnalle on kuitenkin ollut sen sijainti kulkukelpoisen vesireitin varrella (Sepänmaa 2007, 108–110). Vaikka muutamat kuvakalliot eivät koskaan ole olleet suoraan vesistösidonnaisia, myös niiden sijainnin valikoitumiseen ovat todennäköisesti vaikuttaneet vesistöalueiden rajat. Esimerkiksi Jyväskylän (entisen Jyväskylän maalaiskunnan) alueella sijaitseva Halsvuori sijaitsi toissijaisella vedenjakaja-alueella (ibid. 111), jonka kautta kuljettiin mahdollisesti maitse Päijänteeltä Jyväsjoen vesistöalueelle (Kivikäs 2005, 74). Täysin muinaisten suurjärvien ulkopuolelle sijoittuvista kohteista mielenkiintoisimpina tämän tutkielman kannalta näyttäytyvät Helsingin seudun (Vitträsk, Jäniskallio, Lautmäki ja Juusjärvi) sekä Koillismaan (Värikallio ja Julma-Ölkky) kuvakalliot.

Kuvia maalattiin pääsääntöisesti pystysuoriin, jyrkästi veteen putoaviin kallioihin, mutta myös muutamiin siirtolohkareisiin ja puoliluoliin. Yksittäisiä kuvia kohteissa on yleensä vain muutamia, joskus ainoastaan yksi ja maalauksille varattu tila suurissakin kallioseinämissä on usein pieni ja vaatimaton. Suuria, yli 50 kuvaa käsittäviä kalliomaalauskohteita on Suomessa vain kolme: Suomussalmen Värikallio, Ristiinan Astuvansalmi ja Laukaan Saraakallio. Kuvien tuhoutuneisuudesta, tulkinnallisuudesta ja fragmentaarisuudesta johtuen arviot tunnistettavissa olevien kuvien kokonaismäärästä vaihtelevat varsin suuresti. Tuhoutuneet kuvat ja punaväriläiskät pois lukien kuvakallioista on Ismo Luukkosen (2014) mukaan tunnistettavissa yhteensä 737 yksittäistä kuvaa (Luukkonen 2014).

Suomen kalliomaalausten kuvasto on varsin suppea, eniten on kuvattu ihmisiä tai antropomorfisia hahmoja (32 %). Toiseksi suurin ryhmä muodostuu hirvieläinten kuvista (30 %) ja kolmanneksi suurin veneistä (14 %). Loput kuviot jakautuvat kolmeen ryhmään: geometriset kuviot (9 %), muut eläinaiheet (9 %) ja kämmenkuvat (6 %) (Lahelma 2008, 23–24). Oula Seitsonen (2008) on esitellyt rannansiirtymishistorian pohjalta kronologiaehdotelman Saimaan ja Päijänteen kalliomaalausten eri kuva-aiheissa ja traditioissa tapahtuneista muutoksista. Sen perusteella venekuvat edustavat

tradition vanhinta kuvastoa, jonka jälkeen ääriviivahirvien sekä antropomorfisten aiheiden määrä kasvaa. Viimeisimmässä noin 2500–2000 eKr. alkaneessa vaiheessa ihmiskuvat käyvät runsaammiksi kuin hirvet ja venekuvien teko lakkaa lähes kokonaan. Samalla kuvasto muuttuu luonnosmaisemmaksi ja yksinkertaisemmaksi (Seitsonen 2008, 81; 83). Rannansiirtymiskronologiaan perustuen Timo Sepänmaa (2007) on ajoittanut maalaukset neoliittiselle kivikaudelle vuosien 5100–1500 eKr. välille. Vanhimmat maalaukset ovat varhaiskampakeramiikan (5100–4100 eKr.) ajalta. Tyypillisen kampakeramiikan (4100–3550 eKr.) kaudella kalliomaalaukset yleistyivät lähes räjähdysmäisesti ja pronssikaudelle siirryttäessä vuoden 1500 eKr. tienoilla niiden teko hiipui ja lakkasi vihdoin kokonaan (Sepänmaa 2007, 117).

3.2 Vertailualueet

3.2.1 Norrlanti

Pekka Kivikkään (2003) teoksessa ”Ruotsin pyyntikulttuurin kalliokuvat suomalaisin silmin” esiteltiin 38 kivikautista kalliotaidekohdetta, jotka sijoittuvat pääosin pohjoisen Ruotsin Norrlantiin (Kivikäs 2003). Tämän jälkeen varsinkin kalliomaalauslöytöjen määrä Ruotsissa on kasvanut jatkuvasti ja laskelmat kohteiden kokonaislukumäärästä muuttuvat vuosittain (Kivikäs 2009, 41). Norrlannin kalliotaidekohteet voidaan jakaa karkeasti kahteen traditioon: alun perin merenrannan vuonomaisilla jokisuistoilla sijainneisiin Nämforsenin ja Norrforsin kalliopiirroskenttiin sekä sisämaan jokien ja pienten järvien rantakallioille tehtyihin kalliomaalauksiin ja -piirroksiin (Forsberg 2000, 58-60). Nämforsenin kosken saarilta ja rantakallioilta on tunnistettu kaikkiaan noin 2000 (ibid, 65) ja Norrforsilta noin 60 (Ramqvist 1990, 41) kuvaa.

Norrlannin sisämaan maisemaa hallitsevat jokilaaksot ja pienehköt järvet, joiden varsille myös kalliotaidekohteet ovat sijoittuneet. Siellä myös ei-vesistösidonnaisilla tekijöillä on ollut kuvakallion valinnassa suurempi rooli kuin muualla Fennoskandiassa. Sisämaan kuvakalliot ovat useimmiten varsin pieniä niin kooltaan, kuten myös kuvien lukumäärältään. Aiheiltaan Ruotsin kalliokuvat ovat varsin analogisia vastaavien suomalaisten kanssa, vaikka siellä kuvastoa

hallitseekin hirvi ihmisen ollessa pienemmässä roolissa. Aiemmin Nämforsenin kalliotradition alku ajoitettiin vuosien 4000–3500 eKr. tienoille (Baudou 1995, 88). Jan Magne Gjerde (2010) on sittemmin venyttänyt aikajanaa taaksepäin. Hänen mukaansa ensimmäiset kuvat tehtiin noin vuonna 5000 eKr. ja viimeiset vuoden 1000 eKr. tienoilla (Gjerde 2010, 357). Sisämaan kuvakallioiden ajoitus on ongelmallisempaa ja yleensä ne on tyydyttykin ajoittamaan varsin väljästi keski- tai myöhäisneoliittisiksi (Kivikäs 2003). aktiivisin kuvientekovaihe ajoittuu vuosien 5000–2000 eKr. välille

3.2.2 Alta ja sen lähialueet

Norjassa kalliotaidekohteet muodostavat miltei katkeamattoman nauhan Kalastajasaarennolta aina etelään saakka. Tässä tutkielmassa tarkastelun kohteena ovat kuitenkin vain Altan ja sen lähiympäristön kalliotaidekohteet Finnmarkissa. Kivikauden ihmisen elämää kuvaavina aikalaisdokumentteina Altavuonon pohjukassa sijaitsevat kalliopiirrokset ovat olleet arvokas tietolähde paitsi kalliotaidetutkimukselle, myös muulle arkeologiselle tutkimukselle niiden arkipäivän elämää – lähinnä metsästystapahtumia – kuvaavien kompositioiden ansiosta. Eri kuvakenttien ja niillä esiintyvien kuva-aiheiden kronologia on myös pystytty ajoittamaan muihin kohteisiin verrattuna poikkeuksellisen tarkoin.

Norjan kalliopiirrosalueet on jaettu neljään suurempaan kuvakenttään, joista suurin Hjemmeluft/Jiepmaluokta vielä 17 pienempään alueeseen (Helskog 1988, 37-70). Yksittäisiä kuvia näillä kentillä on kaikkiaan noin 6000 kappaletta (Helskog 1990, 31). Kuvastoltaan Altan piirrokset ovat huomattavasti monipuolisempia kuin Norrlannissa tai Suomessa eläinaiheiden runsauden, ihmiskuvien yksilöllisemmän kuvaustavan ja varsinkin kompositioiden vuoksi. Viidelle eri aikakaudelle jaoteltuina kalliopiirroksia tehtiin vuosien 5200eKr – 200 jKr. välillä (Gjerde 2010, 252). Nämforsenin tapaan Alta on poikkeus lähialueiden muiden kalliopiirroskohteiden joukossa. Matkaa seuraavalle vähänkään vastaavan suuruiselle kalliopiirroskohteelle on sieltä noin 300 kilometriä (Helskog 1990, 31). Muut Altavuonon läheisyydessä sijaitsevat kalliopiirrokset on tehty vaatimattomampiin siirtolohkareisiin ja Sørøyan saarelta löydettyjen Slettnessin kalliopiirrosten ainutlaatuisessa tapauksessa neljään irtonaiseen kalliolohkareeseen, joista suurin on kooltaan vain 150x50 cm (Strifeldt Arntzen 2007, 5).

3.2.3 Kuola

Kuolan niemimaan kahdesta kalliotaidekohteesta, Ponoijoesta ja Kanozerojärvestä tarkastelun kohteena seuraavassa on vain jälkimmäinen. Alueen neljästä piirroskentästä kolme sijaitsee saarilla ja yksi mantereen rantakalliolla (Gjerde 2010, 322). Epävarmaa on, oliko nykyään 28 km merenrannalta sijaitseva Kanozerojärvi joskus suorassa yhteydessä mereen, vai oliko se jo kivikaudella sisävesijärvi (ibid. 327). Lyhyestä tutkimushistoriastaan huolimatta (ensimmäiset piirrokset löydettiin 1997) Kanozeron kalliopiirroksia on ehditty tutkia varsin perusteellisesti. E. M. Kolpakovin (Kolpakov & al. 2009) mukaan yksittäisiä kalliopiirroksia Kanozerolla on yli 1000 kappaletta. Varmuudella tunnistetuista kuvista 25 % on eläimiä, 21 %, veneitä, 16 % ihmishahmoja ja loput jälkiä, jälkikuvioita, abstrakteja kuvioita ja kuppikiviä. Eläimistä eniten on kuvattu valaita ja seuraavilla sijoilla ovat hirvi, peura, kalat ja karhu (Gjerde 2010, 323-324). Kompositioissa hallitsevana teemana on veneistä käsin tapahtuva valaan pyynti. Lisäksi – edelleen veneistä käsin – on kuvattu myös karhun, hirven ja majavan metsästystä. Kompleksisimmassa kuvauksessa on yli 70 erillistä elementtiä, muun muassa metsästäjä, suksenjäljet ja karhu (Kolpakov, Murashkin & Shumkin 2008, 87). Ensimmäiset piirrokset Kanozerolla tehtiin noin vuonna 3700 eKr., mutta tradition päättymisajankohta on avoin (Gjerde, 333; 346).

3.2.4 Uikujoki

Uikujoen (Vyg) kalliopiirroskentät sijaitsevat Äänisjärvestä Vienanmereen laskevan 237 km pitkän Uikujoen rantakallioilla ja kolmella pienellä saarella 8 km päässä merenrannasta (Gjerde 2010, 303). Yksittäisiä kuvia on yli 2000 ja erilaisia kompositiota noin 100. Kuva-aiheista suurimman osan muodostavat venekuvat ja tämän jälkeen tulevat ihmiset, maaeläimet, merinisäkkäät ja linnut. 20 % on abstrakteja tai muuten tunnistamattomia kuvioita (Stolyar 2000, 155). Kanozeron tapaan Uikujoen kompositioita hallitsevat kuvaukset maitovalaan pyynnistä. Lisäksi niissä on kuvattu varsin konkreettiseen ja naturalistiseen tapaan hirven, karhun ja lintujen metsästystä (Gjerde 2010, 287). Ainutlaatuisia ovat varsinkin kuvaukset eri yhteisöjen välisistä välienselvittelyistä – suoranaisesta sodankäynnistä (Autio 1981, 69). Tradition kesto on sijoitettu aikavälille 5300–2000 eKr. (Gjerde 2010, 300).

3.2.5 Ääninen

Toisin kuin edellä esitellyt muut ”megakohteet” – Nämforsen, Alta, Kanozero ja Uikujoki – Äänisen kalliopiirrokset sijaitsevat kaukana merenrannasta sisävesijärven rannalla. Sen kuvakentät sijoittuvat 20 kilometrin matkalle molemmin puolin Vodla-joen suuta Äänisjärven itärannalla. Yhdeksällä erillisellä kuvakentällä on yhteensä 1176 kalliopiirrosta. Tunnistettavista kuvista joutsenkuvat muodostavat ylivoimaisen 42 % osuuden. 12 % kuvaa muita eläimiä, joista hirvieläimet ovat enemmistönä**,** 13 % auringon ja kuun symboleiksi tulkittuja kuvioita, ihmisten tai antropomorfisten hahmojen osuus on 7 % ja venekuvien 5 % (Poikalainen 2000, 264; 260-263). Vaikka myös Äänisellä on kuvattu metsästyskohtauksia, sen kompositioista puuttuvat suoranaista tarinankerrontaa sisältävät elementit. Uikujokeen verrattuna Äänisen kuvia voidaankin luonnehtia ilmaisultaan rauhallisemmiksi, kontemplatiivisemmiksi ja abstraktimmiksi (Saavalainen1999, 112). Nadezhda Lobanovan (1995) mukaan ensimmäiset piirrokset Äänisellä tehtiin 4200 (mahdollisesti vasta 3500) eKr. ja traditio päättyi vuosien 2800 ja 2600 eKr. välillä (Poikalainen 2000, 258; 260).

4 KALLIOKUVIEN TEKIJÄT – HISTORIALLINEN KONTEKSTI

Tarkasteltaessa kalliotaiteiden historiallista kontekstia sekä siihen olennaisesti liittyvää maisemaa on ensimmäiseksi otettava huomioon, että se ympäristö, jonka tämän päivän kuvakallioilla vieraileva ihminen kohtaa, oli kivikaudella varsin toisenlainen. Kalliotaidetradition alkuvaiheessa vuonna 5100 eKr. nykyiset Saimaan ja Päijänteen vesistöalueet muodostivat yhdessä Pohjanlahdelle laskevan muinaisen Suurjärven. Maisema muistutti kenties enemmän merta, kuin järvimaisemaa eikä niitä niemiä tai lahtia, jotka nykyään pilkkovat maisemaa, ollut tuolloin olemassakaan (Kare 2000, 106; 112). Vuosien 6000–3000 eKr. välillä vallitsi ”kivikauden suureksi kesäksi” kutsuttu atlanttinen vaihe, jolloin keskilämpötila oli noin 2 astetta nykyistä lämpimämpi. Ympäristöä hallitsivat havupuiden sijaan jalot lehtipuut ja lehtisekametsät (Huurre 1998, 39). Nykyään puuttomilla Jäämeren rannoillakin mänty- ja koivumetsiä kasvoi jopa vuonojen uloimmilla alueilla (Olsen 1994, 26).

Neoliittisen kivikauden väestömäärää on vaikea arvioida, mutta Matti Huurteen (Huurre 2004) arvion mukaan koko nykyisen Suomen alueen asukasmäärä olisi koko kivikauden ajan ollut

suurimmillaan vain noin 10 000 henkilöä ja pyyntiyhteisöjen keskimääräinen ryhmäkoko rajoittunut 15–50 henkilöön (Huurre 2004, 259). Norjassa Altavuonon kaltaisen asutuskeskittymän väestömääräksi on arvioitu noin 100–150 ihmistä (Helskog 1988, 26). Elämä lienee perustunut vuotuiskiertoon eli vuodenaikojen määrätessä rytmin asuttiin siellä, missä ravintoa oli parhaiten saatavilla. Vaikka kivikauden ihmiset hyödynsivätkin kaikkia ympäristön tarjoamia ravintoresursseja, asutusten keskittyminen vesistöjen äärelle kertonee siitä, että kaikkialla Fennoskandiassa kivikautisten yhteisöjen ekologinen perusta keskittyi nimenomaan kalastuksesta saatavaan toimeentuloon (Huurre 1998, 175–182). Vähäisestä väestömäärästä huolimatta kivikautiset yhteisöt eivät kuitenkaan eläneet eristyksissä, vaan kaupankäyntiä ja kulttuurivaihtoa käytiin ainakin välillisesti satojen kilometrien päässä toisistaan eläneiden ihmisten välillä (Huurre 2004, 26).

Neoliittisella ajanjaksolla kaikkialla Fennoskandiassa tapahtui suuria kulttuurisia ja yhteiskunnallisia muutoksia. Työkalujen muotoilussa esiintyi uusia innovaatioita (Baudou 1995, 61; Olsen 1994, 51) ja idästä levinnyt keramiikka otettiin käyttöön useilla alueilla (Huurre 2004, 26). Keramiikan käyttöönottoon ei näytä silti liittyneen mitään suurta maahanmuuttoa tai väestönsiirtymiä nykyisen Suomen alueelle (Lahelma 2008a, 43). Muutosten taustalla lienevätkin olleet joko kulttuurilainoihin tai yhteisöjen sisäisiin innovaatioihin liittyneet tekijät. Olennaista kulttuurista muutosta edustaa myös viidennellä vuosituhannella eKr. tapahtunut ”räjähdys”, jolloin eri puolilla Pohjolaa alettiin tehdä kalliokuvia jokseenkin samanaikaisesti (Damm 2007, 14). Vielä mesoliittisella kivikaudella ei näytä ilmenneen kulttuurista eriytymistä, mutta vuoden 5100 eKr. jälkeen Suomen eri osien välille alkaa muodostua selvää kulttuurijakoa (Sepänmaa 2007, 117). Vastaava kulttuurinen kehityskulku on havaittavissa myös itäisessä Karjalassa (Stolyar 2000, 142, Finnmarkissa (Olsen 1994, 48) ja Norrlannissa (Baudou 1995, 61).

”Kivikauden suuri kesä” ei kuitenkaan kestänyt ikuisesti ja Atlanttista kautta seuranneen subboreaalisen vaiheen aikana kolmannella vuosituhannella ennen ajanlaskun alkua ilmasto alkoi viiletä. Tämän seurauksena lehtipuumetsät joutuivat vähitellen tekemään tilaa idästä levittäytyvän kuusen tieltä (Huurre 2004, 12). Jäämeren rannoilta metsäraja alkoi vetäytyä hitaasti kohti etelää ja vuoden 1800 eKr. tienoilla tilanne vastasi suunnilleen nykyistä (Hyvärinen 1975, 1979, sit. Olsen 1994, 49). Suomessa tyypillisen kampakeramiikan aikaan vuonna 3000 eKr. tapahtunut Salpausselän Vuoksenniskan murtuminen muutti suurjärvien maisemaa radikaalisti. Vedenpinnat alenivat nopeasti ja uusia ranta-alueita alkoi paljastua (Huurre 1998, 35) tarjoten samalla uusia

elinmahdollisuuksia niin eläimille kuin ihmisillekin. Tämä näyttää johtaneen lisääntyneeseen väestönkasvuun, josta on viitteenä Teemu Mökkösen (2002) tapaustutkimus Saimaalta. Aiemmin tasaisesti jakautunut asutus muuttui kylämäisemmäksi ja suurimmissa asutuskeskuksissa oli yli kymmenenkin asumusta (pit house). Myös kylien sijainti siirtyi enenevässä määrin harjuille tai vesistöreittejä yhdistäville kapeikkopaikoille (Mökkönen 2002, 55). Kivikauden lopulla Pohjolassa näyttää uudelleen tapahtuneen suuria sosiaalisia, ekonomisia ja kulttuurisia muutoksia. Niiden seurauksena Finnmarkin aiemmin semi-sedentääriseen elämäntapaan siirtyneet yhteisöt hajosivat ja siirtyivät takaisin liikkuvampaan elämäntapaan (Olsen 1994, 125). Näiden prosessien seurauksena myös perinteiset traditiot ja elämäntavat muuttuivat, ja osin jopa katosivat kokonaan (Shumkin 2000, 216). Vastaavankaltaista kehityskulkua on havaittavissa myös Saimaalla, jossa varsin lyhyen aikaa kestänyt kylämäinen asutus katosi kivikauden loppuvaiheessa (Mökkönen 2002, 55) ja samalla loppui myös 3500 vuotta kestänyt kalliomaalausperinne.

Kun tarkastellaan kivikauden historiallista kontekstia, on olennaista pohtia yhteisöjen lisäksi myös ihmistä yksilötasolla. Minkälainen oli henkisiltä ominaisuuksiltaan kalliokuvia tehnyt ihminen? Vielä noin sata vuotta sitten kivikauden ihmisten oletettiin olleen taikauskon ja magian vallassa eläneitä ”älynlahjoiltaan hiukan yksinkertaisia” metsästäjiä (esim. Pälsi 1916, 169). Sakari Pälsin eurosentrisiksi luonnehdittavat näkemykset näyttävät elävän joiltain osin vielä 2000-luvun kalliotaidetutkimuksessa. Kivikauden ihmistä on kuvailtu paanisen kauhun valtaamaksi olennoksi, joka vaeltaa yksin pimeässä metsässä luonnon ylivoiman hyökätessä sielun sisälle (Miettinen & Willamo 2007, 161). Ääniaallon käsitettä tuntemattoman metsästäjän on katsottu kokeneen kuvakallion äärellä kuullun kaiun pelottavaksi ja olettaneen ”puhuvan kallion” olevan elollinen olento, jonka kanssa on pyrittävä kommunikoimaan (Lahelma 2008e, 64). Nämä olettamukset herättävät kuitenkin useita kysymyksiä. Olisiko jatkuvan ”paanisen kauhun vallassa” elänyt ihminen kyennyt toimimaan rationaalisesti ja suunnitelmallisesti hankkiessaan toimeentuloaan kivikautisessa Pohjolassa? Millainen elämä olisi ylipäätään voinut perustua eräänlaisen loputtoman mytologisen juonen esittämiseen, kuten Christian Carpelan on osuvasti kysynyt (Carpelan 2000, 14). Kivikauden ihmisen maailmanhahmottamistapaa oletetaan hallinneen animistinen – sielu-usko käsitys, jonka mukaan ihminen, kulttuuri, eläimet ja eloton luonto olivat yhtäläisessä asemassa (Ylimaunu 2002, 116–117). Luontoiskulttuurien tavat onkin usein nähty myyttisidonnaisina riitteinä ja magian oletettu edustaneen ihmisen tietojärjestelmän korkeinta logiikkaa, mutta luontoon sopeutuneissa yhteisöissä elämä ei kuitenkaan perustunut lapsenomaiseen myyttiseen tai maagiseen ajatteluun (Sarmela 1984, 41-42). Tästä kertovat myös kalliopiirrosten kompositioissa esitetyt

kertomukset kollektiivisista metsästystapahtumista, jotka ovat toteutuakseen vaatineet pitkälle edennyttä kykyä yhteistoimintaan, suunnitelmallisuuteen ja rationaaliseen ajatteluun. Myös Uikujoen kuvaukset rituaalisista kulkueista kertonevat järjestäytyneestä yhteiskunnasta ja siitä, kuinka muinaisihminen käyttäytyi jopa hämmästyttävässä määrin nykyihmisen tavoin (Autio 1981, 113). Oletus, että kivikauden ihminen olisi mahdollisesti toiminut elinympäristössään jopa järkevämmin kuin nykyihminen omassaan (Huurre 1998, 333) lieneekin varsin lähellä totuutta.

