

**Maija Komulainen**

**RYÖVÄRI ROMANTIIKAN MAALAUSTAITEESSA JA  
RYÖVÄRIKUVAN ESTEETTISET KATEGORIAT**

**Taidehistorian lisensiaatintyö**

**Jyväskylän yliopisto**

**Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos 2012**



## TIIVISTELMÄ

Komulainen, Maija

*Ryöväri romantiikan maalaustaiteessa ja ryövärikuvan esteettiset kategoriat*

Tutkimuksen tavoite on kartoittaa ryöväriromanttisia aiheita eurooppalaisessa ja suomalaisessa 1800-luvun kuvataiteessa sekä niiden historiallista, ideologista ja esteettis-mentaalista perustaa. Tutkimuksessa määritellään esteettistä ajattelutapaa ja esteettisen ajattelun käsitteellisiä välineitä, jotka vaikuttivat ryöväriromantiikaksi kutsutun ilmiön taustalla. Ryöväriromantiikan ilmiötä tulkitaan romantiikan aikakaudelle keskeisten esteettisten kategorioiden, *subliimin* ja *sentimentaalisuuden* avulla. Ensisijaisiksi tarkastelukohteiksi nousevat Alexander Lauréuksen (1783–1824) ja Robert Wilhelm Ekmanin (1808–1873) ryöväriaiheiset teokset, joista Laureuksen teokset saavat tulkintansa ennen kaikkea subliimin käsitteen kautta ja Ekmanin ryövärimaalaukset nähdään ensisijaisesti sentimentaalisen estetiikan valossa.

Subliimin ja sentimentaalisen esteettisten kategorioiden kautta pyritään havainnollistamaan ja käsitteellistämään romantiikan aikakaudelle tyypillistä *mentaliteettia*. Romanttinen mentaliteetti nähdään tutkimuksessa kontekstina, joka selittää ja merkityksellistää kirjallisuudessa ja kuvataiteessa esiintynyttä romantisoitua ryövärihahmoa ja jalon ryövärin ideaa.

Tutkimus jakautuu neljään pääosaan, joista ensimmäisessä keskitytään ryöväriromantiikan historiallisen taustan, todellisen ryöväri-ilmiön tarkasteluun. Tarkastelu on rajattu ryöväri-ilmiöön 1700-luvun lopun ja 1800-luvun Saksassa ja Italiassa. Historiallisen kontekstin jälkeen siirrytään ryöväriaiheisiin eurooppalaisessa kirjallisuudessa ja maalaustaiteessa sekä hahmotetaan ryöväriromantiikan mielikuvakontekstia: jalon ryövärin ideaa melankolisen/demonisen sankaruuden, vapausideologian ja jalon villin käsitteen näkökulmista. Kolmantena vaiheena on subliimin ja sentimentaalisuuden käsitteiden esittely sekä Lauréuksen ja Ekmanin ryöväriaiheisten teosten asettaminen subliimin ja sentimentaalisuuden esteettisiin kategorioihin.

Neljäntenä, kokoavana käsittelyosana toimii romanttista mentaliteettia tarkasteleva luku, jossa ryöväriromantiikka nähdään mentaliteettihistoriallisesta näkökulmasta, romantiikalle tyypillisen tunneherkän mentaliteetin taustaa vasten. Romanttisen jalon ryövärin kuva nähdään romanttista mentaliteettia olennaisesti ilmentävänä ristiriitaisena sankarihahmona. Subliimin ja sentimentaalisuuden esteettiset kategoriat toimivat käsitteellisinä väylinä mentaliteetin enimmäkseen nonverbaaliselle alueelle, joka useimmiten on havaittavissa ja tulkittavissa vain rivien välistä ja kuvallisten vihjeiden avulla.