5 KUVA-AIHEIDEN VALINTA

> “Rock art in itself is often linked to cosmology, rituals and religion. According to this notion rock art are cosmological representations and can never be reality. A reindeer can never be just a reindeer and a hunting scene clearly depicting a reindeer hunt cannot be that of a reindeer hunt, but a cosmological representations of a hunt.” – – “I have sometimes been amused by papers linking hunting scenes to anything but hunting”. “In rock art research it is a common interpretation that everything must have a second meaning and mean something more than what is actually depicted” (Jan-Magne Gjerde 2010, 9).

5.1 Kuvien tunnistaminen

Kalliotaiteen tulkintayrityksissä ensimmäinen tehtävä olisi pyrkiä identifioimaan, mitä yksittäiset kuvat esittävät (Gjerde 2010, 9). Olennaisesti edelliseen kysymykseen liittyen on pohdittava samalla myös sitä, miksi juuri tietyt kuva-aiheet valikoituivat kuvastoon eri puolilla Fennoskandiaa. Christian Carpelan (2000) on esittänyt kuva-aiheiden tunnistamisen kriteereiksi kolme ”maalaisjärjellä” ymmärrettävää luokkaa. (1) tunnistettava kuva, josta vallitsee tutkijoiden kesken ”laaja yksimielisyys”, (2) kiistanalainen tai tutkijakohtainen ”kyseenalainen” kuva ja (3) tunnistamaton kuva (Carpelan 2000, 6). Fennoskandian pyyntikulttuurien kalliotaiteen kuvasto on varsin suppea. Sen pääosan muodostavat ihmishahmojen ohella suuret riistaeläimet, venekuvat sekä muutamat muut aiheet, jotka voidaan tunnistaa sellaisiksi konkreettisiksi esineiksi, joita myös käytettiin kivikaudella. Niiden lisäksi on kuvattu kämmenpainamia, jälki- ja verkkokuvioita,

käärmeiksi tai sisiliskoiksi tulkittuja sik-sak viivoja sekä abstrakteiksi tai geometrisiksi luokiteltavissa olevia kuvioita.

Pitkälle viedystä tyylittelystä tai kuvien tuhoutuneisuudesta johtuen ei joistain eläinkuvista lajia voida enää tunnistaa. Kaavamaisesta toteutuksesta huolimatta kuvien tunnistamista helpottaa se, että taiteilijat keskittyivät pääsääntöisesti ikuistamaan eläimen luonteenomaisimpia piirteitä. Vaikka esimerkiksi hirven kaltaisen suuren riistaeläimen takaruumis ja jalat kuvattiin ”kömpelön tyylitellysti”, pään ja ruumiin kohdalla korostettiin sen fyysisiä attribuutteja (Miettinen 2000, 114). Turvan muoto, suuret korvat, usein myös korkea säkä ja leukaparta näyttävät olleen tekijöiden ensisijaisen huomion kohteena (kuva 2). Poikkeuksena tiukasti konventionaalista ja pelkistettyä ilmaisua noudattavassa kivikauden taiteessa tekijät ovat hirven kuvauksessa toteuttaneet myös yksilöllisempää kuvaustapaa. Esimerkiksi Verlan naturalistisesti kuvatun kalliomaalauksen hirviryhmästä on arkeologin silmin yksilöitävissä sitä johtava vanha härkä (Miettinen 2000, 115). Hirvien tarkkailuun perehtynyt luontovalokuvaaja puolestaan erottaa maalausten kuvastosta niin nuoren yksilön (Haukkavuori), kuten myös pitkäturpaisen vanhan hirvilehmänkin (Lakiasuonvuori) (Willamo 2005, 124, 128).

Vastaavasti valaat tai muut merinisäkkäät voidaan erottaa kaloista pyrstöevän rakenteen perusteella. Ihmistä riitti kuvaamaan tikku-ukkomainen hahmo ja venettä kaareva pohjarakenteen muoto. Kun geometriset ja abstraktit kuviot suljetaan pois, kuva-aiheet saattaisivat pääosin olla sijoitettavissa Carpelanin esittämien kriteerien mukaisesti luokkaan yksi. Näennäisestä tunnistettavuudestaan huolimatta laajaa yhteisymmärrystä siihen, mitä kuva todella esittää tai miksi se valikoitui kuva-aiheeksi, ei kuitenkaan aina löydy. Syynä tähän on lähinnä se, että tulkinnoissa on usein lähdetty liikkeelle olettamuksesta, jonka mukaan kuvilla on täytynyt ollut jokin *toinen* – symbolinen – merkitys.

5.2 Kalliotaiteen symbolinen ja ikonografinen luonne

Sakraalis-kosmologis-mytologisten tulkintamallien perusolettamuksena on näkemys, jonka mukaan kallioihin maalatuilla tai kaiverretuilla kuvilla ei pyritty esittämään sitä, miltä ne konkreettisesti näyttävät. Kalliotaiteissa ei kuvattu tiettyä aikaa tai tapahtumaa, sillä niiden ikoninen kuvasto heijastaa lähinnä pyhien aktiviteettien rituaalista luonnetta (Klassen 1998, sit, Lahelma 2008, 48).

Kalliotaiteen ikonisesta ja symbolistisesta luonteesta johtuen kuvastoa ei voida pitää ”luontaisen kuvaamistarpeen tuottamina kuvina ulkotodellisuudesta” (Miettinen 2000, 58). Tarkoituksena ei ollut maalata esimerkiksi realistista hirven kuvaa, vaan semioottisessa mielessä hirven ikoni (Rankama 1997, 28). Kosmologista ideakategoriaa merkitsevinä symboleina hirvikuvien oletetaan kuvanneen yötaivaalla loistavia kosmisia olentoja (Miettinen 2007, 38) tai kallionhalkeamassa asuvia shamaanin zoomorfisia henkiauttajia, jotka toimivat shamaanin *alter egoina* matkoilla tämän- ja tuonpuoleisten maailmojen välillä (Lahelma 2008a, 52). Monet kivikauden ihmiselle tärkeät riistaeläimet esiintyvät kalliotaiteessa vain satunnaisesti tai puuttuvat jopa kokonaan. Hylkeen, majavan, kalojen tai metsäkanalintujen kaltaisten yleisimpien saaliseläinten puuttumista on selitetty sillä, ettei niihin liittynyt ”uskomuksellisia tavoitteita, haltuunottoa, ylösnousemusta tai pyhittymistä” (Miettinen 2000, 58).

Saman lähestymistavan mukaisesti myöskään ihmistä esittävät kuvat eivät kuvaa ihmistä todellisena fyysisenä olentona, vaan antropomorfisena hahmona tai kuvauksena shamaanin muodonmuutoksesta transsitilan aikana (Lahelma 2008a, 52). Myös kuvastossa esitettyjä materiaalisia esineitä, kuten venekuvia, on pyritty tarkastelemaan niiden oletetusta symbolisesta ja ikonografisesta luonteesta käsin. Tulkinnoissa on usein lähdetty liikkeelle näkökulmasta, jonka mukaan vene edustaa shamaanin yliluonnollista kulkuvälinettä matkalla kohti tuonpuoleista (Lahelma 2008a, 56–57). Valtavan symbolilatauksen myötä venekuvat nousevat astraalimytologiselle tasolle ja auringon vertauskuviksi matkalla kohti tuonpuoleista (Miettinen & Willamo 2007, 82, 85). Veneiden pystyviivat, jotka maallikko tulkitsisi miehistön jäseniksi, on usein esitetty kuvaavan tuonpuoleiseen maailmaan siirtyviä sieluja (esim. Autio 2000, 205).

Perusteluja kalliokuvien symboliselle ja ikonografiselle luonteelle on pyritty hakemaan lähinnä etnografisista analogioista ja vertailuaineistoa on etsitty niin Siperiassa (Siikala 1980, 188–191), nykyisen Saamenmaan alueella, kuin jopa eteläisessä Afrikassa (Lahelma 2008a, 50–51) tai Pohjois-Amerikassa (Lahelma 2014, 19) historiallisella ajalla eläneiden ihmisyhteisöjen kosmologiasta. Myös Kalevalassa esitetyistä Väinämöisen matkoista kertovista runoista on etsitty yhtäläisyyksiä kalliokuvien kuvamaailmassa mahdollisesti esitetyille shamaanin matkoille ”aliseen maailmaan” (esim. Siikala 1980, 182–183; Lahelma 2008c, 125–127). Lähinnä shamanismiteorian tueksi myös saamelaisten noitarummuissa olevia kuvioita on verrattu kalliokuviin ja haettu tätä kautta shamanistisen tradition jatkumoa kivikaudelta aina historialliselle ajalle saakka (esim. Saavalainen 1999, 102; Pentikäinen & Miettinen 2003, 59-65; Lahelma 2008c, 129–130). Suomen

kalliomaalausten tulkintaan on pyritty soveltamaan myös David Lewis-Williamsin ja Thomas Dowsonin (1988) kehittelemää neuropsykologista mallia, jota on sovellettu lähinnä San-bushmannien ja paleoliittisen luolataiteen tutkimukseen. Teorian mukaan kalliotaiteessa esiintyvät kuvat esittävät esimerkiksi psykoaktiivisten aineiden aiheuttamia entoptisia visioita ja hallusinaatioita shamaanin muuntuneessa tajunnantilassa transsitilan aikana. Olettamuksena on, että transsin vaiheet ovat universaaleja niiden pohjautuessa ihmisen keskushermoston rakenteeseen (Lahelma 2001, 3–4).

Neuropsykologinen tulkintamalli saattaa selittää geometriset kuviot, mutta ne muodostavat esimerkiksi Suomen kalliomaalausten kuvastosta vain 9 % (Lahelma 2008a, 23. Fig. 9). Vaikka tämä malli selittäisikin geometristen kuvioiden lisäksi myös ns. hybridihahmot, ei se selitä esimerkiksi eläinten esiintymistä kuvissa (Pentikäinen & Miettinen 2003, 78). Neuropsykologinen malli on myös teoriana varsin kiistanalainen. Siinä esitetyt olettamukset ihmisen universaaleista transsikokemuksista on kyseenalaistettu ja koko teoria on joidenkin tutkijoiden taholta katsottu vanhentuneeksi ja perusteiltaan vääräksi (Helvenston & Bahn, sit. Le Quellec 2004, 203). Olennainen kysymys on myös, kuinka relevantteja historiallisella ajalla eläneiden ihmisten kosmologiasta otetut analogiat ovat vertailtaessa niitä tuhansia vuosia aiemmin eläneiden Pohjolan pyyntikulttuureihin. Ottaen huomioon pelkästään jo sen ajallisen ja maantieteellisen perspektiivin, mikä erottaa näitä kulttuureita, on varsin arveluttavaa, kuinka ne voisivat korreloida toistensa intentioita. Vastaavasti myös kivikautisten kalliokuvien vertailu saamelaisten harjoittamaan shamanismiin tai noitarumpujen kuvioihin sisältää useita epävarmuustekijöitä.

5.3 Pragmaattinen näkökulma

Vaikka symbolit ovat olleet olennainen osa monien primitiivisten yhteisöjen taidetta, ikoni ja symboli ovat kulttuurisia tuotteita, eivät luonnosta otettuja. Ikonilla saattaa olla yhdennäköisyyttä siihen, mihin se viittaa, mutta symbolilla ei (Anderson 1979, 52). Shamanistisiin tulkintoihin perustuvat näkemykset siitä, että kuva saattaa merkitä lähes mitä tahansa (Lahelma 2001, 1) eivät välttämättä vakuuta ottaen huomioon sen, että Pohjolan pyyntikulttuureiden kuva-aiheet ovat pääsääntöisesti juuri luonnosta otettuja. Uskomuksiin liitettävissä olevilla ryhmäsymbolisilla tekijöillä on epäilemättä ollut tärkeä merkitys pyyntikulttuurien kalliotaiteen kuva-aiheiden

valinnassa. Kalliotaidetutkimuksessa on kuitenkin usein unohdettu ne ekologiset ja toimeentuloon liittyneet paikalliset tekijät, jotka mahdollisesti myös säätelivät aiheiden valintaan liittyneitä tekijöitä. Matti Sarmelan (1994) sanoin ihminen ei elä ”mielivaltaisten symbolien metsässä” – – ”kulttuuristen ilmaisujen, symbolien, intentioiden tai representaatioiden on vastattava tietyssä ympäristössä toimivan ihmisen pyrkimyksiä, selityksiä ja tulkintoja” (Sarmela 1994, 112).

Seuraavissa kappaleissa pyrin tarkastelemaan pragmatistisen lähestymistavan mukaisesti syitä siihen, miksi pääasiallisesti juuri eläimiin, ihmisiin ja veneisiin liittyneet kuva-aiheet valikoituivat kalliotaiteen kuvastoon. Eläinkuvien kohdalla haen vastauksia näihin kysymyksiin kuvastoon itseensä sisältyvän informaation lisäksi ottamalla huomioon myös eläinten luontaiseen biotooppiin ja siihen olennaisesti liittyneet ihmisten toimeentuloon vaikuttaneet ekologiset tekijät. Olennaista on pohtia myös sitä, miksi tietyt eläinlajit eivät päätyneet kuvastoon. Ihmishahmojen oletan esittävän todellisia muinoin eläneitä tavallisia ihmisiä. Materiaalisen esineistön kohdalla tarkastelen esineitten käyttötarkoitusta ja syitä niiden valikoitumiseen kuvastoon siinä määrin kuin ne korreloivat muun arkeologisen aineiston kohdalla. Abstraktit, geometriset. käärmeiksi tulkitut sik-sak kuviot, kämmenkuvat sekä selkeästi tunnistamattomat kuviot olen rajannut tarkastelun ulkopuolelle.

5.3.1 Hirvi

Hirvikuvien levinneisyys pyyntikulttuureiden kalliotaiteen kuvastossa Norjan länsirannikolta Siperian läpi aina Tyynelle valtamerelle saakka (Ramqvist 1990, 50. Fig 8) kertoo siitä merkityksestä, joka hirvellä on ollut pohjoisella alueella eläneille kivikauden ihmisille. Pohjoisessa Fennoskandiassa hirvi (Alces alces) onkin ainoa kuva-aihe, joka yhdistää muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta miltei kaikkia pyyntikulttuureiden kalliomaalaus ja -piirroskohteita. Suomen kalliomaalauksissa hirvieläinten osuus on ihmiskuvien (32 %) jälkeen toisella sijalla 30 prosentin osuudella (Lahelma 2008, 23). Pohjoisen Ruotsin kalliokuvilla Norlannissa hirvikuvien osuus on vielä suurempi, pelkästään Nämforsenin kalliopiirroskentiltä on tunnistettu 700 hirvenkuvaa (Forsberg 2000, 65). Myös pohjoisessa Norjassa hirvikuvat muodostavat olennaisen osan kalliotaiteen kuvastoa (Simonsen 2000, 38), vaikka Altassa hirvi on eläinkuvien kokonaismäärässä toisella sijalla peuran jälkeen (Helskog, 1988, 97). Kuolassa Kanozeron kalliopiirroksissa

kuvatuista yli sadasta hirvieläintä esittävästä piirroksesta on varmuudella luokiteltu hirviksi 25 ja peuroiksi 16 (Kolpakov & al. 2009, sit. Gjerde 2010,). Uikujoella peuraa näytetään kuvatun hieman useammin kuin hirveä (Autio 1981, 105) mutta tästä huolimatta hirvi on ollut myös siellä olennaisessa osassa kuva-aiheiden valinnassa. Äänisellä hirvi ei dominoi kuvastoa vastaavalla tavalla ja siellä sen osuus muodostaakin vain 8 % kuva-aiheista sen ollessa kuitenkin joutsenen jälkeen tärkein eläinaihe (Poikalainen 2000, 259. Fig. 294).

Hirven merkityksestä kivikauden ihmisyhteisöille kertovat kalliokuvien lisäksi myös kaikilta Fennoskandian alueilta löydetyt kivestä sekä orgaanisesta materiaalista muotoillut naturalistiset veistokset ja koriste-esineet. Kalliokuvien tapaan pienoisveistoksissa keskityttiin kuvaamaan nimenomaan hirven päätä ja sillä näyttääkin olleen niitä tehneille ihmisille jokin ideologinen merkitys, jota nykypäivän ihmisen on vaikea ymmärtää (Baudou 1995, 63). Näille vuolukivisille veistoksille, reikäkirveen kannoille, tikareille sekä oletettavasti kulttimenoissa käytetyille sauvoille on löydettävissä vastaavuuksia myös kalliotaiteen kuvastosta (Huurre 2004, 63–64). Konkreettisena esimerkkinä tästä voitaneen pitää Äänisen, Altan ja Nämforsenin kalliopiirroksissa kuvattuja kohtauksia, joissa ihmiset pitävät oletettavasti rituaalimenojen yhteydessä kädessään jonkinlaiseen varteen kiinnitettyjä, kulttisauvoiksi tulkittuja hirvenpääveistoksia. Siitä, että nämä kuvaukset kertovat todellisista tapahtumista kivikaudella, ovat todisteena varsinkin Äänisen alueen (Olenie Ostrov) arkeologissa kaivauksissa löydetyt hirvenluusta veistetyt hirvenpääsauvat (kuva 3). Muutamia poikkeuksia (esim. Norrfors) lukuun ottamatta kaikkialla Fennoskandiassa myös venekuviin piirrettiin tai maalattiin pääsääntöisesti hirvenpäinen keulakoriste. Rovaniemeltä löydetyn kaulaosastaan ontoksi koverretun mäntypuisen hirvenpääveistoksen perusteella (kuva 4) voidaan olettaa, että kivikauden veneissä käytettiin vastaavia keulakoristeita kalliotaiteen kuvastossa esitetyllä tavalla (esim. Huurre 2004, 64; Gjerde 2010, 146). Keulakoristeiden lisäksi hirvenpäitä veistettiin myös reenjalaksiin (Huurre 2004, 64).

Miksi yksittäinen eläinlaji sitten saavutti tämän aseman niin kivikauden ihmisen kosmologiassa, kuin oletettavasti myös käytännön elämässä? Useiden ruotsalaisten tutkijoiden käsityksen mukaan hirvi edusti miltei kaikkea, mikä liittyi kivikauden ihmisen ajatusmaailmaan (Ramqvist 1990, 46). Hirven merkitystä varsinkin Norrlannin pyyntikulttuureille on periaatteessa mahdotonta liioitella (Sjöstrand 2011, 15). Hirven merkitystä lisäsivät myös sen turkki ja vahvat luut, jotka olivat arvokasta vaatetukseen ja työkalujen valmistamiseen tarvittavaa materiaalia (Baudou 1995, 90; Huurre 1998, 154–155). Per Ramqvistin (1990) mukaan tämä taloudellinen riippuvuus yhdestä

eläinlajista korostui nimenomaan talvikaudella, jolloin hirvenpyynnin merkitys pyyntiyhteisöille oli suurimmillaan. Koska hirvi on kuvattu Fennoskandian kalliokuvissa pääsääntöisesti sarvettomana, on tämän katsottu kertovan siitä, että kuvastossa on haluttu kuvata nimenomaan talviasuista hirveä (Ramqvist 1990, 46). Se, kuinka talvipyynti kivikaudella käytännössä toteutettiin, on nähtävissä aikalaisdokumentin tavoin Uikujoen kalliopiirroksissa (kuva 5) kuvatussa – Eero Aution sanoin – ”dokumentaalisella tarkkuudella ja johdonmukaisuudella” esitetyssä visuaalisessa kertomuksessa talvisesta hirvenajosta (Autio 1981, 73–74).

Pohdittaessa hirven merkitystä kivikauden ihmiselle on kuitenkin muistettava, ettei hirven henkinen tai aineellinen merkitys näytä olleen tuhansia vuosia kestäneen tradition aikana aina samalla tasolla. Kuva-aiheena hirvi näyttää Saimaan alueella syrjäyttäneen venekuvat asteittaisesti tyypilliselle kampakeraamiselle kaudelle saavuttaessa (Lahelma 2008, 41–42). Aiemmissa pohdinnoissa on usein oletettu tämän olleen seurausta ryöstöpyynnistä johtuneesta hirvien vähenemisestä, jolloin kalliomaalausten teolla olisi haluttu turvata maagisin keinoin kannan säilyminen (Miettinen 2000, 54–55), mutta jos otetaan huomioon tuolloinen väestön vähäisyys, tuntuu epäuskottavalta, että pyynti olisi pystynyt vaikuttamaan hirvikantoihin niin radikaalisti. Vaikka kalastus peruselinkeinona pysyikin koko kivikauden ajan jokseenkin samalla tasolla, asteittaista siirtymistä hirven laajempaan pyyntiin on osteologisen materiaalin perusteella kuitenkin havaittavissa (Mökkönen 2002, 64). Hirvelle olennainen biotooppi varsinkin alkukesästä on nimenomaan luhtaranta siltä saatavien ranta- ja vesikasvien muodostaessa suuren osa hirvien kesäravinnosta (Willamo 2005, 26). Vaikuttaa siltä, että jatkuva maankohoaminen mahdollisti hirven levittäytymisen uusille elinalueille ja edisti näin myös sen populaatioiden kasvua. Siten paremmat pyyntimahdollisuudet ja hirven ekologisen merkityksen kasvu selittäisi hirvikuvien määrän lisääntymisen kalliotaiteen kuvastossa.

Vaikka elinkeinoissa ei oletettavasti tapahtunut mullistavia muutoksia neoliittisen kivikauden aikana, niin tradition loppuvaiheessa hirvikuvien osuus kuitenkin väheni Suomen kalliomaalauksissa (Lahelma 2008, 42. Fig. 239). Vastaava kehityskulku on havaittavissa samoihin aikoihin Altan kalliopiirrostenkin kuvastossa (Helskog 1988, 97). Myös Norrlannissa hirvi näyttää vuoden 2000 eKr. tienoilla menettäneen sen symbolisen ja kosmologiaan liittyneen merkityksen, mikä sillä oli ollut kautta suurimman osan neoliittista kivikautta (Baudou, 1995, 91). Samalla kun hirvikuvien osuus kalliokuvissa asteittain väheni, katosivat hirviaiheet kiviveitsien sekä -tikareiden kädensijojen koristelusta (Forsberg 2000, 84). Pronssikaudelle siirryttäessä (1500 – 500 eKr.) loppui myös eläinpääveistosten tekeminen kokonaan (Sepänmaa 2007, 117).

5.3.2 Peurat

Pohjois-Norjassa Altan kalliopiirroksissa peura on yleisin eläinaihe kaikkien periodien aikana (Hellskog 1988, 95) ja myös Vienan Uikujoella peuraa näytetään kuvatun useammin kuin hirveä. Tämän on katsottu johtuvan sen tuolloisesta todellisesta yleisyydestä hirveen verrattuna. Kuten edellisessä kappaleessa todettiin, Kuolan Kanozeron kalliopiirroksissa kuvatuista yli sadasta hirvieläintä esittävästä piirroksista peuroiksi on varmuudella luokiteltu 16 kuvaa (Kolpakov & al. 2009, sit Gjerde 2010, 324). Äänisellä sen sijaan niin luuanalyysien, kuin myös kalliopiirrosten mukaan hirvi oli yleisempi eläin kuin peura (Autio 1981, 105). Kalliokuvien perusteella lienee kuitenkin mahdotonta erottaa, kumpaa peuraeläintä, metsäpeuraa (Rangifer tarandus fennicus) vai tunturipeuraa (Rangifer tarandus tarandus) niissä on kuvattu. Peurojen levinneisyyshistorian valossa (Carpelan 2003, 44) voitaneen olettaa, että pohjoisessa Norjassa sekä Kuolassa kuvattiin tunturipeuraa ja itäisessä Karjalassa metsäpeuraa. Siinä missä hirvikuvien tuotanto näyttäisi liittyneen niin sakraaleihin, kuten myös maallisempiin funktioihin, peura ei näytä saavuttaneen samanlaista asemaa. Altan kalliopiirroksiin sisältyvän informaation valossa peura näyttää olleen pääsääntöisesti massapyynnin kohde, kuten Jiepmaluoktan kompositio kertoo (Olsen 1997, 81. Fig. 46). Todellisuudessakin peura on ollut pohjoisten alueiden pyyntiyhteisöjen tärkein lihariista jo tuhansien vuosien ajan (Carpelan 2003, 42). Syksyn ruokavarastojen vähentyessä ja kalastuksen ollessa talviaikaan vaikeaa saattoi peuran tai hirven kevättalvinen onnistunut metsästys merkitä yhteisölle elämän ja kuoleman kysymystä (Montonen 1974, 16).

Peuroja vuosia tarkkailleen luontovalokuvaajan silmin (Montonen 1974) Uikujoen kalliopiirrosten peurakuvat ovat pienten korvien ja sarvien vuoksi helposti erotettavissa hirvikuvista (kuva 6). Peurahan on ainoa hirvieläin, jonka molemmilla sukupuolella on sarvet, jotka vaatimet pudottavat viimeisinä vasta alkukesällä (Montonen 1974, 16; myös Autio 1981, 105). Nämä attribuutit puuttuvat suomalaisista kalliokuvista ja vielä 1980-luvun lopulle saakka katsottiin, että Suomen kalliomaalausten kuvastossa esiintyvät hirvieläimet kuvaavat nimenomaan hirveä (esim. Montonen 1974, 16; Siikala 1980, 189; Taavitsainen 1982; Sarvas 1987, 19). Sittemmin Suomessa on kuitenkin alettu spekuloida sillä mahdollisuudella, että täälläkin olisi kuvattu peuraa (Miettinen 2000. 53–54). Anssi Lahelman (2008a) mukaan eläinlajien erojen vertailu fyysisten erojen perusteella on pääosin keinotekoista, koska esimerkiksi hirven ja peuran biologinen erottaminen on

vain länsimainen eläintieteellinen (zoological notion) käsite (Lahelma 2008a, 53). Lajien välinen tarkempi tunnistaminen pelkästään kalliotaiteen kuvaston valossa on katsottu mahdottomaksi ja suomalaisessa tutkimuksessa hirvi ja metsäpeura onkin luokiteltu lajeja sen tarkemmin erittelemättä yleisluontoisesti saman biologisen kategorian mukaisesti hirvieläimiksi (Cervidiae) (esim. Kivikäs 2009, 81). Skandinaavisissa tutkimuksissa sen sijaan ei eri hirvilajien tunnistamista fyysisten attribuuttien perusteella ole nähty ongelmalliseksi. Niiden mukaan Pohjois-Norjassa peuraa kuvattiin yleisesti, mutta eteläisessä Norjassa ja Suomessa ei lainkaan, ja vain hyvin harvoin pohjoisessa Ruotsissakaan (Simonsen 2000, 38). Vastaavasti Pohjolan kolmatta hirvieläintä, Saksanhirveä (Cervus elaphus) ei kuvattu koskaan pohjoisessa (Simonsen 2000, 38), mutta Vingenissä eteläisessä Norjassa se on yleisin maaeläintä esittävä kuva-aihe (Viste 2003, 43).

Jääkauden jälkeisen Suomen ensimmäisille asukkaille peura oletettavasti edusti tärkeää riistaa, mutta neoliittiselle kivikaudelle saavuttaessa ilmaston lämpeneminen (kappale 4) oli jo johtanut peurojen vetäytymiseen kohti pohjoista (Huurre 2004, 37). Metsäpeuran kuvien mahdollista esiintymistä Suomen kalliomaalauksissa onkin tutkittava tarkastelemalla sen elintapoja ja luontaista biotooppia suhteessa kivikautisen Pohjolan luonnonolosuhteisiin. Metsäpeura on nimenomaan havumetsäolosuhteisiin sopeutunut laji, joka elää kesäisin reheväkasvuisilla soilla ja talvisin jäkälän varassa karupohjaisilla kangasmailla (Bisi 2005, 104–105), siten tuolloin vallinnut atlanttinen ilmastovaihe olisi ollut ravinnonsaannin kannalta sille aivan liian lämmin ajanjakso (Montonen 1974, 12). Tähän viittaavat myös arkeologiset tutkimukset pohjoisessa Keski-Suomessa, joissa ei ole löydetty ainoatakaan varmaa peuranluuta (Meinander 1964, sit. Montonen 1974, 12). Myöskään Norrlannista ei arkeologissa tutkimuksissa ole tavattu merkkejä kivikautisista peuranmetsästäjäkulttuureista (Baudou 1995, 55). Pohjoisessa Suomessa Värikalliolla saatettiin hirven lisäksi kuvata myös metsäpeuraa (Miettinen 2000, 53), mutta jo pelkästään tuolloisista luonnonolosuhteista johtuen tuskin kuitenkaan keskisen tai kaakkoisen Suomen kuvakallioissa.

5.3.3 Muut eläimet

Muut maaeläimet muodostavat varsin marginaalisen osuuden kalliotaiteen kuvastossa ja usein tulkintaongelmat estävät lajin tarkemman määrittelyn. Suomessa on kuvattu yksittäisissä kohteissa

mahdollisesti majava (tai orava), ahma (tai mäyrä), karhu, kettu (tai koira) (Lahelma 2008a, 27). On korostettava, että edellä mainitutkin tulkinnat ovat epävarmoja. Tilanne on jokseenkin sama myös naapurimaiden kalliotaidekohteilla. Norjassa on varmuudella tunnistettu ainakin karhu, näätä, saukko, jänis ja koira (Simonsen 2000, 39). Koska karhua kuvattiin hirven tapaan pienoisveistoksissa, on syitä sen puuttumiseen Suomen kalliomaalauksista pohdittu useissa tutkimuksissa (esim. Kivikäs 1995, 32–33). Vaikka karhu merkitsikin saalista, joka auttoi pyyntiyhteisöjä selviytymään kevättalven yli (Sarmela 1994, 110), ei ihmisen kanssa samoista saalisresursseista kilpailevaa eläintä kenties haluttu ”kutsua seudulle” kalliokuvien välityksellä (Miettinen 2000, 59). Joitain kalliopiirroksia karhusta kuitenkin on löydetty. Kanozerolla on kuvattu sekä maalla että veneestä käsin tapahtuvaa karhunmetsästystä (Kolpakov et al. 2008, 87) ja Hjemmeluftin kompositiossa Altassa (Simonsen 2000, 24–25. Fig. 15) keihäin ja jousin varustetut metsästäjät seuraavat talvipesästä ulos ajettua karhua koirien avustamana surmaten sen lopulta (ibid. 39). Loogisin syy karhun puuttumiselle kuvastosta lienee, ettei se kuulunut keskeisten saaliseläinten joukkoon (Miettinen 2000, 59). Karhuun ei myöskään kalliopiirrosten kuvaston perusteella näytä liittyneen minkäänlaista pyhyyden elementtiä. Hjemmeluftin komposition lisäksi koiraa kuvattiin myös muutamassa muussa Norjan kalliopiirroksessa. Niissä koira on ihmisen apuna metsästettäessä karhun lisäksi myös hirviä ja peuroja (Simonsen 2000, 39). Petoeläinten, kuten suden, ketun, ahman, ilveksen tai petolintujen puuttuminen kuvastosta johtunee yksinkertaisesti siitä, ettei niillä ollut mainittavaa ekologista merkitystä kivikautisille yhteisöille.

Vaikka Äänisellä joutsen on eniten kuvattu eläinaihe (kappale 3.2), muualla Fennoskandiassa lintuja kuvattiin vain satunnaisesti. Altan kalliopiirroksista on tunnistettu hanhi, joutsen ja merimetso (Simonsen 2000, 40). Uikujoella on kuvattu konkreettisesti joutsenten ja hanhien ampumista jousella sekä jollain heittoaseella (Autio 1981, 80). Siinä missä Äänisen joutsenkuvat kertovat selkeästi sen symbolisesta ja mytologisesta merkityksestä alueen yhteisöille, muualla linnut näyttävät olleen vain saaliseläimen roolissa (Stolyar 2000, 165). Savonlinnan Rapakonsaaren kaksi joutsenta ovat ainoat varmasti tunnistetut lintukuvat Suomen kalliomaalauksissa (Miettinen 2000, 59). Lintukuvien niukkuutta kalliomaalauksissa on pidetty hämmästyttävänä ottaen huomioon sen, että linnuilla on Suomenkin alueella ollut jokin symbolinen merkitys (Miettinen 2000, 59). Tämä merkitys näyttäytyykin vain lintupainannekuvioin koristelluissa saviastioissa sekä muutamissa pienoisveistoksissa (Mannermaa 2010, 7). Pohjois-Norjasta on löydetty myös linnunpääkuvioin koristeltuja luisia kampoja (Olsen 1994, 89. Fig. 54). Toisin kuin esimerkiksi Uikujoella tai Altassa,

Suomessa metsästetyt linnut ovat olleet pääasiassa metsäkanalintuja tai pienempiä sorsansukuisia lintuja (Huurre 1998, 166). Niillä tuskin on ollut suurta prestiisiarvoa niitä pyytäneille yhteisöille, eivätkä ne myöskään päätyneet kalliotaiteen kuvastoon. Lähinnä keramiikka- ja pikkuesineissä esiintyvät lintukuvat liittävät ne oletettavimmin naisten askareisiin (Äyräpää 1930, sit. Huurre 1998, 301). Mikäli lintukuvilla olisi ollut vahva shamanismiin viittaava symbolistinen merkitys, voisi olettaa, että kalliomaalauksissa ja -piirroksissa olisi kuvattu myös shamaanin henkiauttajia. Kuikan, kaakkurin, korpin, kotkan, haukan ja pöllön kaltaisten siivekkäiden sielunkantajien (Siikala 1992, 198; Anttonen 2002, 77) puuttuminen niistä kokonaan ei kuitenkaan viittaa tähän.

Myös kalat muodostavat vain vähäisen osuuden kalliotaiteen kuvastosta. Suomessa varmoja kalankuvia on tunnistettu kolmesta eri kohteesta (Juusjärvi, Kapasaari ja Astuvansalmi) yhteensä 10 kappaletta ja useimmissa tapauksissa kyseessä on hauki (Lahelma 2008a, 27). Norjassa on kuvattu lohta ja ruijanpallasta (Simonsen 2000, 40) ja Ruotsissa jokisuistojen kohteissa pelkästään lohta. Äänisellä mielenkiinnon kohteena ovat olleet monni ja sammen sukuinen sterletti (Autio 1981, 37; Huurre 1998, 176). Kaikki edellä mainitut lajit ovat olleet paitsi haluttua, myös vaikeasti saavutettavissa olevaa saalista. Jokapäiväistä ravintoa edustivat kuitenkin vaatimattomammat kalalajit, ja etnografiset analogiat kertovat, että sisävesillä tai vuonojen pohjukoissa nimenomaan naiset ovat huolehtineet niiden pyynnissä (Olsen 1997, 16). Eräänä selityksenä tavanomaisten lintu- ja kalalajien puuttumiselle kalliokuvista voikin olla myös se, että pääsääntöisesti kuvaston heijastaessa varsin ”miehistä maailmankuvaa” suurine riistaeläimineen eivät naisten aktiviteetteihin liittyneet toiminnot päätyneet kalliokuviin.

Vienanmeren rannoilla maitovalas muodostaa tärkeimmän osan kalliopiirrosten kuvastosta. Uikujoen Zalavrugalla piirrosten suosituin aihe on maitovalaan pyynti (Autio 1981, 104) ja Kanozeron 70 kompositiosta 25 kertoo venein ja harppuunoin tapahtuvasta valaanpyynnistä. (Kolpakov et al. 2008, 87). Myös Norjan kalliopiirroksissa valaiden ja hylkeiden pyynti on yleinen kuva-aihe (Simonsen 2000, 40). Pohjoisen Norjan tapaan myös Suomen rannikoilla hylkeenpyynti muodosti olennaisen osan elinkeinoista (Huurre 2004, 35–36). Hylje ei kuitenkaan koskaan päätynyt kalliomaalausten kuvastoon johtuen kenties yksinkertaisesti siitä syystä, että rannikkoalueilla, joilla sen pyynti oli merkityksellisintä, ei ylipäätään tehty kalliokuvia.

5.3.4 Ihminen

Kautta historian yleisin kuva-aihe taiteissa lienee ollut ihminen itse. Tämä näkyy myös pyyntikulttuurien kalliotaiteessa, ihmishahmo on yhteinen aihe miltei kaikilla Fennoskandian kalliotaidekohteilla. Ensisilmäyksellä näyttäisi, ettei kalliokuvien ihmistä ole kuvattu yksilöllisesti. Vaikka ihminen onkin pääsääntöisesti kuvattu kasvottomana (Kivikäs 2009, 53), tarkkaan katsottuna havaittavissa on kuitenkin joitain eroavaisuuksia. Esimerkiksi Värikalliolla ihmisten päät on maalattu kolmiomaisiksi ja Astuvansalmen ihmiskuvia tarkasteltaessa voi panna merkille, että kullekin hahmolle on tehty erilainen pää ikään kuin olisi haluttu kuvata eri ihmisten yksilöllisiä piirteitä (Kare 2000, 113). Poikkeuksen pelkistettyyn ihmiskuvaukseen muodostavat myös muutamat hahmot, joiden päästä näyttäisi lähtevän eräänlaiset sarvimaiset ulokkeet. Sarvipäisten ihmishahmojen on tulkittu esittävän voimakkaita shamaaneja (Lahelma 2008, 56) tai myyttisiä olentoja (Autio 2000, 184). Pragmatistisesti ajateltuna ne voisivat kuitenkin esittää myös eläinten hämäämiseksi metsästysasuun sonnustautuneita pyytäjiä vastaavalla tavalla, kuin millä nykypäivän metsästäjätkin toimivat (Taavitsainen 1976; Hämäläinen et. al. 2001. sit. Mantere 2014, 43).

Suurten kalliopiirroskenttien kompositioita tarkasteltaessa on helppo havaita, että niissä ihminen on haluttu esittää nimenomaan aktiivisena toimijana, metsästäjänä tai valaanpyytäjänä. Samaan viittaavat myös kuvaukset yhdyntäkohtauksista tai tanssien kaltaisesta rituaalisesta toiminnasta, joihin myös molemmat sukupuolet osallistuvat (Simonsen 2000, 41). Altassa, Kanozerolla ja Äänisellä korostettiinkin usein myös sukupuolten välisiä eroja liioiteltuine sukuelimineen. Suomessa ainoa ihmishahmo, josta voi erottaa selvästi sukupuolen, on Astuvansalmella kuvattu nainen. Usein yksi ihmishahmo on toisia suurempi, mikä viitannee korkeampaa sosiaalista statusta omanneeseen henkilöön. Huomionarvoisia ovat myös Zalavrugan piirroksissa esitetyt väkivaltaiset kompositiot eri ihmisryhmien välisistä taisteluista (Autio 1981, 69–70). Mielenkiintoisen ihmisryhmän niin maalauksissa, kuin piirroksissakin muodostavat veneisiin kuvatut ihmishahmot. Altan, Kanozeron ja Uikujoen venekuvia tarkasteltaessa ei liene epäilystäkään siitä, että niissä on kuvattu joskus eläneitä todellisia ihmisiä. Ihmisiä, jotka kalastivat, metsästivät eläimiä tai harppuunoivat valaita veneestä käsin.

Suomalaiseen tutkimukseen vakiintuneen käsityksen mukaan Suomen kalliomaalausten ihmiskuvat liittyvät tavalla tai toisella shamanismiin. Tämä oletus rakentuu ainoastaan muutaman kuvan varaan,

joita ovat esimerkiksi kaatuvat ihmishahmot Juusjärvellä ja Haukkavuorella (Lahelma 2008a, 53. Fig. 25). On mahdollista, että juuri nuo hahmot kuvaavat shamaaneja transsitilassa tai antropomorfisia hahmoja, mutta ne edustavat kuitenkin vain marginaalista osuutta kaikkien ihmiskuvien joukossa. Anna-Leena Siikala on jakanut kalliomaalausten ihmishahmot kahteen ryhmään: tunnusmerkein varustettuihin ja *normaaleihin* ihmishahmoihin (Siikala 1980, 179, kurs. lisätty). Esimerkiksi Juusjärven maalauksen koukkupolviset ja adoranttiasennossa kuvatut hahmot (kuva 7) voitaisiinkin tulkita shamaanien sijaan tanssia tai muita kollektiivisia rituaalisia toimintoja suorittaviksi normaali-ihmisiksi.

Vaikka Suomen kalliomaalausten venekuvista puuttuu toiminnallinen elementti ja suoranaisesti metsästykseen liittyvät kuvaukset, ei se välttämättä todista sitä, etteikö niidenkin pystyviivoilla olisi haluttu kuvata todellisia ihmisiä. Ville Mantere (Mantere 2014) onkin esittänyt mielenkiintoisen näkökulman aiheeseen. Mikäli kuvissa olisi haluttu kuvata shamaanin matkaa tuonpuoleiseen, miksi veneisiin kuitenkin kuvattiin aina useita ihmishahmoja sen sijaan, että niissä olisi ollut vain yksi – shamaani? Ja, jos yksi hahmoista olisikin shamaani, voisi olettaa hänen olevan myös jollain tapaa tunnistettavissa muiden joukosta. Koska näin ei ole, vaikuttaa siltä, että pystyviivoilla pyrittiin ilmaisemaan veneissä olleiden metsästäjien lukumäärä (Mantere 2014, 51–52). Perinteisesti kivikautisten yhteisöjen oletetaan olleen jokseenkin tasa-arvoisia (Huurre 2004, 69) ja tämä saattaakin olla syy siihen, miksi Suomen kivikauden taiteissa – pienoisveistokset mukaan lukien – ihminen kuvattiin kasvottomana tai siihen, ettei esimerkiksi veneiden miehistössä ole erotettavissa yksilöllisiä piirteitä.

5.3.5 Elottomat kuva-aiheet

Suomessa kalliokuvien suurin elottomien kuva-aiheiden ryhmä muodostuu venekuvista 14 % osuudella kokonaiskuvastosta (Lahelma 2008a, 24). Niiden levinneisyys painottuu muinaisten suurjärvien alueille, lähinnä Kymijoelta Päijänteen kautta aina Laukaan Saraakalliolle sekä Kymijoelta Saimaalle johtaneiden Matkuslammen reitin ja niin sanotun Väliväylän varsille (Kivikäs 2005, 103). Eniten veneitä, noin 20 venekuvaa tai niiden katkelmaa, on maalattu kahden suurimman kalliomaalauskohteen Astuvansalmen ja Saraakallion kuvastoon (Kivikäs 2009, 103). Kaikkiaan venekuvia maalattiin 68 kappaletta (Lahelma 2008, 25). Eteläisestä Suomesta Vitträskiltä, Jäniskalliolta, Lautmäeltä ja Juusjärveltä, sekä pohjoisen kohteilta Värikalliolta ja Julmalta-Ölkyltä

veneaiheet puuttuvat kokonaan. Norrlannissa veneitä on kuvattu ainoastaan Nämforsenin ja Norrforsin kalliopiirroskohteilla, jotka molemmat sijaitsivat kalliokuvatradition aikana vuonomaiseen merenlahteen laskevien jokien suulla. Nämforsenin noin 2000 piirroksesta on tunnistettu kaikkiaan 366 venekuvaa (Forsberg 2000, 65). Norrforsin kalliopiirroskohteen noin 60 kuva-aiheen joukossa on viisi veneaihetta (Ramqvist 1990, 41). Sisämaan kalliopiirroksiin ja -maalauksiin ei veneitä kuvattu lainkaan. Äänisellä venekuvat muodostavat vain 5 % kuvastosta (Poikalainen 2000, 262), mutta merellisten resurssien varassa pohjoisen Jäämeren ja Vienanmeren rannoilla eläneiden yhteisöjen kalliokuvissa ne muodostavat olennaisen osan kuvastoa traditioiden koko keston ajan (kuva 8).

Veneiden merkityksestä kivikauden ihmiselle kulkuvälineenä vallitsee arkeologien keskuudessa laaja yksimielisyys. Veneitä käytettiin merien rannoilla niin metsästykseen, kalastukseen sekä kauppasuhteiden hoitamiseen, kuten myös rituaaleihin ja seremonioihin (Helskog 1988, 90). Vastaavasti myöskään muinaisten suurjärvien hallitsemilla Suomen vesistöalueilla ei ihminen ilman venettä olisi ollut mitään (Kare 2000, 112). Vielä viime vuosituhannen alussa oletettiin kivikauden ihmisen vesillä liikkumisen rajoittuneen ”veneiden alkeelliseen laatuun nähden” yksipuisella ruuhella melomiseen jokapäiväisillä kalamatkoilla (Pälsi 1916, 76), mutta sittemmin jo pelkästään kalliokuviin itseensä sisältyvän informaation valossa käsitykset ovat muuttuneet. Kuvia tarkasteltaessa voidaan todeta, että Äänisellä, Nämforsenilla ja Saraakalliolla suurimpiin veneisiin on kuvattu noin 20 miehistön jäsentä ja Altan suurimpaan yli 30. Uikujoen kompositiot kertovat kuinka maitovalaan pyyntiin osallistui suurimmillaan kuuden veneen ja 50 miehen muodostama kollektiivinen metsästäjäjoukko (Gjerde 2010, 300). Mahdollisesti Suomessakin venekuvien idea liittyi alun perin eläinten pyyntiin veneestä käsin (Siikala 1980, 190) kalliopiirrosten tavoin. Kuvaston perusteella voidaan päätellä, että kivikauden veneiden on täytynyt olla varsin suuria ja merikelpoisia liikuttaessa suurilla vesistöalueilla (kuva 7). Suomen kalliomaalausten pelkistetyn ilmaisun ja arkeologisten löytöjen puuttumisen johdosta on katsottu, ettei veneiden rakenteesta voida esittää kuin arvailuja. Olettamuksen mukaan ne ovat olleet joko lautarakenteiden avulla reunoiltaan korotettuja pitkiä haapiomaisia ruuhia tai eskimoitten umiakien tapaisia nahkaveneitä (Miettinen 2000, 55). Norjalaisissa tutkimuksissa venemallien identifiointi on sen sijaan katsottu helpoksi niiden mallien ollessa suoraan verrannollisia historiallisella ajalla käytettyjen veneiden kanssa (Helskog 1988, 90).