**Tekijä** Maija Komulainen  
Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos  
Jyväskylän yliopisto  
maija.komulainen\_at\_jyu.fi

**Ohjaaja** Annika Waenerberg  
Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos  
Jyväskylän yliopisto

**Tarkastajat** Marie-Sofie Lundström  
Konstvetenskap  
Åbo Akademi

Mika Hallila  
Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos  
Jyväskylän yliopisto

## Sisältö

<b>1</b>	<b>JOHDANTO</b> .....	<b>7</b>
1.1	Lähtökohtia ja näkökulmia .....	7
1.2	Käsitteitä .....	12
1.2.1	Mentaliteetti .....	13
1.2.2	Subliimi .....	16
1.2.3	Sentimentalisuus .....	16
1.2.4	Ekfrasis.....	18
1.3	Aineisto ja siihen liittyvä tutkimuskirjallisuus .....	21
<b>2</b>	<b>TODELLISET RYÖVÄRIT</b> .....	<b>22</b>
2.1	Saksa: das Räubertum .....	23
2.2	Italia: il brigandaggio.....	28
2.3	Todellisuudesta mielikuviin: Ryöväreitä matkakertomuksissa ja lehtikirjoituksissa.....	31
<b>3</b>	<b>RYÖVÄRIKUVA EUROOPPALAISessa KIRJALLISUUDESSA JA KUVATAITEESSA</b> .....	<b>36</b>
3.1	Ryöväriromantiikka kirjallisuudessa .....	36
3.2	Ryövärikuvia: ryöväriin hahmo kuvataiteessa .....	43
3.3	Ryöväriaihe Alexander Lauréuksen ja R.W. Ekmanin tuotannossa.....	49
3.3.1	Lauréus .....	49
3.3.2	Ekman .....	56
3.4	Mielikuva - jalon ryöväriin myytti.....	64
3.4.1	Melankolinen kapinallinen .....	65
3.4.2	Tavoitteena vapaus .....	68
3.4.3	Vertauskohta: jalo villi .....	70
<b>4</b>	<b>ESTEETTISET KATEGORIAT</b> .....	<b>73</b>
4.1	Subliimi ryövärikuvan esteettisenä kategoriana.....	73
4.1.1	Mitä on subliimi? .....	73
4.1.2	Subliimi ryöväri.....	79
4.1.3	Subliimi ryöväriaiheisissa kuvataiteessa.....	81
4.2	Ryöväriromantiikka ja sentimentalisuus .....	91
4.2.1	Mitä sentimentalisuus on? .....	91
4.2.2	Ryövärikuvan sentimentalisuus .....	97
4.2.3	Sentimentalisuus ryöväriaiheisissa maalauksissa .....	98
<b>5</b>	<b>ROMANTTINEN MENTALITEETTI</b> .....	<b>104</b>
5.1	Mentaliteetin käsite ja mentaliteettihistoriallinen näkökulma.....	104
5.2	Ryövärikuva romanttisen mentaliteetin kuvana .....	108
5.3	Lauréuksen ja Ekmanin vertailu – mentaliteetin muutos? .....	109
<b>6</b>	<b>LOPPUSANAT</b> .....	<b>113</b>
<b>7</b>	<b>KUVALUETTELO</b> .....	<b>118</b>
<b>8</b>	<b>LÄHTEET JA KIRJALLISUUS</b> .....	<b>123</b>
<b>9</b>	<b>KUVALIITE</b> .....	<b>132</b>
<b>10</b>	<b>MUUT LIITTEET</b> .....	<b>156</b>



# 1 JOHDANTO

## 1.1 Lähtökohtia ja näkökulmia

1700-luvulla esteettinen kokemus ja tunteiden osuus siinä nousivat keskeisiksi keskustelun aiheiksi. Monet filosofit ja kriitikot pohtivat erityisesti sitä, miten myös kammottavia ja uhkaavia tilanteita kuvaavat aiheet voivat tuottaa mielihyvän kokemuksia. Miksi julmat rikokset kiehtoivat ihmisen mielikuvitusta ja kuinka rikollinen toiminta voitiin nähdä sankarillisena? Denis Diderot käsitteli rikollisen sankarin ongelmaa lähtien olettamuksesta, että sekä sankaruuden että suuren rikoksen energian lähteenä olivat suuret intohimot. Rikoksen ja rikollisen tuli olla tarpeeksi suuri ja johdonmukainen pahuudessaan, herättääkseen ihailua:

“Jos millään alalla, niin erittäinkin pahassa on tärkeätä olla suurenmoinen. Pientä petkuttajaa syljetään silmille, mutta suurelta ei voi kieltää eräänlaista kunnioitusta; hänen rohkeutensa kummastuttaa, hänen kauheutensa pöyrityttää. Joka alalla pannaan arvoa luonteen eheydelle.”<sup>1</sup>