Kysymystä voidaan lähestyä myös tarkastelemalla venekuvien topografista levinneisyyttä ja veneiden käytännön merkitystä kulkuvälineenä eri alueilla. Merien rannoilla eläneiden yhteisöjen kalliopiirroksissa venekuvia tehtiin kaikkialla ja miltei kaikkien periodien aikana. Suomessa venekuvien levinneisyys painottuu muinaisten Suurjärvien alueelle ja veneiden puuttuminen eteläisen ja pohjoisen Suomen maalauksista selittyneekin parhaiten näiden alueiden vesistöolosuhteilla. Karttaa tarkastelemalla voidaan havaita, että Vitträsk, Jäniskallio, Lautmäki ja Juusjärvi sijaitsevat pienillä järvillä, joilla ei ole yhteyttä toisiin vesistöihin. Sama pätee myös vedenjakaja-alueella sijaitseviin Värikallion ja Julman-Ölkyn kohteisiin. Voisi olettaa, ettei näillä alueilla varsinkaan suurilla veneillä yksinkertaisesti ollut suurtakaan merkitystä kulku- tai yhteydenpitovälineenä, ja näin ne eivät myöskään päätyneet kalliomaalausten kuvastoon (vrt. Miettinen & Willamo 2007, 163). Saman selityksen voisi olettaa pätevän venekuvien puuttumiseen myös Norrlannin sisämaasta. Varsinkaan prestiisiarvoa omanneilla suurilla veneillä ei olisi ollut käytännön merkitystä jokien ja niillä kulkua hankaloittaneiden koskien, sekä pienten sisävesijärvien hallitsemassa ympäristössä. Nämforsenin kaltaisella kohteella syyt venekuvien tuotantoon ovat luontevimmin löydettävissä tuolloisen joen/vuonon merkityksestä kommunikaatio- ja yhteydenpitovälineenä rannikkoalueen ja sisämaan väestöryhmien välillä (Gjerde 2010, 359). Suomessa venekuvat kertonevat pääasiassa asutuksen leviämisestä venereittien kautta, tavaroiden vaihdantaverkostoista ja eri yhteisöjen kohtaamispaikoista näiden reittien päätepisteissä (Kivikäs 2005, 29–30), siitä merkityksestä, mikä veneillä oli kulkuvälineenä esimerkiksi Saraakallion kaltaisella kolmen vesireitin rajaamalla risteyskohdalla ja muilla vastaavilla vesiliikenteen solmukohdilla.

Veneiden keulakoristeiden lisäksi ainoa Suomen kalliomaalauksista konkreettisesti tunnistettavissa oleva esine on Astuvansalmen naishahmon käteen maalattu jousen kaltainen esine. Naapurialueiden kalliopiirroksissa aihepiiri on kuitenkin laajempi ja kulttisauvojen lisäksi niissä kuvattu materiaalinen esineistö kertoo lähinnä toimeentuloon ja metsästykseen liittyvistä aiheista. Jousen ohella tunnistettavissa ovat keihäät, harppuunat, kalastusvälineet, pyyntiaitaukset ja sukset. Lisäksi on kuvattu tunnistamattomia aiheita, jotka esittänevät sellaisia esineitä, joita oletettavasti käytettiin kivikaudella joihinkin työ- tai rituaalisiin käyttötarkoituksiin.

5.4 Yhteenveto

Rationaalisten syiden löytymistä siihen, miksi kivikauden taiteilijat keskittyivät vain tiettyjen eläinaiheiden kuvaamiseen, on usein pidetty ongelmallisena (Simonsen 2000, 39). Kuvastoa tarkasteltaessa on kuitenkin löydettävissä useita pragmatistisia syitä eläinaiheiden valintaan. Yleisimmät eläinaiheet ovat suuria muuttavia (migratory animals) riistaeläimiä, jotka siirtyvät eri vuodenaikojen mukaan alueelta toiselle, jolloin myös niiden pyyntimahdollisuudet rajoittuvat vain lyhyelle ajalle vuodesta (Gjerde 2010, 425). Hirvet ja peurat siirtyvät säännöllisesti vakiintuneita reittejä pitkin kesä- ja talvilaitumille, jolloin myös niiden massapyynti oli mahdollista (Huurre 1998, 161). Maitovalaan pyynti Vienanmerellä oli mahdollista vain kesäaikaan (Autio 1981, 104) ja lohen pyynti esimerkiksi Nämforsenilla ajoittui sen alkukesäiseen nousuun kohti kutujokia. Vastaavasti lintuaiheet keskittyvät hanhen ja joutsenen kaltaisiin suuriin ja tavoiteltuihin muuttolintuihin, joita pyydettiin muuttoaikoina tai sulkasadon aikaan. Eri alueilla kuvattiin pääsääntöisesti vain niiden luontaiseen biotooppiin kuuluneita ja erityistä prestiisiarvoa omanneita riistaeläimiä (kuva 9).

Kalliopiirroksissa kuvatut ihmishahmot voidaan enimmäkseen nähdä suorittamassa elinkeinojaan, metsästystä ja kalastusta tai osallistumassa rituaaleihin. Vaikka kalliomaalausten kuvastosta puuttuvatkin suoranaiset toimintakohtaukset, ei tämä sulje pois sitä, etteikö myös niissä olisi pyritty kuvaamaan ihmistä aktiivisena toimijana. Tämän päivän ihmiselle kuvien sanoma ei enää avaudu, mutta tekijöille jo pelkästään ihmishahmojen koukkupolvisuus tai veneiden miehistöviivat ovat mahdollisesti riittäneet ilmaisemaan toiminnallista elementtiä. Ihmiskuvien määrä selittynee yksinkertaisesti ihmisen halulla kuvata itseään ja yhteisön muita jäseniä sosiaalisessa kanssakäymisessä metsästystapahtumien ja rituaalien kaltaisien aktiviteettien yhteydessä. Myös elottomat kuva-aiheet liittyvät miltei poikkeuksetta ihmiseen ja johonkin käytännön toimintaan. Veneen niin laajaan valikoitumiseen kuvastoon vaikutti paitsi sen merkitys aikansa tärkeimpänä kulkuvälineenä ja yhteydenpitovälineenä eri yhteisöjen välillä, myös pyyntielinkeinoihin olennaisesti liittyneenä apuvälineenä.

Tarkasteltaessa Pohjolan kalliotaiteen kuvastoa kokonaisuutena se näyttää edellisissä kappaleissa esiintuotujen seikkojen valossa kietoutuneen kiinteästi pyyntielinkeinojen ympärille. Tärkeimpien elementtien – eläimen, ihmisen ja venekuvien – valikoitumista keskeisiksi kuva-aiheiksi ovat säädelleet pääasiallisesti pragmaattiset tekijät. Varhaisten taiteiden historiassa on pääsääntöisesti keskitytty kuvaamaan ”yleviä ja suuria” aiheita. Kalliotaiteen kuvaston perusteella kivikauden

ihmiselle ylevimpiä aiheita näyttävät edustaneen kuvaukset onnistuneista metsästysretkistä, suurista saaliista, yhteisistä rituaaleista ja oletettavasti omistajilleen suurta statusarvoa edustaneista suurista veneistä.

6 KUVAKALLION VALINTA

6.1 Pyhiä kallioita

Se dikotomia, joka vallitsee sakraalien ja profaanien tulkintojen välillä pohdinnoissa kuva-aiheiden valinnasta heijastuu myös tarkasteltaessa syitä siihen, miksi tietyt kuvakalliot valikoituivat kalliotaiteen kuvaston maalaus- ja piirrospohjiksi. Peruslähtökohtana voitaneen pitää kysymystä siitä, valitsivatko ihmiset kuvien tuotantoon soveltuvan kallion vai valitsivatko tietyt kalliot heidät voimallaan (Kivikäs 1995, 28; myös Carpelan 2000, 9). Pääsääntöisesti suomalaisessa kalliotaidetutkimuksessa lähestymistavaksi on valittu jälkimmäinen vaihtoehto. Sen mukaan kuvakallioiden oletetaan olleen rituaalisessa liminaalitilassa sijainneita tiloja, jotka ovat todennäköisimmin heijastaneet uskonnollista tai kosmologista symboliikkaa (esim. Lahelma 2001, 9). Käytetyn terminologian mukaan niiden funktioina oli toimia ”pyyntikansan pyhäkköinä” (Taavitsainen 1982, 42), ”alttareina” (Stolyar 2000, 149) tai ”temppeleinä” (Miettinen & Willamo 2000, 69). Perusteluja näille näkemyksille on haettu lähinnä kolmesta lähtökohdasta käsin: kuvakallioiden vesistösidonnaisuudesta, niiden sijainnista syrjäisissä ja vaikeapääsyisissä paikoissa sekä kallioiden antropoformisista muodoista

Ajatukset vesistösidonnaisuuden sakraaleista funktioista toi Fennoskandian kalliotaidetutkimukseen Christopher Tilley (1991) teoriassaan Nämforsenin kalliopiirrosten sijoittumisesta suhteessa niitä ympäröivään Ångermanjoen maisemaan. Joki itsessään on kosminen virta, ympäröivä vesi portti toiseen maailmaan ja kuvakalliot liminaalisia tiloja tai mikrokosmoksia (Tilley 1991; sit. Günther 2009, 19). Perustavana ajatuksena on se, että kalliot olivat suorassa fyysisessä kosketuksessa veteen. Tilley perusti teoriansa Siperiassa elävien evenkien kosmologiasta otettuihin etnografisiin analogioihin (Forsberg 2000, 84), kun taas Suomessa vastaavan kaltaisia näkemyksiä on perusteltu tarkemmin lähinnä saamelaisten shamanistisella maailmankäsityksellä. Olennaista on, että kallio

sijaitsee paikassa, jossa kolme elementtiä – maa, taivas ja vesi – kohtaavat fyysisesti. Kosmisen järjestyksen (axis mundi) mukaisesti paikan valinta perustui siihen, että kyseisessä ympäristössä shamaani kykeni matkustamaan normaalin ja supranormaalin maailman välillä tapaamassa jumalia ja henkiä (Lahelma 2008b, 40).

Muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta kuvakallioiden läheisyydessä ei Suomen alueella yleensä asuttu ja tähän perustuen kuvakallioiden oletetaan sijainneen syrjäisissä paikoissa, joissa shamaanin oli mahdollista kokea yksityinen (vision quest) kokemus (Lahelma 2007, 36). Pyhän oletetaan manifestoituvan myös sellaisissa paikoissa, joissa maiseman normaalit topografiset piirteet jollain tavoin rikkovat homogeenisen tilan. Usein onkin kiinnitetty huomiota siihen, kuinka kuvakallioissa voidaan hahmottaa antropomorfisia, ihmiskasvoja muistuttavia piirteitä (Lahelma 2001, 7). Elollisten piirteiden kautta ihminen pyrkii inhimillistämään myös elottomia esineitä kuten kallioita tai kalliolohkareita hahmottaessaan kiveä tietyltä suunnalta (Äikäs 2011, 67). Tämän on tulkittu olleen olennainen osa sitä prosessia, jonka kautta tietyt kalliot valikoituivat maalauksille soveliaiksi pyhiksi kohteiksi. Tiivistetysti voitaneen todeta, että shamanististen tulkintamallien pohjalta peruslähtökohdaksi kuvakallion valinnalle on asetettu se, että kallio sijaitsi niin fyysisesti, kuin psyykkisestikin liminaalisessa ja vaarallisessa rajatilassa, jossa shamaani etsi yhteyttä henkiauttajiin (Forsberg 2000, 83).

6.2 Pragmaattinen näkökulma

Miksi kalliomaalaus ei sijaitsekaan aina komeimmalla ja näennäisesti sopivimmalla paikalla, vaan sen paikaksi on valittu vaatimattomammalta vaikuttava kallionkohta (Kivikäs 1995, 30)? Miksi myös kalliopiirroksia tehtiin vain pienelle ja rajatulle alueelle sekä usein toistensa päälle, vaikka vastaavia kalliopintoja olisi ollut tarjolla vain muutamien metrien päässä (Simonsen 2000, 32)? Epäilemättä valitulla paikalla on ollut jokin erityinen sakraaleihin funktioihin liittynyt merkitys, mutta se ei selitä kaikkia kuvakallion valintaan liittyneitä prosesseja. Perustelut kuvakallioiden sakraaleille funktioille sisältävät myös useita epävarmuustekijöitä. Ensimmäiseksi voi havaita, ettei vesistösidonnaisuus tai kallion suora fyysinen kosketus veteen ollut aina ehdoton kriteeri kuvakallion valinnalle. Suomessa ei-vesistösidonnaisia kohteita, jotka eivät koskaan ole olleet suorassa kosketuksessa vedenpintaan on vain muutama. Varmuudella niiden joukkoon voidaan lukea ainakin Jyväskylän Halsvuori, Rekottilan Linnavuori ja Puumalan Vuorilampi, mahdollisesti

myös Sulkavan Kivikirkko sekä Korpilahden Raidanlahti. Norrlannissa ei-vesistösidonnaiset kohteet ovat yleisempiä ja tällaisia kallioita ovat muun muassa Flatruet, Särvsjö, Storsjö, Högberget II-IV, Duved, Storberget, Hede 301 sekä Boforsblicken (Kivikäs 2009, 37).

Toisen perustelun kohdalla voidaan todeta, ettemme voi tietää kuinka syrjäisiä nämä kalliot kivikaudella todellisuudessa olivat vesireittejä pitkin liikkuneille ihmisille. (Lahelma 2008a, 20). Ja vaikka esimerkiksi Suomen tai Norrlannin kuvakalliot sijaitsivat vain harvoin lähellä tuolloisia asuinpaikkoja, ei tämä silti merkitse sitä, että ne olisivat olleet arkipäivän elämästä erotettuja tiloja (Günther 2009, 21-23). Nykypäivän katsojan silmissä kallio ja sitä ympäröivä maisema saattaa näyttäytyä fyysisesti ja psykologisesti vaarallisena tilana (Järvinen 2011, 112-113), mutta epävarmaa on kokiko myös kivikauden ihminen sen sellaisena. Kiistattomasti antropomorfisia muotojakin on havaittavissa vain muutamassa kohteessa, selkeimmin Astuvansalmella, Lakiasuonvuorella, Viherinkoskella ja Mertakalliolla (Lahelma 2008d, 124. Fig. 3). Vaikka Suomen kalliomaalauskohteita kartoittaneet Jukka Parkkinen ja Tuija Wetterstrand (2013) ovat sittemmin kertoneet havainneensa useita ennen dokumentoimattomia ihmishahmoja tai -piirteitä kuvakallioissa eri puolilla Suomea (Parkkinen & Wetterstrand 2013, 15) on muistettava, että tulkinnat ovat tässä suhteessa aina subjektiivisia. Ylipäätään ”on vaikea nimetä jyrkännettä, mistä ei etsimällä voisi löytää jotain ihmistä muistuttavaa” (Kivikäs 2000, 42).

Kalliomaalauskohteiden muinaisista merkityksistä kokoamassaan listassa Eero Ojanen (1995) esitti pragmatistisesti, että ne olisivat toimineet myös kulkuväylien tunnistimina, tienviittoina, kokoontumis- tai levähdyspaikkoina (Ojanen 1995, 65–67). Seuraavissa kappaleissa tarkastelen kuvakallioiden valintaan liittyneitä profaaneita funktioita juuri näiden teemojen kautta lisäten luetteloon myös niiden mahdollisen merkityksen territoriaalisten alueiden rajaajina.

6.2.1 Maamerkkejä ja kulkuväylien tunnistimia

Vesistöistä ja niitä pilkkovista maakannaksista koostuvien maastoreittien hallitsemalla kivikaudella kulkusuuntia haettiin oletettavasti rantaviivasta esiinnousseiden maastokohtien avulla. Suurten ja sokkeloisten vesistöreittien muodostamien kulkureittien varrella Saraakallion kaltaisilla rantaviivasta esiin nousseilla maastokohdilla voikin olettaa olleen tärkeä merkitys suunnistuksessa (Kivikäs 1990, 13). Suurilla ulapoilla liikuttaessa varsinkin saaret ovat luonnollisia kiintopisteitä ja

ottaen huomioon sen, että puolet Suomen kalliomaalauksista on Saraakallion tavoin aikoinaan tehty nimenomaan saariin (Kivikäs 2009, 19) ajatus kuvakallioiden toimimisesta aikansa maamerkkeinä tai tienviittoina tuntuu varsin luontevalta. Kalliokuvissa esiintyviä punamultaläiskiä on usein pidetty jäänteinä tuhoutuneista kalliomaalauksista, mutta alun perin ne olivat kuitenkin mahdollisesti vain punaisella värillä maalattuja läiskiä kalliopinnassa (Sepänmaa 2007, 108). Esimerkiksi Puumalan Syrjäsalmi, Ruokolahden Lapinvuori tai Lammin Hopeakallio olivat kohteita, joihin ei luultavasti koskaan pyrittykään tekemään esittäviä kuvia (Lahelma 2008e, 70) ja niiden ainoana funktiona saattoi olla punaisella värillä merkittyinä toimia kulkuväylien tunnistimina. Myös se, että kalliokuvien vanhin aineisto Suomessa koostuu nimenomaan venekuvista, näyttäisi tukevan ajatusta siitä, että kuvakallioiden valinnan varhaisin syy voisi liittyä nimenomaan maaston merkitsemiseen ja vesillä liikkumiseen liittyneeseen suunnistukseen. Vastaaviin johtopäätöksiin kalliotaiteen alkuperäisistä ja ensimmäisistä funktioista maamerkkeinä on tultu myös norjalaisissa tutkimuksissa. Skandinavian ensimmäiset kalliokuvat, hiotut ja luonnolliseen kokoon kuvatut hirvieläinpiirrokset noin vuodelta 9200 eKr. vertikaaleissa kalliopinnoissa Norjan Ofooteilla, oli suunniteltu näkymään jo kaukaa mereltä rantaa lähestyttäessä ja mahdollisesti näiden kuvien tarkoituksena oli auttaa mereltä saapujia löytämään jo aiemmin tunnettu ja suojaisa rantautumispaikka (Gjerde 2010, 198–210). Jan-Magne Gjerden mukaan (2010) myös kallioiden mikroympäristöllä ja pinnanmuotojen hyväksikäytöllä on saattanut olla pragmatistisia tehtäviä. Kuvat ja niiden sijoittuminen kallionmuotoihin toimivat viitteinä makroympäristöön ja kuvasivat paikkoja todellisessa maailmassa. Mikroympäristö saattoi toimia muistitaulun tavoin kulkuväylien tunnistimena ja laajemminkin maisemanmuistina (Gjerde 2010, 419).

6.2.2 Territoriaalisten alueiden rajaajia

Toinen pragmatistinen selitys kallioiden merkitsemisestä punavärillä saattaisi löytyä niiden tehtävästä toimia rajamerkkeinä ja territoriaalisten alueiden merkitsijöinä eri yhteisöjen välillä. Christian Carpelanin (2000) otaksuman mukaan jo ajalla ennen kalliomaalausten ja -piirrosten ilmestymistä Pohjolan kallioihin ihmisillä lienee ollut tapana rajata elinkeinojen kannalta merkityksellisiä ja omistusoikeuksiin perustuvia alueita jollain tapaa. Kivikautisten yhteisöjen asuinpaikkoja, kulkureittejä ja muita toimintakohteita on mahdollisesti merkitty muun muassa maahan tai puiden väliin kiinnitetyillä oman aikansa julisteilla (Carpelan 2000, 10). Metsästyksellä ja kalastuksella eläneille yhteisöille alueiden omistusoikeuksien merkintä on oletettavimmin

liittynyt ensisijaisesti elinkeinoihin. On yksinkertaisesti haluttu ilmoittaa muille paikallisryhmille omien metsästys- ja kalastusalueiden rajat. Asutuksen kiinteytyessä tyypillisen kampakeramiikan aikana (luku 3) kulttuurialueiden välisten raja- ja kontaktialueiden merkinnälle lienee tullut entistä suurempi tarve (Sepänmaa 2007, 117). Orgaanisesta materiaalista tehtyjen julisteiden sijaan oli haettava keino pysyvämmälle merkitsemistavalle. Kallioihin hakatut tai maalatut esittävät kuvat ovat voineet merkitä uutta innovaatiota ja tarjota paremman välineen semi-sedentääriseen asutusmalliin siirtyneiden yhteisöjen raja-alueiden visuaalisena erottajana (Carpelan 2000, 9). Maastoon sijoittuneina kiintopisteinä kuvakallioiden tehtävänä oli myös laajemmin jäsentää ja rajata asuinalueiden muodostamaa kokonaisuutta (Kivikäs 2003, 81).

6.2.3 Kohtaamisvyöhykkeitä

Siinä missä kuvakalliot toimivat ekologisten alueiden rajaajina, ne toimivat oletettavasti myös eri alueita yhdistävänä tekijänä. Paitsi, että kalliotaidekohteet palvelivat kokoontumistiloina paikallisessa kontekstissa, ne mahdollisesti yhdistivät myös toisistaan kauempina sijainneita yhteisöjä (Damm 2007, 14). Kontaktien ylläpitämisen voisi olettaa vaatineen tunnettuja ja helposti saavutettavia kohtaamispaikkoja ja Altan, Uikujoen, Nämforsenin sekä Kanozeron kaltaisten suurten kalliopiirroskenttien onkin oletettu toimineen ympärivuotisina risteyskohtina ja kokoontumispaikkoina suurille ihmisjoukoille (Gjerde 2010, 409). Näin esimerkiksi Alta toimi yhteydenpitopaikkana paitsi vuonon alueella eläneiden paikallisryhmien, myös kauempaa saapuneiden yhteisöjen edustajien välillä (Helskog 1988, 128).