Alexander Lauréuksen (1783–1824) ja Robert Wilhelm Ekmanin (1808–1873) tuotannosta löytyy useita maalauksia, joissa kuvauksen kohteeksi on nostettu rikollisen, ryövärin hahmo. Lauréuksen maalaamat ryöväriaiheet sijoittuvat vuosiin 1814–1823. Robert Wilhelm Ekman kuvasi italialaisia rosvoja paria vuosikymmentä Lauréusta myöhemmin. Albert Edelfelt maalasi ryöväriaiheisen akvarellin vielä vuonna 1870 (*Italialainen rosvo*), mutta yleensä ottaen rosvoromanttinen aihemaailma kuului 1800-luvun alkupuolen kuvataiteeseen.

Tässä tutkimuksessa etsin vastausta kysymykseen, miksi ryöväriaihe nousi niin keskeiseksi romantiikan ajan kirjallisuudessa ja kuvataiteessa. Mitä ryövärin hahmo saattoi merkitä Alexander Lauréukselle ja R.W. Ekmanille ja heidän taiteensa yleisölle? Vertailupohjaksi Lauréuksen ja Ekmanin tuotannon ryöväriaiheille hahmottelen ryöväriaiheen historiaa Euroopan kirjallisuudessa ja kuvataiteessa ja erityisesti ryövärihahmon ja jalon ryövärin ideaa ja sen merkitystä romantiikan ajan aatemaailmassa.

---

<sup>1</sup> Klein 1998, 228, 236; Diderot, 1967 [17..], 131-132: ”S’il importe d’être sublime en quelque genre, c’est surtout en mal. On crache sur un petit filou; mais on ne peut refuser une sorte de consideration à un grand criminal. Son courage vous étonne. Son atrocité vous fait frémir. On prise en tout l’unité de caractère.” (Suom. Edwin Hagfors, 1921.)

Rosvoaiheiden taustalla vaikutti monenlaisia aate- ja mentaalihistoriallisia tekijöitä, tärkeimpänä ns. jalon ryövärin myytti, eli mielikuva heikkojen oikeuksia puolustavasta, rikkailta köyhille ryöstävästä ”oikeudenmukaisesta rikollisesta”. Jalo ryöväri, epätsekkäästi oikeutta puolustava, vääryyksiä kostava ja yhteiskunnan vähäosaisia valtaapitävien mielivallalta suojeleva rosvo on historialtaan pitkäikäinen ja mentaaliselta perustaltaan ilmeisen yleisinhimillinen hahmo. Robin Hoodin legenda syntyi jo keskiajalla ja 1500–1600-luvuilta on säilynyt ryöväriballadeja eri puolilta Eurooppaa. Jalo ryöväri on tuttu hahmo myös aasialaisessa ja eteläamerikkalaisessa kirjallisuudessa ja kansanperinteessä.<sup>2</sup>

Euroopassa 1700-luku oli jalon ryövärin myytille olennaista kehityskautta, jolloin järjestäytynyt rikollisuus legendaarisine ryöväripäälliköineen oli osa yhteiskunnallista todellisuutta ja jolloin myös heräsi varhaisromanttinen kiinnostus kansan runoutta ja tarinoita kohtaan. Ryöväritarinoita ja -lauluja kirjoitettiin muistiin ja niistä tuli merkittävä osa kirjallisuuden aihevarastoa. Romantiikan ideamaailmassa jalon ryövärin hahmo koki kukoistuskautensa. Syntyi varsinainen ryöväriromantiikka, laaja Saksasta ympäri Eurooppaa levinnyt populaarin romaani- ja näytelmäkirjallisuuden laji, jota saksalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa on kutsuttu nimellä *Räuberromantik*. Jalon ryövärin rinnakkaishahmo on ”jalo villi”, *noble savage*, jonka ihailu liittyi valistuksen eksotismiin. Yrjö Hirn rinnasti jalon ryövärin ja jalon villin romantiikan aikakautta symboloivina ”portaalifiguureina” teoksessaan *Goda vildar och ädla rövare i dikt och verklighet* (1941).<sup>3</sup>