Pienten kuvakallioiden kohdalla ajatus niiden funktioista kokoontumispaikkoina on ongelmallisempi. Jenny Käckin mukaan Norrlannin kalliomaalauskohteet olivat pääasiallisesti vain yhden – mahdollisesti kahden – paikallisryhmän käytössä, mutta eivät välttämättä yhtäaikaisesti (Käck 2009, 165). Kuvakallioiden topografian (kappale 2.2) ja kuvaston valossa näin on pohjoisessa Ruotsissa saattanut ollakin. Venekuvien puuttuminen ja ihmiskuvien pieni osuus näyttäisi viittaavan sosiaalisen kanssakäymisen pienempään merkitykseen Norrlannin sisämaan kuvakallioilla**.** Toisin kuin Norrlannissa, Suomen kuvakalliot sijaitsivat kivikaudella pääsääntöisesti hyvien liikenneyhteyksien varrella, eikä niiden roolia kokoontumispaikkoina voitane pohdinnoissa sivuuttaa. Pekka Kivikäs (2005) on viitannut kalliomaalauskohteiden käyttötarkoitukseen paitsi levähdyspaikkoina, myös kokoontumistiloina. Nämforsenin tapaan Saraakallion ja Astuvansalmen

kaltaiset veneliikenteen pääte- tai solmukohdissa sijainneet kuvakalliot kertonevat paitsi asutuksen leviämisestä, eri yhteisöjen kohtaamispaikoista, myös tavaroiden vaihdantaverkostoista (Kivikäs 2005, 29–30). Mahdollisesti kohtaamispaikat toimivat yksinkertaisesti myös oman aikansa kauppakeskuksina, joissa vaihdettiin ajatuksia, esineitä, raaka-aineita tai eksogamian puitteissa jopa tulevia puolisoita (Ramqvist 1990, 47).

Pääsääntöisesti suoraan veteen putoavien kallioiden sijainti ei mahdollistanut useiden ihmisten oleskelua niiden juurella samanaikaisesti ja eräänä mahdollisuutena onkin pidetty sitä, että niille kokoonnuttiin talviaikaan. Avoin kysymys on kuitenkin, mahtoiko jäillä liikkuminen ylipäätään onnistua atlanttisen kauden lämpimässä ilmastossa (Lahelma 2001, 7; myös Miettinen & Willamo 2007, 52). Vesitse liikkuneille ihmisille nämä kalliot olivat helposti lähestyttävissä ja todennäköisin vaihtoehto onkin, että niiden äärelle kokoontuivat veneillä saapuneet ryhmät. Kenties kallioilla suoritettujen rituaalien jälkeen ihmiset siirtyivät rannoille, jotka mahdollistivat paremmin suurempien ihmisryhmien kokoontumisen. Suomen kuvakallioiden sijaitessa pääsääntöisesti vesistöreittien solmukohdissa voisi olettaa, että kokoontumistiloina toimivat myös monet pienemmätkin kohteet. Mahdollisesti jopa pieni Haukkavuoren kaltainen kallio, jolle tehtiin yksi ainoa hirvenkuva, tunnettiin laajalla alueella (Willamo 2005, 125) ja se toimi kohtauspaikkana lähialueiden samaa etnistä identiteettiä edustaneille paikallisryhmille.

6.4 Yhteenveto

Todennäköisesti Suomen kuvakallioilla on ollut profaanien tekijöiden rinnalla jokin pyhyyteen liitettävissä oleva funktio. Mahdollisesti ne ovat myös olleet myös tämän- ja tuonpuoleisen rajan symboleita (Saavalainen 1999, 98). Sakraalit tulkintamallit eivät kuitenkaan näyttäisi selittävän kaikkien kuvakallioiden tarkoitusperiä. Kaikki kuvat eivät sijaitse näyttävissä ja komeissa pystysuorissa kallioissa. Niitä tehtiin myös vaatimattomampiin kallioihin, siirtolohkareisiin tai niiden muodostamiin puoliluoliin ja joidenkin välittömässä läheisyydessä myös asuttiin. Kalliomaalausten sijaintipaikkaan vaikutti mahdollisesti myös sattumanvaraisuus, edellyttihän kuvien tekeminen ensisijaisesti jo sopivien kallioiden olemassaoloa alueella (Miettinen 2000, 25). Kuvien tekemisen tarve näyttää kuitenkin olleen joskus ensimmäisellä sijalla, sillä soveltuvan kallion puuttuessa kuvia saatettiin tehdä jopa pieniin irtolohkareisiin (Slettnes, Sørøya kappale 2.2).

Shamanistisen maisema-analyysiin perustuvan tulkintamallin valossa kuvakallioiden valinnan oletetaan kuitenkin olleen varsin homogeeninen ilmiö, ja kallion pyhyyden olennainen tekijä valintaprosessissa. Arkeologisessa aineistossa pyhien paikkojen tulkintaan liittyy useita epävarmuustekijöitä ja kerran pyhiksi valikoituneilla paikoilla on saattanut olla oma elinkaarensa ja suhtautuminen niihin on vaihdellut eri aikoina (Äikäs 2011, 14). Saamelaisille maiseman pyhyys ei estänyt sitä, etteikö sitä olisi voinut samalla pitää elinkeinoihin tai elämiseen liittyneiden toimintojen käyttöalueina (ibid, 143). Samalla kuvakentällä ja samalla kalliolla on saattanut olla käyttäjille useita eri käyttötarkoituksia (Saavalainen 1999, 116), Vaikka kuvakallio olisi kerran koettu pyhäksi, se ei välttämättä pystynyt pitämään saavuttamaansa asemaa ja sen funktiot muuttuivat eri aikakausina. Esimerkiksi Hjemmeluft/Jiepmaluoktan kalliopiirroskenttä Altassa menetti jostain syystä merkityksensä noin 2700 eKr. ja kuvia alettiin tehdä sieltä koilliseen sijaitsevilla Antmannsnessin kallioilla. Tuhannen vuoden tauon jälkeen Hjemmeluft sai taas takaisin entisen asemansa (Olsen 1997, 98, 127). Mahdollisesti myös Suomessa kuvakallioiden merkitykset ovat saattaneet muuttua vuosituhansien aikana. Saraakallion tapainen alun perin maamerkkinä toiminut saari saattoi vedenpinnan laskettua ja kallion muodon vaikuttavuuden paljastuttua muuttua vähitellen pyhäksi. Mahdollisesti samat kuvakalliot palvelivat samanaikaisestikin niin pyhiä, kuin profaaneita funktioita. Vaikka Anssi Lahelma (2008b) on pääsääntöisesti perustellut kuvakallioiden valintaa sakraaleilla funktioilla, on hänkin toisaalla todennut, ettei dikotomiaa sakraalien ja ekologisten tekijöiden välillä ole kivikauden kuvakallioiden käyttötarkoituksessa löydettävissä (Lahelma 2008b, 43).

Kuvakallioiden sijainti pääsääntöisesti avoimen taivaan alla ja kivikaudella myös vilkkaiden liikennereittien varrella viittaa siihen, että niiden pääasiallinen funktio oli toimia sosiaaliseen ja yhteisöllisyyteen liittyneiden tekijöiden keskuksina. Jos kuvakallioiden valinnan keskeisenä kriteerinä olisi ollut niiden rooli shamaanien yksityisinä tiloina, voisi olettaa, että esimerkiksi puoliluolissa sijainneet kalliot edustaisivat suurempaa osuutta kokonaismäärästä. Vaatimattomatkin kohteet saattoivat kuitenkin kelvata maalauspohjiksi, jos ne sijaitsivat keskeisillä paikoilla, mutta suurille selkävesille tai liikenneyhteyksien kannalta syrjässä olleille hienoillekaan kallioille ei kuvia tehty (Sepänmaa 2007, 109). Ottaen huomioon sen, että asutus kaikkialla pohjoisessa Fennoskandiassa keskittyi vesistöjen välittömään läheisyyteen, tämä lienee loogisin ja yksinkertaisin selitys myös kuvakallioiden pääasialliselle vesistösidonnaisuudelle. Yksinkertaisesti voitaneenkin kysyä, että minne muualle kuin jokien, järvien, vuonojen pohjukoiden tai merenrantojen läheisyyteen pääasiallisesti kalastuksella eläneet yhteisöt olisivat kuviaan tehneet.

Kuvien tekijät tarvitsivat sopivia kalliopintoja ja vesistösidonnaisuus oli useimmiten olennainen tekijä, mutta muuten ei *yhtä* yksittäistä nimittäjää kuvakallioiden valinnalle ole löydettävissä (Gjerde 2010, 404). (Kuvat 10 a, b, c, d, e).

7 KULTTUURIKUVIA KIVISSÄ

> ”Muinaistaide on muinaisuudesta välittynyt viesti, joka kertoo senaikaisten yhteisöjen maailmankuvasta sekä siihen liittyvistä toimintamalleista, kanssakäymisen normeista yms. Nykyajan käsitysten mukaan kalliokuvat edustavat muinaisyhteisöjen yhteiskuntarakenteen ja maailmantajunnan kuvan syvimpiä juuria eli sivistystasoa, lainsäädäntöä, moraalia, koululaitosta, lääketiedettä ja estetiikkaa” – – ”niissä on myös runsaasti ja suhteellisen selkeässä muodossa tallennettua tietoa kivikautisista toimeentulolähteistä ja välineistä” (Poikalainen 2004, 44).

7.1 Kalliokuvat kommunikaatiovälineenä

Edellisissä kappaleissa olen pyrkinyt tuomaan esille niitä näkökulmia, joiden mukaan Fennoskandian kalliokuvien tuotannolle on kuva-aiheiden valinnan ja kuvakallioiden sijainnin valossa löydettävissä sakraalien tekijöiden lisäksi myös käytännön elämään liittyneitä funktioita. Seuraavissa kappaleissa tarkastelen lähemmin sitä, millaisia viestejä menneisyydestä – kulttuurikuvia – kalliokuvat mahdollisesti välittävät.

Taide on luonteeltaan tyypillisesti julkista sen tarjotessa kommunikaatiovälineen useiden ihmisten välille (Anderson1979, 48**).** Vakiintuneen käsityksen mukaan Pohjolan kalliotaidetta ei tehty pelkästä kuvien tuottamisen halusta ja jokseenkin yksimielisesti niiden otaksutaan toimineen aikansa viestintävälineenä. Kalliokuvia on tarkasteltava ”niitä kulttuurissaan joskus ymmärretyn viestintämuodon jäännöksenä” ja tämä näkökulma on asetettava myös tulkintojen lähtökohdaksi (Siikala 1980, 178). Edustavatko kalliokuvat sitten puhtaasti visuaalista ilmaisua, vai voiko niiden katsoa edustaneen eräänlaisia arkaaisia piktogrammeja? Christopher Tilleyn (1991) esittämän

hypoteesin mukaan esimerkiksi Nämforsenin kalliopiirrokset ovat kuin tekstiä, jonka tulkitseminen olisi mahdollista, mikäli vain ymmärtäisimme niiden syntaksin (Tilley 1991, sit. Baudou 1995, 90). Suomessa vastaavankaltaisia ajatuksia ovat esittäneet lähinnä Timo Miettinen ja Antero Kare. Kalliomaalausten kuvasto koostuu ”signaalinomaisista kuvamerkeistä, jotka aikansa kuvakielen kielioppi yhdisti lauseiksi” (Miettinen & Willamo 2007, 21). Visuaalisen kuvaston sijaan kalliomaalaukset edustavat ennemminkin käsitteellisiä ideoita sisältävää kirjoitusta (Kare 2000, 125). Kuvien muodostamaa kokonaisuutta voitaisiin toisin sanoen lukea kuten kohtauksittain etenevää sarjakuvakertomusta (Pentikäinen & Miettinen 2003, 12). Vastakkaisten näkemysten mukaan kuvat ovat kuitenkin vain kuvia, eikä niillä ole pyrittykään minkäänlaiseen verbaaliin ilmaisuun (esim. Nordbland 1978, sit. Helskog 1990, 30). Vaikka kuvat olisivatkin olleet niitä tuottaneille ihmisille eräänlaisia oman aikansa sarjakuvia, ovat avaimet ja kielioppi niiden lukemiseen kadonneet tuhansien vuosien aikana. Loogisempaa olisi keskittyä tarkastelemaan kalliotaiteen kuvastoa muiden kuvataiteiden kaltaisena selkeästi visuaalisena ilmaisumuotona.

Suurilla kalliopiirroskohteilla esitettyjen narratiivisten kompositioiden kohdalla on useimmiten helppo nähdä, kuinka kuva-aiheet liittyvät toisiinsa. Pienempien kuvakallioiden kohdalla tulkinnat ovat ongelmallisempia niin kalliopiirroksissa, kuin -maalauksissakin esiintyvien kuvayhdistelmien kohdalla. Tuhansia vuosia kestäneen ajanjakson kuluessa uusia kuvia tehtiin usein välittömästi entisten viereen, joten on mahdotonta tietää, mitkä kuvat on tehty samaan aikaan tai sitä, kuinka ne liittyvät toisiinsa (kuvat 11 a ja b). Mahdollisesti tietoinen kuvakomposition luominen tai uuden kuvan liittäminen sommitelmallisesti edelliseen ei ollut niiden tekijöille edes tärkeää tai merkityksellistä (Sarvas 1987, 19). Matti Huurteen (1998) anekdootissa kuuden pikkuhirven kuvaus Värikallolla (ryhmä C) esittää arkeologin tieteellisen selityksen mukaan tapettujen hirvien sielujen nousua taivaaseen, kun taas paikallisen poroisännän mukaan ”hirvethän selvästi putoavat alas kalliolta” (Huurre 1998, 286). Kolmas tulkinta aiheesta on se, että kohtaus kuvannee shamaanin matkaa tuonpuoleiseen (Lahelma 2001, 15). Toisaalta sama kuvaus voi kertoa myös shamanistisen näkemyksen mukaisesta liikkeestä alisesta yliseen maailmaan (Miettinen & Willamo 2007, 164). Esimerkit kertovat siitä, kuinka spekulatiivisia kuvayhdistelmistä tehdyt tulkinnat ovat, ja kuinka varauksellisesti niihin on myös syytä suhtautua.

Tutkimuksissa on usein lähdetty liikkeelle näkökulmasta, jonka mukaan kalliokuvat ilmensivät aikansa mediana *myyttisen* maailmankuvan perusrakenteita (Miettinen & Willamo 2007, 174 kurs. lisätty). Kuitenkin taiteiden avulla välitetty informaatio on hyvin usein liittynyt tavalla tai toisella

lisääntymiseen, ruokaan, hallitsemiseen tai toisten ihmisten alistamiseen (Anderson 1979, 196). Julkisina esityksinä Pohjolan kalliokuvien tehtävä oli kirjata ja välittää yhteisölle tärkeitä aatesisältöjä ja toimia kulttuuria säilyttävänä sekä muuttavana voimana (Carpelan 2000, 10). Keskittyminen pelkästään kalliotaiteen myyttisten tai sakraalien merkitysten etsimiseen lieneekin liian suppea lähestymistapa. Mielestäni, kuten Vaino Poikalainenkin toteaa alun sitaatissa, kalliokuvia voidaan yrittää tulkita myös viesteinä muinaisten yhteisöjen toimintamalleista, yhteiskuntarakenteesta sekä kanssakäymisen normeista.

7.2 Riitit ja rituaalit

Kuva-aiheiden suppeus viittaa siihen, että maalausperinne pysyi pääpiirteiltään varsin samanlaisena kaikkina periodeina (Siikala 1980, 179) ja oletettavasti kuvat palvelivat niitä tehneitä yhteisöjä useiden sukupolvien ajan. Altassa uusia kuvia tehtiin tuhansia vuosia kestäneen tradition aikana keskimäärin noin 1,6 kappaletta vuodessa (Helskog 1990, 31). Suomessa 3500 vuotta kestäneen periodin aikana uusi maalaus ilmestyi kallioihin vain joka kuudes vuosi (Saavalainen 1999, 60). Lienee selvää, etteivät pelkästään yksittäiset kuvat tai muutaman kuvan yhdistelmät voineet välittää laajempia aatesisältöjä tai monimutkaisempia viestejä kivikauden ihmisten välillä. Taiteiden konventioita ovat usein säädelleet yhteisöille tärkeät riitit ja seremoniat (Dewey 1934/1980, 152). Jos kalliotaiteiden tuotannolle on haettavissa yhtä yksittäistä nimittäjää, se liittyy todennäköisesti juuri rituaaleihin. Rituaalien luonnetta pohdittaessa nousee esiin kysymys, liittyivätkö ne yksityiseen vai yhteisölliseen kontekstiin.

Arkeologisessa tutkimusperinteessä Suomen kuvakallioita on yleensä pidetty metsästäjien kulttipaikkoina (esim. Huurre 2004, 66), mutta kalliotaidetutkimuksessa niiden funktioihin rituaalisina tiloina on suhtauduttu usein varsin varauksellisesti. Kuvakallioilla *saatettiin* suorittaa shamaanin johdolla joitain yhteisiä riittejä (Saavalainen 1999, 98; kurs. lisätty) ja rituaalien luonne onkin liitetty lähinnä individualistisiin tehtäviin. Olettamuksen mukaan kuvakallioilla suoritettujen rituaalien avulla manifestoitiin shamaani-instituution sosiaalista ja hengellistä johtaja-asemaa uskonnollisena instituutiona ja pyrittiin korostamaan eroa shamaanien ja ns. tavallisen kansan välillä (Ipsen 1995, sit. Lahelma 2008a, 60). Itse rituaalien tehtävänä oli välittää initiaatioriittien välityksellä uskonnollista tietämystä edeltävältä shamaanisukupolvelta seuraavalle (Lahelma 2008a, 60–61). Näin esimerkiksi Nämforsenilla papistoon verrattavissa oleva ammattikunta suoritti

keskenään yhteisiä riittejä kosken keskellä sijaitsevien vaikeapääsyisten kalliopiirrosten äärellä tavallisen kansan seuratessa toimituksia vastarannalta (esim. Larsson 1994, 37). Olettamuksen mukaan jokaisella kivikauden heimolla oli oma shamaaninsa, joka ei osallistunut esimerkiksi ruuanhankintaan tai metsästykseen muiden yhteisön jäsenten tavoin (esim. Simonsen 2000, 34).

Etnografiset esimerkit historiallisella ajalla tutkittujen saamelaisten tai siperialaisten kansojen perinteistä kertovat, että shamanistiset istunnot järjestettiin yleensä suljetussa kodan tapaisessa pimennetyssä tilassa (Pälsi 1920, 40; Siikala 1992, 13; Miettinen & Willamo 2007, 155). Kuvakallioiden sijoittuminen pääsääntöisesti kauas näkyville paikoille ja avoimen taivaan alle onkin ristiriidassa näkemyksille niiden roolista shamaaneille varattuina suljettuina tiloina. Jos näin olisi ollut, voisi olettaa, että kuvia olisi tehty enemmänkin puoliluolamaisiin tiloihin ja kauas keskeisiltä vesireiteiltä. Myöskään kulttuuriantropologiset ja taiteenteoreettiset näkemykset primitiivisten yhteisöjen taiteista eivät tue kalliotaidetutkimuksessa esitettyjä tulkintoja rituaalien individualistisesta luonteesta. Historiallisella ajalla tutkituille primitiivisille yhteisöille tyypillisenä piirteenä voidaan pitää sitä, että niissä on esiintynyt varsin vähän sosiaalista, poliittista tai taloudellista eriarvoisuutta. Erikoistumista ei ilmennyt yksilötasolla eikä esimerkiksi parantajan statuksen saavuttanut henkilö keskittynyt pelkästään kyseiseen rooliin, vaan osallistui metsästyksen kaltaisiin aktiviteetteihin muiden yhteisön jäsenten tavoin (Anderson 1979, 2–3).

Yhteisöissä, joissa sosiaalinen hierarkia on heikosti määritelty, ei myöskään rituaalien suorittajiksi yleensä määritetty virallisia toimijoita (Bell 1992, 130). Kivikauden vähäisen väestömäärän ja pyyntiyhteisöjen pienen ryhmäkoon (kappale 4) huomioon ottaen olettamukset, joiden mukaan niillä olisi ollut varaa elättää shamaanien kaltaisia tuottamattomia yksilöitä tai että niissä ylipäätään olisi esiintynyt jyrkkiä sosiaalisia luokkarajoja eliitin – oletetun papiston – ja tavallisen kansan välillä, vaikuttavat varsin spekulatiivisilta. Ellen Dissanaykaken (1992) mukaan taiteet ovat useimmiten olleet sidoksissa ensisijaisesti yhteisöllisyyttä vahvistaneisiin seremonioihin ja rituaaleihin ja niiden tehtävänä on ollut yhteisön jäsenten sosiaalisen yhteenkuuluvuuden vahvistaminen (Dissanayake 1992, 46, 48). Sosiodraamoina – vertauskuvallisina näytelminä – rituaalien perimmäisenä tarkoituksena on vahvistaa yhteyttä, integraatiota ja solidaarisuutta omassa yhteisössä (Sarmela 1984, 43). Kalendaarisin väliajoin toistuvat rituaaliset juhlat ovat oletettavasti olleet keskeisiä tekijöitä myös Suomen kalliotaiteen tuotantoon liittyneissä prosesseissa yhteisen kulttuurin ja identiteetin vahvistajina (Kivikäs 2009, 14).

Pyrittäessä kuvittelemaan rituaalista käyttäytymistä on tiedostettava myös ylimystifioinnin vaara ja otettava huomioon ne näkemykset, joiden mukaan kivikauden ihmiset olivat täysin nykyihmisen tasolla henkisiltä ominaisuuksiltaan. ”Tavallisia ihmisiä hyveineen ja paheineen, iloineen ja suruineen” (Huurre 1998, 355). Altan, Uikujoen ja Äänisen kalliopiirrosten kuvastossa esitetyt tanssikohtaukset ja kuvaukset sukupuoliyhdynnöistä kertovat kivikauden ihmisen olleen varsin suorasukainen myös maallisten ilojen kuvaamisen suhteen. Sakari Pälsi (1916) tuskin erehtyikään olettaessaan, että kivikaudella ”suurten saaliiden aikana on syöty ylen määrin, laiskoteltu ja koottu voimia” – ”on tanssittu ja ilakoitu, naitu ja huoltu sekä vaihteen vuoksi vähän tapeltu” (Pälsi 1916, 127).

7.3 Uskomukset ja ideologiat

Jo yli sadan vuoden ajan kalliotaidetutkimus on perustunut näkemykseen, jonka mukaan kalliotaiteen tuotannon katsotaan olevan liitettävissä lähinnä uskonnollis-maagilliseen kontekstiin (esim. Simonsen 2000, 29). Shamanismiteorian perustan muodostaa oletus kivikaudella yhteisöä hallinneesta ammattipapistosta – shamaanilaitoksesta. Kalliotaiteen uskomuksellisista funktioista on joskus jopa vedetty vertauksia nykypäivän kirkkoihin tai temppeleihin (Hellskog 1998, 128). Varsin mielikuvitukselliselta tuntuu Timo Miettisen (2007) olettamus, jonka mukaan mahtava Astuvansalmen pyhäkkö ei ”yksin riittänyt tyydyttämään lukemattomien ohikulkijoitten uskonnollisia tarpeita ja toiveita” ja läheiselle Uittamonsalmelle jouduttiin perustamaan uusi kappeli (Miettinen 2007, 71).

Oletusta kivikautisesta ammattipapistosta tai vertauksista nykypäivän kirkkoihin on kritisoitu myös uskontotieteilijöiden taholta, sillä tämänkaltaiset analogiat eivät korreloi historialliselta ajalta tunnettujen metsästäjä-keräilijä kulttuureiden elämäntapojen kanssa (Günther 2009, 18). Ylipäätään ajatus, että ainoastaan shamaanin kaltainen henkilö olisi yhteisön ainoana jäsenenä kyennyt yhteyteen yliluonnollisten voimien kanssa, perustuu väärinkäsitykseen (Günther 2009, 24). Olettamus, että tuhansia vuosia kestänyt kalliomaalausperinne olisi ollut shamanismiin liitettävissä oleva homogeeninen ilmiö (Lahelma 2008a, 64), sisältää useita epävarmuustekijöitä. Ylipäätään näkemykset, että primitiivisten yhteisöjen taiteet olisivat aina liitettävissä samaan kontekstiin uskonnon kanssa, eivät pidä paikkaansa (Layton 1981, 31). Pohjolan kalliotaiteiden kohdalla vaikuttaa kuitenkin siltä, että sakraali ja maallinen ovat molemmat vaikuttaneet niiden tuotantoon.

Vuosituhansia kestäneen perinteen aikana uskomukset ovat saattaneet saada uusia piirteitä ja jopa muuttua radikaalistikin aikojen kuluessa (Saavalainen 1999, 116). Mahdollisesti esimerkiksi Pohjois-Norjassa ensimmäiset kuvat edustivat totemistista uskomusjärjestelmää ja shamanismi astui mukaan kuvaan vasta myöhemmin (Hesjedal 1990, sit. Simonsen 2000, 33). Myös alueelliset variaatiot ovat saattaneet olla uskomustasolla huomattavia. Suomessa tällaisia alueellisia eroja on havaittavissa ainakin kaakkoisen keskittymän, Uudenmaan sekä pohjoisen Suomen kalliomaalauskohteiden välillä (Saavalainen 1999, 116).

Mitä sitten käytännössä tiedämme pohjoisen Fennoskandian kivikautisten yhteisöjen uskonnoista tai uskomuksista? Arkeologisten löytöjen perusteella niistä ei ole mahdollista saada muuta kuin vähäinen aavistus (Meinander 1961, 12), ja vaikka löydöt näyttäisivätkin kuvastavan uskomuksia, on tulkintojen oikeellisuus aina epävarmaa (Huurre 2004, 60). Avainkäsitteenä kivikautisten yhteisöjen uskomuksiin voitaneen edelleenkin pitää termiä *animismi.* Varhaiseen eläin- ja luontosuhteeseen liitettävissä olevaa termiä ”sielu-usko, animismi” on kaavamaisuudestaan huolimatta edelleen pidettävä luotettavimpana tapana lähestyä esihistoriallisen ajan oletettuja uskomuksia (Ylimaunu 2002, 116). Anna-Leena Siikalan (1980) mukaan varhaiskantainen uskonnollisuus on ollut luonteeltaan nimenomaan käytännöllistä edustaen uskontoon liittyvän ajattelun lisäksi myös kulttuurinsa filosofiaa, taidetta ja luonnontiedettä (Siikala 1980, 182).

Kulttuuriantropologian näkökulmasta uskomusten ja taiteiden tehtävänä on palvella useita tarkoitusperiä. Tärkeimpänä funktiona kenties niiden vaikutukset sosiaalisen tasapainon ja kulttuurisen homeostaasin ylläpitäjänä (Anderson 1979, 49). Uskonto ja ideologiat ovat perinteisesti olleet myös välineitä, joiden avulla on pyritty oikeuttamaan territoriaalisten alueiden rajaaminen ja ekologisten resurssien haltuunotto (Sarmela 1994, 112). Uskomuksiin liitetyt tulkinnat eivät siis sulje pois sitä, että myös sosiaalisten ja poliittisten tekijöiden organisointi on ollut olennaisessa roolissa kalliotaiteiden tuotannossa (Damm 2007, 14). Ylipäätään kulttuurin tärkein tehtävä on toimia ihmisen sosiaalistamisen välineenä, sillä sen avulla yksilö sopeutetaan ja sidotaan järjestelmään (Sarmela 1994, 111).

Edellä mainituista tekijöistä saattaa löytyä syy myös siihen, miksi eri puolilla Fennoskandiaa alettiin tehdä kalliotaidetta samaan aikaan, kun kulttuurialueiden eriytymistä alkoi esiintyä (kappale 4). Vielä Mesoliittisella kivikaudella yhteisöjen elämä perustui suurempaan liikkuvuuteen, ja

konfliktien tai fyysisen väkivallan uhatessa yksilöt tai pienet ryhmät saattoivat jatkaa matkaansa – ”voting with your feet” – etsien uusia elinmahdollisuuksia jostain muualta. Puolisedentääriseen tai sedentääriseen yhteiskuntarakenteeseen siirryttäessä lisääntyvät samalla yhteisiin sääntöihin ja käyttäytymismalleihin liittyvät sosiaaliset sanktiot (Olsen 1994, 20). Alkusysäyksenä kalliokuvien tuotannolle neoliittiselle kaudelle siirryttäessä on voinut olla sitä edeltäneen mesoliittisen kauden eristäytynyt ja yksinäinen elämä, joka pakotti hajallaan eläneet paikallisryhmät psykologisten paineiden vuoksi ritualiseen ja sosiaaliseen kommunikaatioon muiden yhteisöjen kanssa (Stolyar 2000, 143). Kalliopiirrosten ensimmäisenä tehtävänä pohjoisessa Norjassa oli mahdollisesti toimia kivikautisten yhteisöjen sisäisten jännitteiden, omistusoikeuksien määrittämisen ja tasa-arvoisen yhteisörakenteen perusteiden säätelijänä (Hesjedal 1992, sit. Forsberg 2000, 86). Ei voitane sulkea pois sitä mahdollisuutta, että nämä tekijät toimivat katalysaattorina myös Suomen kalliomaalaustraditioiden syntyhistoriassa.

7.4 Elinkeinojen turvaaminen

Vaikka rituaalit ovat pääsääntöisesti luonteeltaan arkipäivän elämän ulkopuolelle sijoittuvia toimintoja (Dissanayke 1996, 66), määrittää rituaalisuutta myös toimintastrategia. On oltava syy siihen, miksi toimitaan, niin kuin toimitaan (Berggren, Nilsson & Stutz 2010, sit. Äikäs 2011, 131). Uskomusten sekä käytännön elämän kytkennän voisi olettaa liittyneen ennen kaikkea luontoon, joka oli kivikauden ihmisen toimeentulon ensisijainen ja ainoa lähde (Siikala 1980, 182). Kalliomaalausten ja -piirrosten kuvaston liittyessä ihmiskuvien ohella olennaisesti juuri eläinaiheiden ympärille ei liene yllättävää, että ensimmäisten kalliotaidetutkijoiden tulkinnat perustuivat metsästys- eli pyyntimagiaan. Kuvia oletettiin tehdyn suotuisan metsästysonnen saavuttamiseen (Europaeus 1917, 49). Tiivistetysti pyyntimagiaan perustuvissa selityksissä oletetaan, että noitien tai shamaanien tekemien kuvien avulla pyrittiin lepyttämään erilaisia haltioita lähettämällä kaadettujen eläinten sielut uudelleen synnytettäväksi, tai että ammuttaessa kuvia ritualisesti pyrittiin saavuttamaan pyyntionnea (Huurre 1998, 261). Vielä 1970- ja 1980-luvuilla metsästykseen ja elinkeinojen turvaamiseen liittyvät tekijät hallitsivat kalliotaidetutkimusta (esim. Taavitsainen 1982, 9–10; Sarvas 1987, 19). 2000-luvulle tultaessa metsästysmagiasta tulkintamallina alettiin luopua (esim. Lahelma 2001, 12), vaikka Timo Miettinen vielä tuolloin katsoi sen olevan mahdollisesti keskeisin motiivi kalliomaalausten tuotannolle (Miettinen 2000, 40).

Sittemmin suomalaisessa kalliotaidetutkimuksessa pyyntimagiaan perustuvat tulkintamallit on hylätty jokseenkin täydellisesti. Niitä tukeneiden hypoteesien on katsottu pohjautuneen perusteettomiin olettamuksiin, huonoon etnografiaan sekä väärinymmärryksiin primitiivisen ihmisen mentaliteetista (Lahelma 2008, 62). Ahtaasti tulkittuna sympateettisen metsästysmagian teoriat tuskin pystyvätkään selittämään kalliotaiteiden tuotantoa, jos lähtökohdaksi otetaan oletus kivikauden ihmisen ”primitiivisestä mielestä”. Antropologien keskuudessa on usein käyty debattia siitä, yritettiinkö primitiivisissä yhteisöissä rituaalien kautta konkreettisesti kommunikoida saaliseläinten kanssa (Layton 1981, 37). Esimerkiksi eskimot eivät uskoneet veistetyn amuletin maagisilla ominaisuuksillaan tuovan välitöntä metsästysonnea. Olennaisempaa on ollut se, että kyseinen esine saattoi antaa heille ylimääräistä itseluottamusta tulevaa saalistuskautta odottaessa (Anderson 1979, 12–13). Toimeentulo oli kiinni pyyntionnesta ja olennaista olikin rituaalien kautta hakea hyvää onnea tulevaisuuden varalle (Günther 2009, 26). Ylipäätään on väärinkäsitys, että metsästykseen liittyvät rituaalit olisivat sama asia, kuin jos niillä yritettäisiin maagisin keinoin hallita saalista (ibid, 28).

Animistisen maailmankäsityksen omaavan ihmisen ajatusmaailmassa tuskin oltiin tietämättömiä toimeentuloon konkreettisesti liittyneiden saaliseläinten ekologisista tai lisääntymistapoihin liittyneistä tekijöistä (Ylimaunu 2002, 119–120). Luonnosta toimeentulonsa saaneissa yhteisöissä ihmisen toiminta perustui ympäristön tarkkaan havainnointiin. Sukupolvien kokemukset olivat opettaneet ihmisille tarkkaa tietoa elinympäristöstä ja luonnon kiertokulusta (Sarmela 1984, 42). Metsästykseen ja pyyntionneen liittyneissä rituaaleissa kalliokuvien äärellä pyrittiinkin kenties ensisijaisesti luomaan yhteishenkeä ja luottamusta pitkällä tähtäimellä tulevien pyyntikausien varalle. Per H. Ramqvistin (1990) skenaariossa talven hajallaan eläneet paikallisryhmät kokoontuivat Nämforsenin ja Norrforsin kaltaisten kalliopiirroskenttien läheisyydessä sijaitseville leireille kesäkaudeksi. Näiden alueiden jätefaunasta hirvenluut puuttuvat kokonaan ja lohenpyynti näyttää muodostaneen kesäajan ekologisen perustan. Syksyllä ryhmät hajaantuivat jälleen perusleireihin talviseen hirvenmetsästykseen. Pyynnin onnistuminen oli kuitenkin varmistettu, koska kaikki mahdollinen onnen saavuttamiseksi oli jo tehty kesällä kalliopiirrosten äärellä suoritettujen tarpeellisten rituaalien avulla (Ramqvist 1990, 46–48). Altan kalliopiirroskentät sijaitsivat raja-alueella, jonka toisella puolella asuivat sisämaan asukkaat ja toisella jo puolikiinteään asutukseen siirtyneet merellisten resurssien varassa eläneet yhteisöt. Bjørnar Olsenin (1994) mukaan Altan kalliokuvien tehtävänä onkin saattanut olla rannikon asukkaiden symbolinen yritys lisätä solidaarisuutta sisämaan väestön kanssa. Tätä kautta tavoitteena oli mahdollisesti myös

pyrkimys turvata oman ryhmän taloudellinen kasvu yrittämällä päästä hyödyntämään lisääntyvässä määrin sisämaan tarjoamia metsästysmahdollisuuksia (Olsen 1994, 81).

Hirven pyynnin keskittyessä juuri talveen ja kevättalveen on suomalaisissa tutkimuksissa usein oletettu myös kalliomaalauksia tehdyn samaan vuodenaikaan (esim. Miettinen 2000, 54). Ainoa mahdollisuus olisi ollut tehdä niitä järvenjäältä, mutta kyseenalaista on, kuinka se olisi onnistunut tuolloisen lämpökauden aikana (Miettinen & Willamo 2007, 52). Epäloogiselta tuntuu myös ajatus siitä, että yhteisöillä olisi ollut aikaa kokoontua yhteen ja viettää yhteisiä rituaaleja juuri siihen aikaan, kun päivä on lyhimmillään ja ravintovarat vähimmillään. Olettamukseni mukaan Suomessa kalliomaalausten teko ja rituaalien vietto ovat Nämforsenin tapaan keskittyneet kesän yltäkylläisyyden aikaan ja myös niiden tarkoitus on ollut pitkän tähtäimen varautuminen tulevaan. Altan tapaan myös Suomen kalliomaalausten hirvikuvien yhtenä funktiona on saattanut olla yritys lisätä yhteistoimintaa ranta- ja metsäalueilla eläneiden ryhmien välillä (Kivikäs 2003, 36). Asutuksen ollessa keskittyneenä vesistöjen äärelle (luku 4) on tosin kyseenalaista, oliko Suomessa tuolloin ylipäätään metsäalueilla eläneitä ryhmiä. Tämä ei silti sulje pois sitä mahdollisuutta, etteikö Suomessakin eri paikallisryhmillä olisi saattanut olla pyrkimyksiä yhteisten rituaalien kautta päästä osallisiksi tietyistä pyyntialueista.

Vahvana argumenttina sen puolesta, että Suomen kalliomaalaukset eivät liittyisi metsästykseen, on pidetty myös sitä, että kuvastosta puuttuvat suoranaisia metsästyskohtauksia esittävät kuvaukset (Lahelma 2008a, 63). Niiden puuttumisesta huolimatta kuvien tarkoitus on silti saattanut liittyä pyyntielinkeinoihin. Shamanistisia tulkintoja esiintuonut Anna-Leena Siikalakaan (1980) ei ole sulkenut pois tätä oletusta. Venekuvien alkuperäisenä ideana oli ”epäilemättä” kuvata eläinten pyyntiä veneestä käsin ja samoin myös hirvien ja normaali-ihmishahmojen kuvilla pyrittiin kertomaan ihmisen ja pyyntieläimen suhteesta (Siikala 1980, 190, 180). Selitysmallina pyynti-magiasta onkin luovuttu liian aikaisin ja se tulisi ottaa esiin uudessa valossa osana antropologista ja uskontohistoriallista tutkimusta (Günther 2009, 26).

7.5 Historian muistiinmerkitseminen

Ajalla ennen kirjoitettua sanaa tärkeimpänä historian muistiinmerkitsemisen välineenä on ollut oraalinen kulttuuri sukupolvelta toiselle siirtyneiden tarinoiden muodossa. Visuaalisen ilmaisun

kehittyminen tukemaan tarinankerrontaa on epäilemättä ollut eräs tärkeimmistä innovaatioista menneisyyden tapahtumien kirjaajana. Kuvien tekeminen tarjosi mahdollisuuden merkitä muistiin niin historian, kuin nykyisyydenkin tapahtumia myös laajemmassa mittakaavassa ja pysyvässä muodossa sukupolvelta toiselle (Anderson 1979, 48). Kivikauden Pohjolassa avoimen taivaan alla olevat kalliopinnat tarjosivat julkisina tiloina parhaat edellytykset kuvalliselle historiankirjoittamiselle (Mettinen 2000, 22).

Yhteinen jaettu historia liittää osaltaan yhteisön jäsenet toisiinsa ja jokainen kulttuuri merkitsee tavalla tai toisella muistiin omaa menneisyyttään. Jos tämä historia ja siihen liittyvät kertomukset puuttuvat, tilanne johtaa yhteisössä sisäiseen jännitykseen ja konflikteihin (Novitz 2001, 181). Melanie Wrigglesworthin mukaan menneisyys määrittää keitä olemme ja historia sekä genealogia helpottavat määrittämään kulttuurista identiteettiä (Wrigglesworth 2011, 237). Taiteet eivät ole passiivisia todisteita jostain. Niiden tehtävänä on tuottaa myös merkityksiä, jotka hakevat aineksensa niin taiteen omista traditioista, kuin myös niitä ympäröivistä yhteiskunnista (von Bonsdorff 2011, 131). Kalliotaiteessa uusien kuvien lisääminen kompositioihin ja kuvayhdistelmiin voidaan nähdä *reaktion*a vanhempiin (Sjöstrand 2011, 122). Näin mahdollisesti esimerkiksi hirvikuvan liittämisellä veneen yhteyteen tai ihmisen hirvikuvaan haluttiin mahdollisesti satojen vuosien erottaessa niitä kommentoida vanhempaa kuvaa ja luoda historiallista jatkumoa niiden välille.

Suurten kalliopiirroskompositioiden voidaan tulkita esittävän todellisia historiallisia tapauksia mutta pienten kalliotaidekohteiden tapauksessa tilanne on ongelmallisempi. Suomalaisessa tutkimuksessa kalliokuvat onkin käsitetty etnisiksi idiomeiksi, joiden kautta on peilattu *myyttistä* historiaa (Saavalainen 1999, 112; kurs. lisätty). Kalliomaalausten mahdollista roolia historiankirjoituksen välineenä onkin tutkimuksissa käsitelty varsin vähän. Tosin Pekka Kivikäs (2009) on todennut, että kalliokuvien ja niihin yhdistettyjen riittien kautta hajallaan eläneet yhteisöt ovat vuosikiertoon liittyneiden juhlien aikana kyenneet jäsentämään aikaa ja auttaneet muistamaan mennyttä (Kivikäs 2009, 14). Kalliotaiteen yhtenä tehtävä olikin kenties vähentää yhteisöjen sisäisiä jännitteitä tallentamalla yhteistä historiaa ja yhteiskunnallisiin käännekohtiin liittyneitä tapahtumia visuaalisen ilmaisun keinoin.

7.6 Taide ja estetiikka

Suomalaiset arkeologit ovat olleet varsin yksimielisiä korkeasta estetiikasta ja taiteellisesta tasosta pyyntikulttuurien pienoisveistosten muotoilussa ja teknisessä toteutuksessa (Pälsi 1916, 142; Meinander 1961, 11–12; Sarvas 1987, 17; Huurre 1998, 290). ”Ei todellakaan voi olla voi hämmästymättä muinaisten metsästäjien” – – ”tekemien veistosten taidokkuutta ja naturalistisuutta” (Taavitsainen 1982, 33). Laukaan karhunpäistä puulusikkaa tarkastellessaan Pälsi luonnehti sitä nykyaikaista terminologiaa käyttäen jopa mitä oivallisimmaksi taideteollisuusesineeksi (Pälsi 1916, 46–47). Vastaavaa arvostusta eivät kalliomaalaukset ja -piirrokset ole saavuttaneet, ja jokseenkin päinvastoin ne on kaavamaisesta toteutuksesta johtuen luokiteltu usein jopa vähäarvoisiksi tuotteiksi (Miettinen 1990, 39). Joskus suhtautuminen kalliokuviin taiteena näyttää kuitenkin olevan varsin ambivalentti jopa tutkijallekin, sillä toisaalla Timo Miettinen on verrannut Verlan kalliomaalauksia taiteellisilta ansioiltaan jopa renessanssiajan freskoihin (Miettinen & Willamo 2007, 112). Tuhansia vuosia sitten kalliokuviin tallennetun emotionaalisen latauksen ja syvän sisällön on joka tapauksessa todettu olevan tajuttavissa vielä tänäkin päivänä (Poikalainen 2004, 44).

Kuvien kaavamainen tekotapa, pelkistetty muotokieli tai kerronnallisen elementin puuttuminen valtaosasta kalliotaiteen kuvastoa ei vastaa länsimaista taidekäsitystä. Oletettavasti esteettisen näkökulman väheksyminen johtuu ainakin osittain nykypäivän ihmisen kyvyttömyydestä havainnoida kivikautisia kuvia samalla tavalla kuin niiden tekijät. Povl Simonsenin (2000) mukaan yksinkertainen toteutus ei kerro mitään taidon puutteesta, sillä kivikauden taiteilija oli teknisiltä taidoiltaan yhtä pätevä kuin nykypäivän ihminenkin. Jos perspektiivi olisi haluttu ottaa mukaan tai kuvata enemmän narratiivisia kertomuksia, olisi niin myös tehty (Simonsen 2000, 33). Joskus jo pelkkä kuvan maalaaminen kallioseinämään sinällään on saattanut olla tekijälleen huikea elämys, ”tarkoitus sinänsä” (Miettinen 1990, 39). Maailmassa, jossa ei ollut juurikaan keinotekoisia visuaalisia ärsykkeitä mahdollisesti jo pelkästään punamullalla värjätty väriläiskä merkitsi katsojalle suurta emotionaalista vaikutusta (Lahelma 2008a, 59). Kalliokuvien tehtäväksi on usein otaksuttu niiden kyky toimia rituaaleihin ja seremonioihin yhdistettävissä olleina visuaalisina (by-product) sivutuotteina (esim. Heyd 2005, 8). Kuvia ei liene matkustettu katsomaan pelkästään niiden itsensä takia ja oletettavasi kalliotaidetta ei tuotettu yksinomaan esteettisistä lähtökohdista käsin. Kuvien teon ensisijainen tarkoitus kohdistui yksittäisten kuva-aiheiden esittämisen kautta

käytännön sanelemiin päämääriin (Simonsen 2000, 33), ja mahdollisesti ne myös menettivät merkityksensä rituaalien päättymisen jälkeen.