Kartoitan tutkimuksessani ryöväriromanttisia aiheita eurooppalaisessa ja suomalaisessa kuvataiteessa ja maailmankuvaa niiden taustalla. Ensisijaisiksi tarkastelukohteiksi nostan suomalaistaiteilijoiden esimerkit, Alexander Lauréuksen ja Robert Wilhelm Ekmanin ryöväriaiheiset teokset. Tarkoitukseni on määritellä esteettistä ajattelutapaa ja esteettisen ajattelun välineitä, jotka vaikuttivat niin Lauréuksen ja Ekmanin teosten kuin koko ryöväriromantiikaksi kutsutun ilmiön taustalla. Tarkastelen maailmankatsomuksellista pohjaa ja historiallista tilannetta, jolta ryöväriromantiikka nousi, ideologiaa ja erityisesti *mentaliteettia*, jota se ilmensi. Kontekstin rakennusaineina, viitekehyksenä ja vertailupohjana tarkastelemilleni taideteoksille toimivat aikakauden erilaiset tekstilähteet – ryöväriromanttinen kirjallisuus,

<sup>2</sup> Ks. Hobsbawm 2000; Hirn 1941.

<sup>3</sup> Ks. esim. Rousseau, G.S. & Porter, Ray, 1990. *Exoticism in the Enlightenment*. Manchester University Press.).



matkakirjeet ja -kertomukset sekä yleensä ryöväreitä käsitellyt kirjoittelu, muun muassa Suomessa 1800-luvulla ilmestyneissä sanomalehdissä. Koska ryöväriromantiikka liittyy teemoiltaan ja tunnelmiltaan osittain laajempaan kauhuromantiikan aihe maailmaan, katson ryöväriromanttisia maalauksia myös kauhuromanttisen, ns. goottilaisen kirjallisuuden taustaa vasten.

Tutkimukseni lähtökohtana ovat toimineet ryöväriaiheiset kuvat, joille erilaiset kirjalliset lähteet toimivat taustarakenteena ja heijastuspintana. Tutkimuksen edetessä tekstilähteet ja esteettiset käsiterakennelmat ovat nousseet kuvien kanssa tasa-arvoiseen asemaan. Ryöväriromanttiset kuvat saattavat olla suoraa kuvitusta ryövärikirjallisuudelle, mutta kuva toimii myös kokonaisvaltaisemmin ryöväriromanttisen ideamaailman ilmentäjänä, ilmiön kuvana. Vaikka kuva ja sana toimivat erilaisin ehdoin ja näyttävät lähes vastakohtaisilta niin ilmaisutapoina kuin tiedon lähteinäkin, ne kuitenkin syntyvät ja toimivat samassa kontekstissa, samassa kuvien, tekstien, ideoiden, mielikuvien ja yhteiskunnallisten rakenteiden verkostossa. Kuva ja sana ilmentävät samoja historiallisia, esteettisiä ja mentaalisia ilmiöitä – ryöväreitä, ryöväriromantiikkaa ja jalon ryövärin ideaa. Lähestyn tekstiä samoin kuin kuvaa: taidehistorioitsijana aate- ja mentaliteettihistoriallisesta näkökulmasta, etsien ryövärin kuvaa niin maalauksista kuin romaaneista ja lehtijutuistakin. Kuva toimii tekstin kaltaisena historiallisena dokumenttina, ja teksti luo maalausten tavoin kuvia ryöväristä romanttisena hahmona ja ryöväriromantiikasta ideologisena, mentaalisena, esteettisenä ja yhteiskunnallisena ilmiönä.