Edellisissä kappaleissa olen tuonut esiin niitä näkökulmia, joiden mukaan kalliotaiteiden tuotannon perimmäiset funktiot perustuivat yhteisöllisyyteen ja yhteisöjen sisäisen koheesion vahvistamiseen. Pyrittäessä avaamaan Pohjolan kalliotaiteiden ja ”taiteen” välistä yhteyttä avaimet löytynevät pragmatistisesta taideteoriasta. John Dewey (1934/1980) määritteli taiteen kokemukseksi ja katsoi, ettei sitä voinut erottaa arkipäivän elämästä. Taiteiden avulla on rituaalien ja seremonioiden välityksellä manifestoitu oman ryhmän uskomuksiin liittyneiden tekijöiden lisäksi myös sen sosiaalista asemaa, yhteisöjen sisäistä rakennetta yhteisen identiteetin vahvistajana sekä metsästyksen kaltaisten elinkeinojen turvaamista. Visuaalisten taiteiden lisäksi musiikki ja tanssi ovat olleet olennainen osa sitä prosessia, jonka avulla ihmiset ovat hahmottaneet asemaansa maailmassa (Dewey 1934/1980, 6–7). Pyyntikulttuurien kalliomaalaukset ja -piirrokset edustavatkin mahdollisesti vain fragmentaarista osuutta niiden tuotantoon liittyneistä muista funktioista (Simonsen 2000, 32). Antero Karen (2000) mukaan kuvat toimivat vain sivuroolissa muiden kallioiden äärellä suoritettujen aktiviteettien – folkloren, teatterin, musiikin tai tanssin kaltaisten taidemuotojen – ollessa pääroolissa, ja kuvakalliot olivat itse asiassa paikkoja, joilla muut taidemuodot ylipäätään kehittyivät kivikauden Pohjolassa (Kare 2000, 98).

8 LOPUKSI

Työssäni olen käsitellyt kalliotaidetta pragmaattisesta – käytännönläheisestä – näkökulmasta ja pyrkinyt tuomaan esille niitä käytännön elämään liittyneitä tekijöitä, jotka olettamukseni mukaan ovat uskomusten lisäksi vaikuttaneet kalliokuvien tuotantoon. Tutkielmassani olen tarkastellut kalliotaiteen funktioita kulttuurihistoriallisessa kontekstissa, keskipisteessä ovat olleet kalliotaiteiden tuotantoon oletettavasti liittyneet kulttuuriekologiset ja sosiokulttuuriset merkitykset.

Lähdeaineistona olen käyttänyt myös taiteenteoreettisia näkemyksiä, ja luvussa kaksi lähden liikkeelle esittelemällä syitä siihen, miksi taide ja estetiikka on nähty ongelmallisiksi käsitteiksi kalliotaiteen yhteydessä. Usein esitettyjen näkemysten mukaan kalliotaiteen tulkintoihin ei voi

soveltaa taidehistoriaan tai taiteentutkimukseen soveltuvia lähestymistapoja. Taiteen evolutiivisia teorioita esittäneiden tutkijoiden vasta-argumenttien valossa näyttää kuitenkin siltä, että perustelut kielteiselle suhtautumiselle kalliotaiteeseen *taiteena* ovat monin osin perusteettomia.

Suomen kalliomaalauksia olen käsitellyt osana koko pohjoista Fennoskandiaa käsittävää kulttuuri-ilmiötä ja pyrkinyt tätä kautta hakemaan uusia näkökulmia kalliotaiteen tulkintoihin. Kolmannessa luvussa olen esitellyt ne Suomen ja vertailualueiden kalliotaidekohteet, joita olen hyödyntänyt tutkielmassani. Kohteita olen tarkastellut niiden sijainnin, kuva-aiheiden jakauman ja ajoituksen tarjoaman informaation valossa. Materiaalin laajuuden vuoksi ei yhden tutkielman puitteissa ole ollut mahdollista käydä kattavasti läpi kaikkia kohteita, joten olen käsitellyt niitä varsin pintapuolisesti ja yleisestä näkökulmasta.

Luvussa neljä olen luonut lyhyen katsauksen historialliseen kontekstiin, jossa kalliotaidetta tehtiin: ilmasto-olosuhteisiin, elinkeinoihin, kulttuurialueiden muodostumiseen ja ennen kaikkea siihen, millainen oli henkisiltä ominaisuuksiltaan se ihminen, joka asutti kivikauden Pohjolaa. Elinkeinojen ja kulttuurimuotojen samankaltaisuuden perusteella syitä kalliotaiteen funktioihin on perusteltua hakea myös näistä tekijöistä. Työkalujen muotoilussa tapahtuneen kehityksen, asutusmallien muutosten sekä kalliotaiteen kuvaston valossa ihminen näyttää tuolloin olleen vähintään yhtä innovatiivinen ja kykeneväinen rationaaliseen ajatteluun, kuin nykypäivänäkin.

Viidennessä luvussa olen tarkastellut syitä siihen, miksi juuri tietyt aiheet valikoituivat kalliotaiteen kuvastoon eri puolilla Fennoskandiaa. Tutkielmassani olen tuonut esille, että valtaosa kuvista on selkeästi tunnistettavissa, esimerkiksi eläinkuvat voidaan määrittää fyysisten attribuuttien perusteella. Eläinten luontaiseen biotooppiin perustuvien seikkojen mukaan eläinaiheiden jakauma kertoo siitä, että eri alueilla kuvattiin vain niitä eläimiä, joilla oli ekologista merkitystä kuvia tehneille yhteisöille. Koukkupolvisten ihmishahmojen voisi olettaa kalliopiirrosten kuvien tavoin olevan liitettävissä rituaaliseen toimintaan. Venekuvat niihin kuvattuine ihmisineen kertovat topografisen levinneisyytensä perusteella vesillä tapahtuneesta liikennöinnistä, pyyntitapahtumista ja yhteydenpidosta muihin yhteisöihin. Johtopäätöksenäni on, että yhteisiin konventioihin perustunut eläin-, ihmis- ja venekeskeinen kuvasto viittaa kuvien symbolisen luonteen sijaan siihen, että kuva-aiheiden valintaa säätelivät pääasiallisesti profaanit sekä yhteisöllisyyteen liittyneet tekijät.

Syitä siihen, miksi juuri tietyt kalliot valikoituivat kalliomaalausten- tai piirrosten pohjiksi, olen tarkastellut luvussa kuusi. Lähtökohdaksi tulkinnoille on usein esitetty, että kallion oletettu pyhyys oli perustava kriteeri sen valinnalle. Tutkielmassani olen kuitenkin tuonut esille niitä seikkoja ja perusteluja, joiden mukaan kallion valitsemista säätelivät myös selkeästi käytännön elämän tarpeet. Samat kuvakalliot saattoivat toimia joko eri aikaan, tai mahdollisesti jopa samanaikaisestikin niin maamerkkeinä, territoriaalisten alueiden rajaajina, kuten myös kohtaamisvyöhykkeinä. Olennaisin seikka valintaprosessissa oli kuitenkin se, että valittu paikka sijaitsi keskeisten kulkuyhteyksien varrella.

Seitsemännessä luvussa olen pyrkinyt luomaan kokonaiskuvaa siitä, kuinka kalliokuvat palvelivat käytännön tasolla niitä tehneiden ihmisten tarpeita ja tavoitteita. Olettamukseni mukaan niiden ensisijainen tehtävä oli toimia kommunikaatiovälineenä. Tapahtuipa kommunikointi joko paikallisryhmien sisällä tai laajemmalla alueella eläneiden yhteisöjen välillä, toteutui kanssakäyminen todennäköisimmin kalliokuviin liittyneiden rituaalien välityksellä. Yhteisöllisyyttä lujittavana tekijänä kalliotaiteen tehtävä oli ensisijaisesti edistää pyyntielinkeinoihin liittyneitä toimeentulostrategioita, vahvistaa etnistä identiteettiä ja kulttuurin sisäistä tasapainotilaa.

Johdantoluvussa painotin sitä, kuinka subjektiivisia tulkinnat kalliotaiteiden merkityksistä ovat. Edelleen voidaankin todeta, että kalliotaide on nähtävä moniulotteisena ilmiönä. Kalliotaiteen muinaisiin merkityksiin ei ole mahdollista löytää ratkaisua vain yhteen tulkintamalliin nojautuen eikä kalliotaidetraditioita voida myöskään nähdä homogeenisinä ilmiöinä. Kalliotaidetutkimus edellyttää monitieteistä lähestymistapaa ja tutkimuksessa on otettava huomioon useita erilaisia näkökulmia. Tutkielmassani olen pyrkinyt etsimään synteesiä kalliotaiteiden tuotantoon liittyneiden uskomusten ja käytännön elämän välillä ja korostanut näkemystä, jonka mukaan nämä kaksi näkökulmaa eivät ole toisensa pois sulkevia tekijöitä. Hyödylliseksi lähestymistavaksi olen kokenut vertailevan analyysin eri Fennoskandian alueiden kalliotaidekohteiden ja niistä tehtyjen tutkimusten välillä. Alueellisista variaatioista huolimatta Suomen kalliomaalaukset näyttäytyvät esimerkiksi kuva-aiheiden ja ajoitusten perusteella monin osin analogisilta muiden pohjoisen Fennoskandian kalliotaidekohteiden välillä. Olen varovasti pyrkinyt hyödyntämään myös taiteenteoreettisia näkemyksiä osana kalliotaiteen tulkintoja. Jo pelkästään tutkimuksellisen tyhjiön vuoksi onnistuin tässä vain pintapuolisesti. Jatkotutkimuksen kannalta uskon, että pragmaattisen lähestymistavan, eri alueiden kalliotaidetraditioiden välisen perusteellisemman vertailun ja taiteenteoreettisten

näkemysten laajemman hyödyntämisen kautta olisi löydettävissä uusia näkökulmia tulkintoihin kalliotaiteen funktioista, kulttuurikuvista kivissä.

LÄHTEET

Anderson, R. L. 1979. Art in Primitive Societies. NJ: Kansas City Art Institute.

Anttonen, V. 2002. Uskonto eläimiä koskevan tiedon organisoijana. Teoksessa H.Ilomäki & O. Lauhakangas (toim.) Eläin ihmisen mielenmaisemassa, 63–82. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 885.

Autio, E. 1981. Karjalan kalliopiirrokset. Helsinki: Otava.

Autio, E. 2000. Reindeer, Reindeer Antler, Zig Zag motive and Other images in the Saami Shaman Drums and in the Rock Art. In A. Kare (eds.) Myanndash. Rock Art in the Ancient Arctic, 174–201. Rovaniemi: Arctic Centre Foundation.

Baudou, E. 1995. Norrlands forntid – ett historiskt perspektiv. S.1.: CEWE-Förlaget.

Bell, C.1992. Ritual Theory, Ritual Practice. New York: Oxford University Press.

Bisi, J. 2005. Metsäpeura – arvoriistan menestyksekäs paluu. Teoksessa P. Nummi & V-M Väänänen (toim.) Jahtimailla. Riistanisäkkäät, 102–105. Helsinki: Weilin+Göös Oy.

von Bonsdorff, P. 2011. Huomioita ihmisen ja ympäristön suhteista. Teoksessa P. von Bonsdorff, S. Heinänen & V. Kaukio (toim.) Tunne maisema, (119–131). Jyväskylä: Jyväskylän taidemuseon julkaisuja.

Carpelan, C. 2000. Sivullisen mietteitä kalliokuvien äärellä. Muinaistutkija 4/2000, 2–17.

Carpelan, C. 2003. Inarilaisten arkeologiset vaiheet. Teoksessa V. P. Lehtola (toim.) Inari-Aanaar: Inarin historia jääkaudesta nykypäivään. Inari: Inarin kunta.

Damm, C. 2007. Heterogene nettverk i det Nordlige Fennoscandia. In P. Jensen, S. Sindbæk & H. Vandkilde (eds.) IX Nordic Tag. Århus 10–12 May 2007. Globalization, identity, material culture ...and archaeology, 12-16. Aarhus university. http://aal.au.dk/fileadmin/www.aal.au.dk/nordic-tag/publikation/3damm.pdf

Davies, S. 2000. Non-Western Art and Art´s Definition. In N. Carrol (eds.) Theories of Art Today, 199–216. Madison: The University of Wisconsin Press.

Dewey, J. 1934/1980. Art as Experience. New York: Perigee Books.

Dissanayake, E. 1992. Homo Aestheticus. Where Art Comes From and Why. New York: The Free Press

Dutton, D. 2009. The Art Instinct: Beauty, Pleasure, & Human Evolution. Oxford: Oxford University Press.

Eaton, M. M. 2000. A Sustainable Definition of "Art". In N. Carrol (eds.) Theories of Art Today, 141–159. Madison: The University of Wisconsin Press.

Europaeus, A. 1917. Kalliomaalaus Vitträskin rannalla Kirkkonummella. Suomen Museo 24, 45-51.

Forsberg, L. 2000. The Social Context of the Rock Art in Middle Scandinavia During the Neolithic. In A. Kare (eds.) Myanndash. Rock Art in the Ancient Arctic, 58–87. Rovaniemi: Arctic Centre Foundation.

Gjerde, J. M. 2010. Rock art and Landscapes: Studies of Rock Art from Northern Fennoscandia. A Dissertation for the degree of Philosophiae Doctor. University of Tromsø. http://www.ub.uit.no/munin/handle/10037/2741

Günther, H. 2009. Problem med schamanistiska tolkningar av de nordfennoskandiska hällbilderna. Fornvännen 2009/1, 17–32. http://fornvannen.se/pdf/2000talet/2009_017.pdf

Helskog, K. 1988. Helleristningene i Alta. Spor etter ritualer og daglivlig i Finnnarks forhistorie. Alta: Alta Museum.

Helskog, K. 1990. Sjamaner, endring og kontinuitet. Relasjoner mellom helleristninger og samfunn med utgangspunkt i helleristningene i Alta. Teoksessa A. Nissinaho (toim.) Kalliotaidetta – tutkimusta ja tulkintaa, 30–35. Suomen antropologisen seuran julkaisuja 1. Turku: Turun maakuntamuseo.

Heyd, T. 2005. Aesthetics and Rock Art: An Introduction. In T. Heyd & J. Clegg (eds..) Aesthetics and Rock Art, 1–17. Burlington, VT: Ashgate.

Huurre, M. 1998. Kivikauden Suomi. Helsinki: Otava.

Huurre, M. 2004. 9000 vuotta Suomen esihistoriaa. 8. painos. Helsinki: Otava.

Järvinen, K. 2011. Maalauksia maisemassa: Saraakallion kalliomaalaukset. Teoksessa P. von Bonsdorff, S. Heinänen & V. Kaukio (toim.) Tunne maisema, (112–115). Jyväskylä: Jyväskylän taidemuseon julkaisuja.

Kare, A. 2000. Rock Paintings in Finland. In A. Kare (eds.) Myanndash. Rock Art in the Ancient Arctic, 98–127. Rovaniemi: Arctic Centre Foundation.

Kivikäs, P. 1990. Saraakallio. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy.

Kivikäs, P. 1995. Kalliomaalaukset – muinainen kuva-arkisto. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy.

Kivikäs, P. 2003. Ruotsin pyyntikulttuurin kalliokuvat suomalaisin silmin. Jyväskylä: Kopijyvä Kustannus Oy.

Kivikäs, P. 2005. Kallio, maisema ja kalliomaalaus. Jyväskylä: Minerva Kustannus Oy.

Kivikäs, P. 2009. Suomen kalliomaalausten merkit. Kalliot, kuvakentät ja kuvamerkitykset. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy.

Kolpakov, E.M, Murashkin, A.I. & Shumkin, V.Ya. 2008. The Rock Carvings of Kanozero. Fennoscandia archaeologica XXV, 86–96. http://www.sarks.fi/fa/PDF/FA25_86.pdf

Käck, J. 2009. Samlingsboplatser? En diskussion om människors möten i norr 7000 f Kr – Kr f med särskild utgångspunkt i data från Ställverksboplatsen vid Nämforsen. Umeå: Studia Archaeologica Universitatis Umensis 24. http://umu.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2:174707

Lahelma, A. 2001. Kalliomaalaukset ja shamanismi. Tulkintaa neuropsykologian ja maalausten sijainnin valossa. Muinaistutkija 2/2001, 2–21.

Lahelma, A. 2007. Recent developments in Finnish rock art research. Teoksessa J. Vilkuna, J-P. Taavitsainen & V. Heikkinen (toim.) IV Mittnordiska arkeologidagar Saarijärvi 14.6. Juni 2007, 27–40. Jyväskylä: Keski-Suomi 20. Keski-Suomen Museoyhdistys.

Lahelma, A. 2008a. A Touch of Red. Archaeological and Ethnographic Approaches to Interpreting Finnish Rock Paintings. Doctoral Dissertation. (Introductory essay). Helsinki: The Finnish Antiquarian Society. Iskos 15.

Lahelma, A. 2008b. Between the Worlds. Rock Art, Landscape and Shamanism in Subneolithic Finland. In a Touch of Red. Archaeological and Ethnographic Approaches to Interpreting Finnish Rock Paintings (Paper I). Doctoral Dissertation. Helsinki: The Finnish Antiquarian Society. Iskos 15.

Lahelma, A. 2008c. On the Back of a Blue Elk. In a Touch of Red. Archaeological and Ethnographic Approaches to Interpreting Finnish Rock Paintings (Paper I). Doctoral Dissertation. Helsinki: The Finnish Antiquarian Society. Iskos 15.

Lahelma, A. 2008d. Communicating with ”Stone Persons”: Anthropomorphism, Saami Religion and Finnish Rock Art. In A Touch of Red. Archaeological and Ethnographic Approaches to Interpreting Finnish Rock Paintings (Paper III). Doctoral Dissertation. Helsinki: The Finnish Antiquarian Society. Iskos 15.

Lahelma, A. 2008e. Henget kallion sisällä: ei-visuaaliset kokemukset osana kalliomaalausten tulkintaa. Aurinkopeura IV, 62–75. http://www.suomenmuinaistaideseura.fi/linkit/aurinkopeurat/Aurinkopeura4_web.pdf

Lahelma, A. 2014. Kanadan kalliomaalaukset opastavat Suomen maalausten tulkitsijaa. Hiisi 1/2014, 14–19.

Larsson, L. 1994. Stenåldern. I L. Larsson, T. B. Larsson & B. Arrhenius. Signums svenska konsthistoria. Stenåldern. Bronsåldern. Järnåldern, 9–67. Lund: Bokförlaget Signum.

Layton, R. 1981. The Anthropology of Art. London: Granada Publishing.

Le Quellec, J– L. 2004. Rock Art in Africa. Mythology and Legend. Paris: Edition Flammarion.

Lobanova, N. 2007. Surprises of Old Zalavruga – 2005. Aurinkopeura 3, 19–31. http://www.suomenmuinaistaideseura.fi/linkit/aurinkopeurat/N_Lobanova_web.pdf

Luukkonen, I. Suomen kalliomaalauksia. Päivitetty 2/2014. http://www.ismoluukkonen.net/kalliotaide/suomi/

Mannermaa, K. 2010. Linnut kiehtoivat jo kivikauden ihmistä. Hiisi 1, 6-12.

Mannermaa, K. 2011. Kalliomaalausten tekijöitä etsimässä. Suomen luonto 8/2011, 46–49.

Mantere, V. 2014. Hirven rooli Suomen kalliotaiteessa. Sivuaineen tutkielma. Turun yliopisto. http://www.doria.fi/bitstream/handle/10024/95635/laudaturtyo-arkeologia2014Mantere.pdf?sequence=2

Meinander C. F. 1961. Katsaus Suomen esihistoriaan. Teoksessa I. Rácz (toim.) Kivikirves ja hopearisti, 7-19. Helsinki: Otava.

Miettinen, T. 1990. Kalliotaiteen tulkintamahdollisuuksista. Teoksessa A. Nissinaho (toim.) Kalliotaidetta – tutkimusta ja tulkintaa. Suomen antropologisen seuran julkaisuja 1, 37–39. Turku: Turun maakuntamuseo.

Miettinen, T. 2000. Kymenlaakson kalliomaalaukset. Kotka: Kymenlaakson maakuntamuseon julkaisuja no 27.

Miettinen, T. 2004. Miksi Suomesta on löydetty vain kalliomaalauksia? Teoksessa V. Poikalainen & E. Ernits (toim.) Aurinkopeura 2, 85–99. Tartu: Eesti muinaistaideselts / Suomen muinaistaideseura.

Montonen, M. 1974. Suomen peura. Helsinki: WSOY.

Morales, R. Jr. 2005. Considerations on the Art and Aesthetics of Rock Art. In T. Heyd & J. Clegg (eds.) Aesthetics and Rock Art. Burlington, VT: Ashgate, 61–74.

Mökkönen, T. 2002. Chronological Variation in the Locations of Hunter-Gatherer Occupation Sites Vis-Á-Vis the Enviroment. In H. Ranta (eds.) Huts and Houses. Stone Age and Early Metal Age Buildings in Finland, 53–64. Helsinki: National Board of Antiquities

Ojanen, E. 1995. Suomen muinaisjäännöksiä. Helsinki: Otava.

Olsen, B. 1994. Bosetning og samfunn i Finnmarks forhistorie. Oslo: Universitetsforlaget AS.

Pentikäinen, J. & Miettinen, T. 2003. Pyhän merkkejä kivessä. Helsinki: Etnika Oy.

Parkkinen, J. & Wetterstrand. T. 2013. Suomen kalliomaalaukset – Bongarin käsikirja. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Poikalainen, V. 2000. The Prehistoric Sanctuary at Lake Onega. In A. Kare (eds.) Myanndash. Rock Art in the Ancient Arctic, 250–286. Rovaniemi: Arctic Centre Foundation.

Poikalainen, V. 2004. Itä-Karjalan kalliotaiteen hiljaiset viestit. Teoksessa V. Poikalainen & E. Ernits (toim.) Aurinkopeura 2. Tartu: Eesti muinastaideselts / Suomen muinaistaideseura ry, 31–45.

Pälsi, S. 1916. Kulttuurikuvia kivikaudelta. Helsinki: Otava.

Pälsi, S. 1920/1983. Arktisia kuvia. Alkeellisia taideteoksia koillisesta Siperiasta. Helsinki: Otava.

Ramqvist, P. H. 1990. Fångsristningar och deras användning vid tolkningen av samtida kulturhistoriska sammanhang. Teoksessa A. Nissinaho (toim.) Kalliotaidetta – tutkimusta ja tulkintaa. Suomen antropologisen seuran julkaisuja 1. Turku: Turun maakuntamuseo, 41–51.

Rankama, T. 1997. Peura kalliossa. Muinaistutkija 2/1997, 28–29. http://www.sarks.fi/mt/pdf/97_2.pdf

Saavalainen, J. 1999. Kivikauden rautaiset kuvat: Hirvikeskeisten kalliomaalaustemme tutkimusta ja tulkintaa Vitträskiltä Julmalle-Ölkylle. Pro gradu -tutkielma Helsingin Yliopiston uskontotieteen laitoksella.

Sarmela, M. 1984. Kirjoituksia kulttuuriantropologiasta. Tietolipas 96. Suomen Antropologisen Seuran toimituksia 15.

Sarmela, M. 1994. Ekologia ja kulttuuri. Teoksessa T. Nisula (toim.) Näköaloja kulttuureihin. Antropologian historiaa ja nykysuuntauksia, 91–115. Tampere: Gaudeamus.

Sarvas, P. 1987. Esihistoriallinen taide. Teoksessa S. Sarajas-Korte (toim.) Ars. Suomen taide 1, 14–27. Espoo: Weilin&Göös.

Seitsonen, O. 2008. Suomen kalliomaalausten kuva-aiheiden rannansiirtymisajoitus – tapaustutkimus Saimaalta ja Päijänteeltä. Aurinkopeura 4, 76–87. http://www.suomenmuinaistaideseura.fi/linkit/aurinkopeurat/Aurinkopeura4_web.pdf

Sepänmaa, T. 2007. Kalliomaalausten topografiaa. Aurinkopeura 3, 106–123. http://www.suomenmuinaistaideseura.fi/linkit/aurinkopeurat/timo_sepanmaa_web.pdf

Siikala, A-L. 1980. Mitä kalliomaalaukset kertovat Suomen kampakeraamisen väestön uskomusmaailmasta? Suomen antropologi 4/1980, 177–193.

Siikala, A-L. 1992. Suomalainen samanismi. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 565.

Simonsen, P. 2000. North Norwegian Rock Art. In A. Kare (eds.) Myanndash. Rock Art in the Ancient Arctic, 18–49. Rovaniemi: Arctic Centre Foundation.

Sjöstrand, Y. 2011. Med älgen i huvudrollen: Om fångstgropar, hällbilder och skärvstenvallar i mellersta Norland. Stockholms universitet: Stockholm studies in archaeology 55. http://www.avhandlingar.se/avhandling/bc0a67f02a/

Stolyar, A. D. 2000. Spiritual Treasures of Ancient Karelia. In A. Kare (eds.) Myanndash. Rock Art in the Ancient Arctic, 136–173. Rovaniemi: Arctic Centre Foundation.

Strifeldt Arntzen, M. S. 2007. Bilder på Stein. En studie av helleristninger på flyttblokker i Vest-Finnmark og Nord-Troms. Masteroppgav i arkeologi. Tromsø: Universitetet i Tromsø. http://www.ub.uit.no/munin/bitstream/10037/1037/3/thesis.pdf

Taavitsainen, J-P. 1982. Sarastava halu koristella. Teoksessa M. Valkonen & O. Valkonen (toim.) Suomen taide. Varhaiskaudet, 26–44. Porvoo: WSOY

Vilkuna, J. 2007. Esipuhe. Teoksessa J. Vilkuna, J-P. Taavitsainen & V. Heikkinen (toim.) IV Mittnordiska arkeologidagar Saarijärvi 14.6. Juni 2007, 9–10. Jyväskylä: Keski-Suomi 20. Keski-Suomen Museoyhdistys.

Viste, S. 2003. Bildene forteller – sjamanistiske element i veideristingene fra Vingen og Ausevik? Hovedfagsoppgave i arkeologi. Arkeologisk Institutt. Bergen: Universitetet i Bergen. http://www.ub.uib.no/elpub/2003/h/508001/Hovedoppgave.pdf

Willamo, H. 20. Hirven klaani. Helsinki: Otava.

Wrigglesworth, M. 2011. Finding your place: Rock art and local identity in West Norway. A Study of Bronze Age Rock Art in Hardanger and Sunnhordland. Dissertation for the degree of philosophiae Doctor. Bergen: University of Bergen. https://bora.uib.no/handle/1956/4970

Ylimaunu, J. 2002. Elinkeinot ihmisen ja eläimen suhteen muokkaajana. Teoksessa H. Ilomäki & O. Lauhakangas (toim.) Eläin ihmisen mielenmaisemassa, 115–133. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 885.

Äikäs, T. 2011. Rantakiviltä tuntureille – Pyhät paikat saamelaisten rituaalisessa maisemassa. Rovaniemi: Pohjois-Suomen historiallinen yhdistys.

KUVALÄHTEET

Kansilehti. Astuvansalmi, Ristiina. http://www.taivaannaula.org/blogi/?p=10

Kuva 1. Jan-Magne Gjerde. http://www.ub.uit.no/munin/handle/10037/2741

Kuva 2 a). Ismo Luukkonen. http://www.ismoluukkonen.net/kalliotaide/suomi/sk/sk-20101109-068a.jpg

2 b). Larsson & Broström. http://www.avhandlingar.se/avhandling/bc0a67f02a/

Kuva 3. http://kalmistopiiri.wordpress.com/2010/01/26/olenij-ostrov-lyhyesti/

Kuva 4. Erä-Esko 1958. http://www.ub.uit.no/munin/handle/10037/2741

Kuva 5. Savvatevin peitepiirroksen mukaan. http://www.avhandlingar.se/avhandling/bc0a67f02a/

Kuva 6. Ismo Luukkonen. http://www.ismoluukkonen.net/kalliotaide/piirros/jiepma/kuvat/2000-B04-36.jpg

Kuva 7. Ismo Luukkonen. http://www.ismoluukkonen.net/kalliotaide/suomi/jj/2001-jj01-05xa.jpg

Kuva 8. Jan-Magne Gjerde. http://www.ub.uit.no/munin/handle/10037/2741

Kuva 9. Jan-Magne Gjerde. http://www.ub.uit.no/munin/handle/10037/2741

Kuvat 10. (a, b, c ja d) Esa Kekäläinen

(e) Jan-Magne Gjerde http://www.ub.uit.no/munin/handle/10037/2741

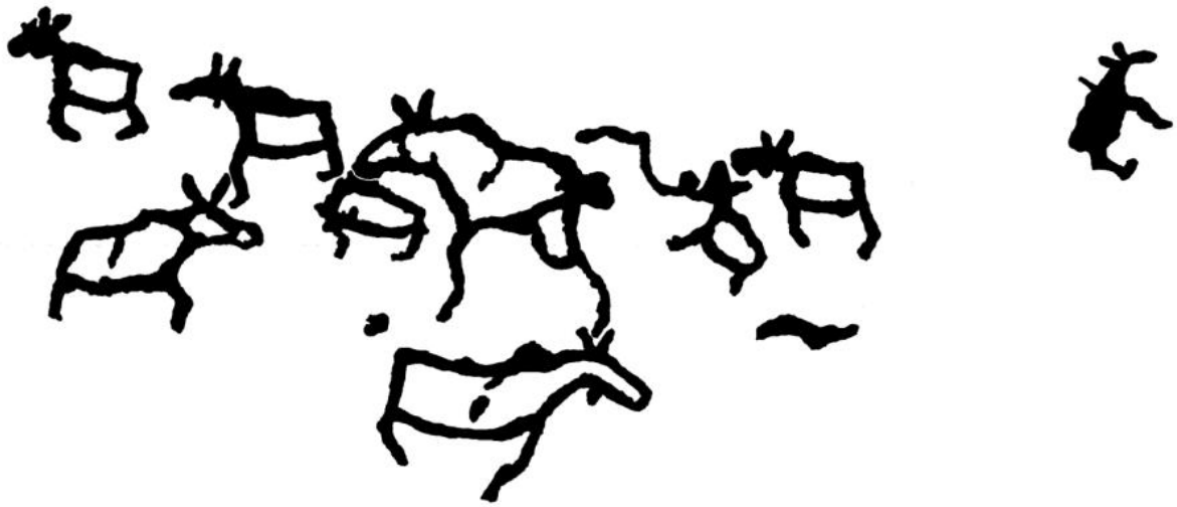
Kuva 11a). Ismo Luukkonen/museovirasto. http://www.ismoluukkonen.net/kalliotaide/suomi/as/astuvansalmi.jpg

b). Jan-Magne Gjerde. http://www.ub.uit.no/munin/handle/10037/2741

KUVALIITTEET

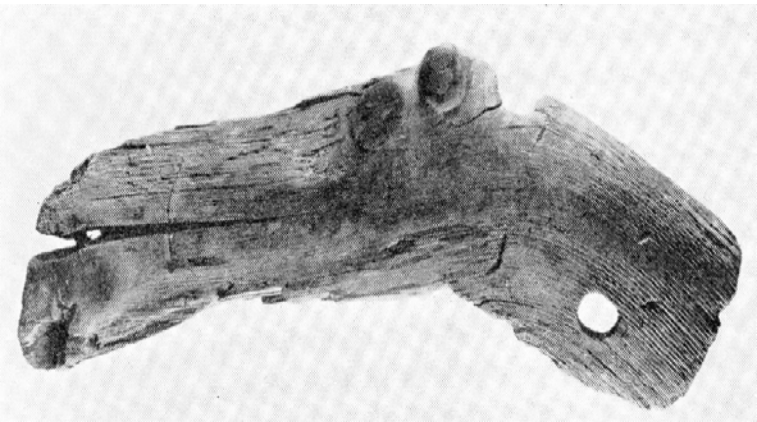
Kuva 1. Fennoskandian kalliotaidekohteet.

Kuva 2a). Hirvi Saraakalliolta.



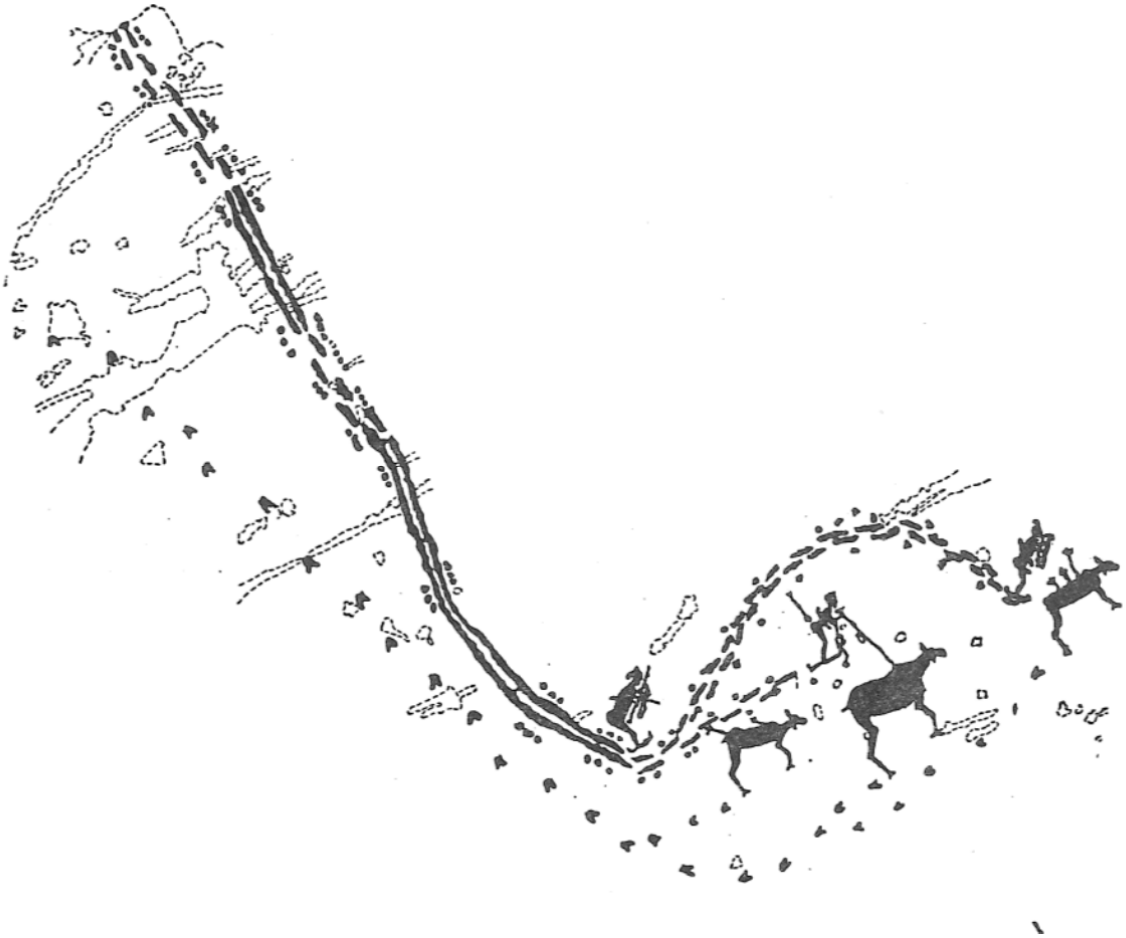
Kuva 2b). Hirviä Nämforsenilta.

.



Kuva 3. Hirvenpääveistos. Olenie Ostrov.

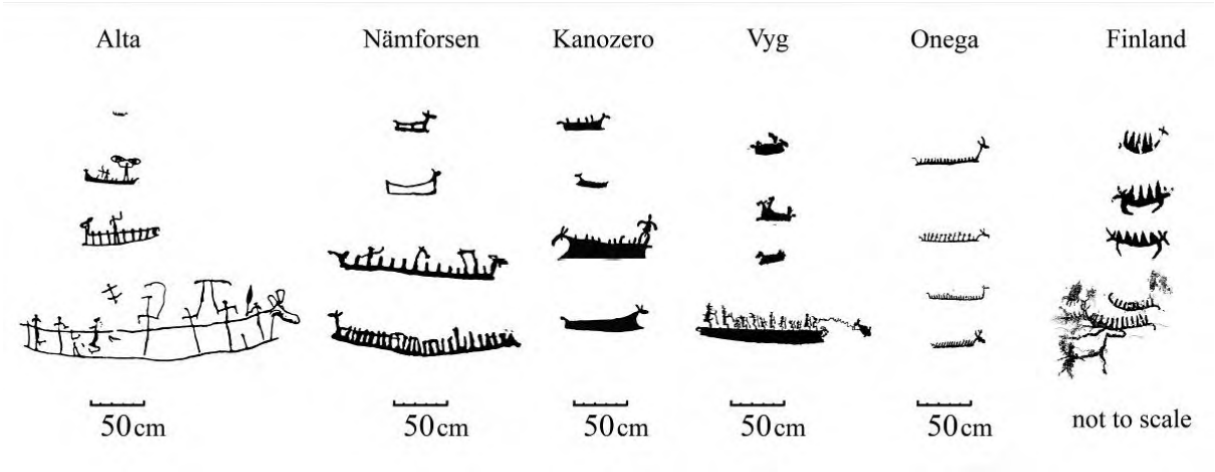
Kuva 4. Veneen keulakuva, Rovaniemi.



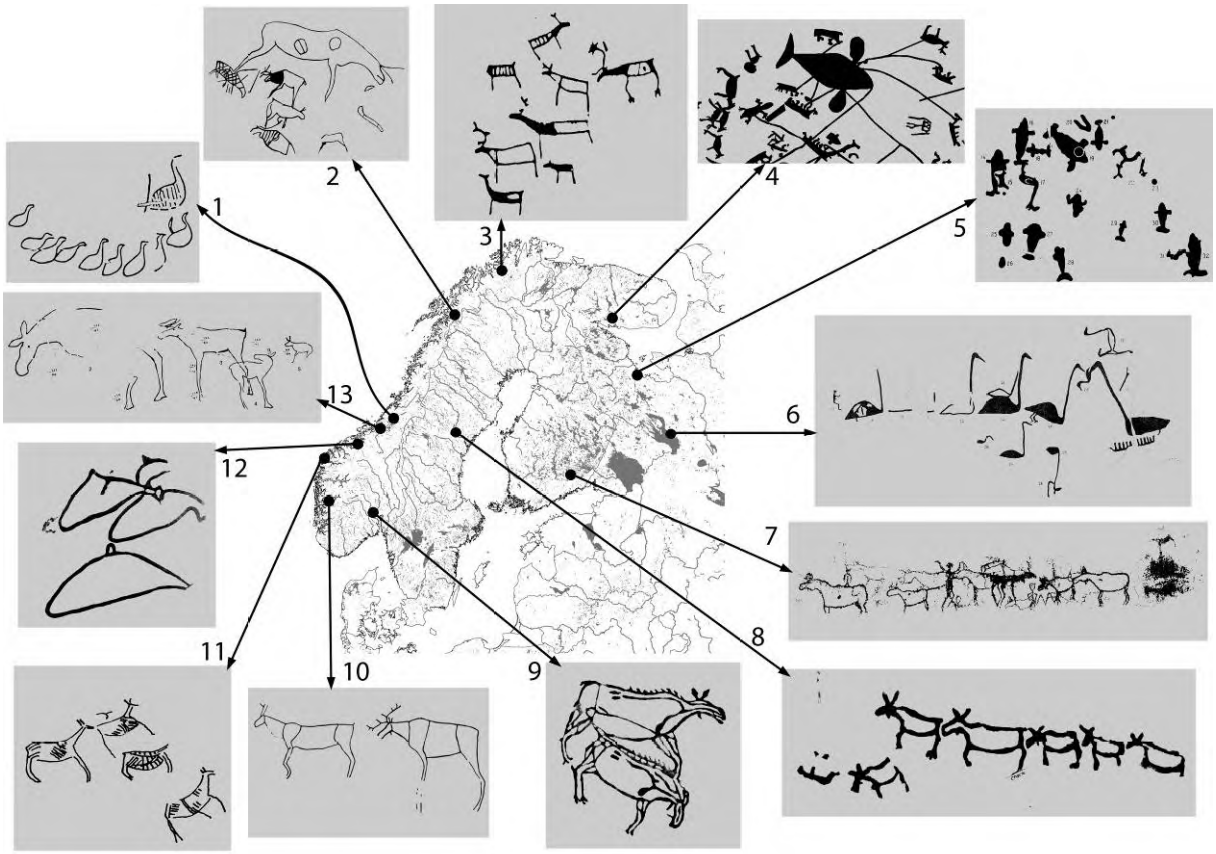
Kuva 5. Uikujoen hirvenhiihto.

Kuva 6. Peura, Alta.

Kuva 7. Juusjärven ”tanssivat” ihmishahmot.



Kuva 8. Venekuvia eri puolilta Fennoskandiaa.

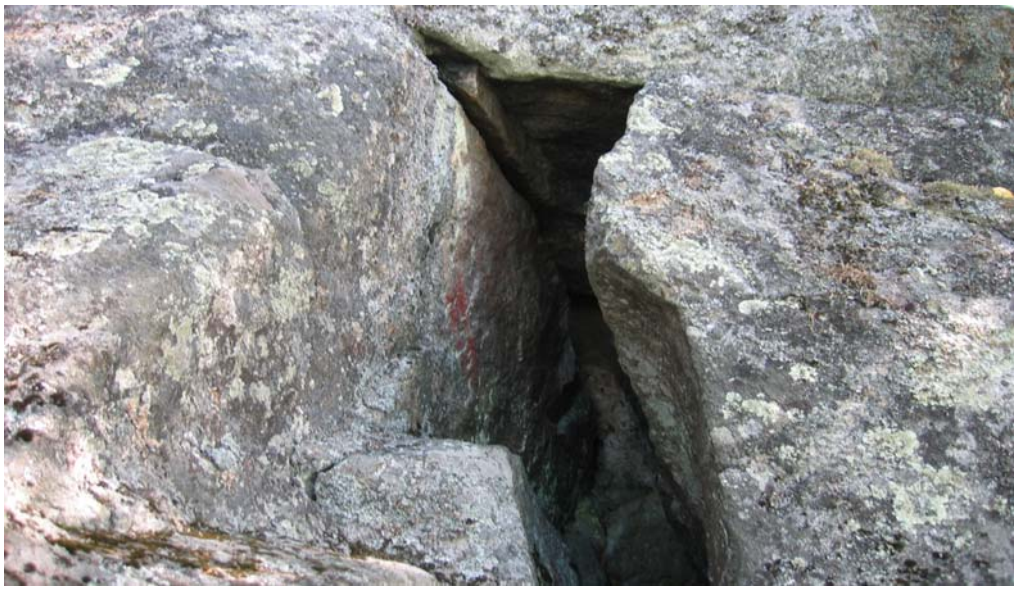


Kuva 9. Tärkeimmät eläinaiheet eri Fennoskandian alueilla.

Kuvaliite 10 a). Tyypillinen komea pystysuora kuvakallio. Juva, Sarkasvuori

b). Pieni kuvakallio. Joutsa, Viherinkoski.

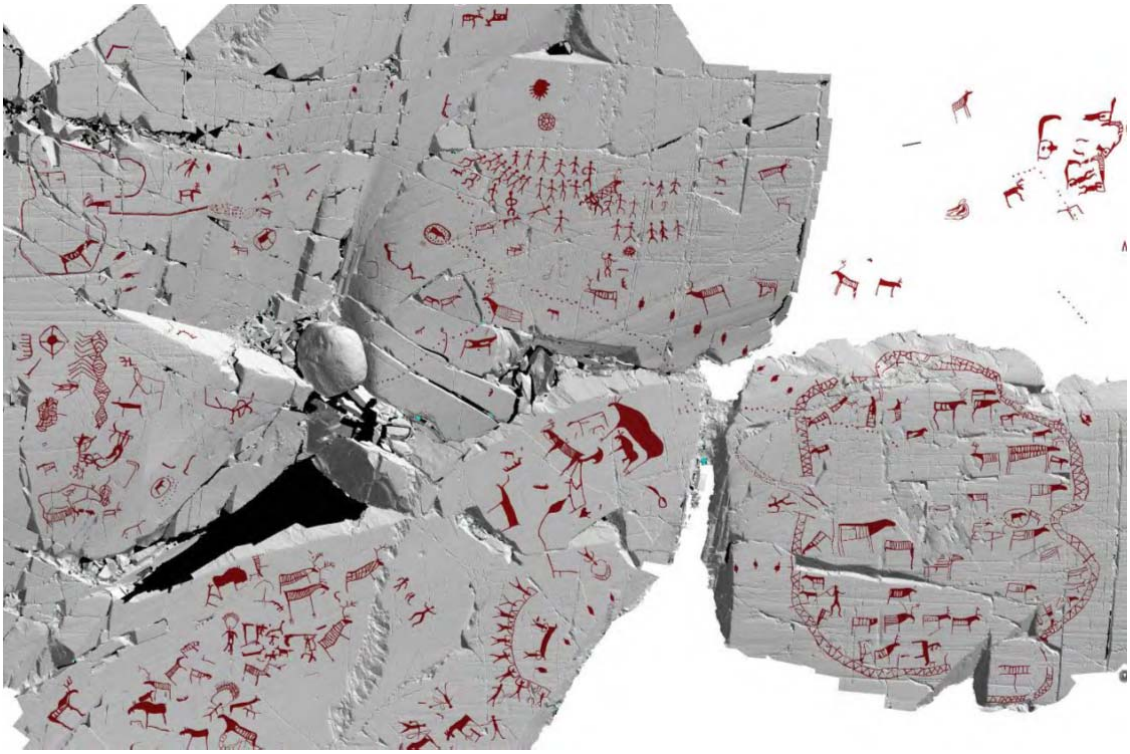
c). Siirtolohkare. Kuorevesi (Jämsä), Käpinniemi.



d). Puoliluola. Laukaa, Kuhajärvi.

e). Suuri kalliopiirroskenttä. Alta, Hjemmeluft.

Kuva 11 a). Kalliomaalauspaneelin kuvamaailmaa. Astuvansalmi, Ristiina.



Kuva b). Kalliopiirrosten kuvayhdistelmiä. Alta, Ytre Kåfjord.