Tutkimuksessani on kyse aineiston, näkökulmien ja käsittelytapojen esittelystä ja tutkimusaiheen jäsentämisestä. Kuvailen ryöväriromantiikkaa historiallisena ilmiönä ja valotan siinä keskeistä jalon ryövärin käsitettä erilaisissa konteksteissaan. Olen jakanut ryöväriromantiikan ja jalon ryövärin viitekehykset historialliseen kontekstiin, mielikuvakontekstiin ja esteettiseen kontekstiin (esteettiset kategoriat). Historiallinen konteksti merkitsee ryöväriromantiikan taustalla ollutta historiallista todellisuutta, jonka olen työssäni rajannut historialliseen ryöväri-ilmiöön Saksassa ja Italiassa. Mielikuvakontekstilla tarkoitan jalon ryövärin idean ja ryöväriromanttisen ideamaailman kehittymistä eurooppalaisessa kirjallisuudessa ja kuvataiteessa. Keskeisin osa tutkimustani on kuitenkin tarkastella ryöväriromantiikkaa esteettisessä kontekstissaan sijoittamalla se kahden keskeisen esteettisen kategorian alle, subliimin ja sentimentaalisuuden.

Sana mentaliteetti toistuu tutkimuksessani usein. Mentaliteetti toimii näkökulmaani ja tutkimukseni teoriapohjaa kuvaavana ja kokoavana yläkäsitteenä. Mentaliteetin ja esteettisten kategorioiden suhde toimii argumentoinnissani kaksisuuntaisesti: Yhtäältä subliimi ja sentimentaalisuus esteettisinä luokkina tarjoavat ne käsitteelliset keinot, joiden avulla pystyn kuvaamaan ryöväriromatiikan taustalla ollutta mentaalista tasoa. Subliimi ja sentimentaalisuus sekä niiden keskeisyys romanttisessa ideamaailmassa ovat tutkimuksessani osoituksia romantiikalle ja ryöväriromantisoinnille olennaisista mentaalista rakenteista. Toisaalta romanttinen mentaliteetti mahdollisti sen, että subliimi ja sentimentaalisuus nousivat romantiikassa keskeisiksi esteettisiksi kategorioiksi. Kun puhun romanttisesta mentaliteetista, tarkoitan mentaalista rakenteita, jotka mahdollistivat ryöväriromantiikan taustalla vaikuttavan ja sitä legitimoivan estetiikan. Mentaliteetin ja esteettisten kategorioiden välisessä vuorovaikutuksessa on siis kysymys jonkinlaisesta hermeneuttisesta kehästä, tai vuoropuhelusta, jossa osat selittävät kokonaisuutta (esteettiset kategoriat mentaliteettia) ja kokonaisuus osia (mentaliteetti esteettisiä kategorioita).

Ryöväriromantiikassa todellisuus ja fantasiamaailma lomittuvat toisiinsa. Maalaustaiteen ryöväriaiheiden taustalla oli toisaalta kirjallisuuden luoma ryövärihahmo ja hänen olemuksensa ja toimintaympäristönsä konventionaaliset esitystavat – toisaalta ryövärit olivat osa 1800-luvun alun elävää todellisuutta. Siksi pidän huomionarvoisena myös ryöväri-ilmiön historiallista kontekstia, johon keskityn työni toisessa luvussa. Olen valinnut esittelykohteiksi ryövärit Saksassa ja Italiassa, joiden ryöväri-ilmiöitä on tutkimuskirjallisuudessa tarkasteltu melko laajasti. Saksa ja Italia ovat tutkimukseni kannalta keskeisiä maantieteellisiä alueita – olihan Saksa ryöväriromanttisen kirjallisuuden synnyinmaa ja toisaalta ryöväriromaanien ja -maalausten sankari oli useimmiten italialainen ryöväri.

Ryövärit kuvataiteessa liittyivät kiinteästi taiteilijoiden matkoihin, erityisesti Italiaan. Vuoristoseuduilla piileskelevät maantierosvot olivat etenkin 1800-luvun alkupuolen Italiassa vielä todellinen uhka matkustajille. Italiassa kuullut ryövärikertomukset ja henkilökohtaiset kokemukset innoittivat taiteilijoita. Alexander Lauréus maalasi useita ryöväriaiheisia teoksia Italian matkansa aikana. Hänen ryöväriromantiikkaansa on verrattu samoihin aikoihin Italiassa oleskelleen Louis-

Léopold Robertin ryövärimaalauksiin. Lauréuksen arvellaan Robertin tavoin henkilökohtaisesti tavanneen (entisiä) ryöväreitä ja saaneen heitä malleikseen.<sup>4</sup>

Historiallisen taustan tarkastelun jälkeen siirryn mielikuvakontekstiin. Ryöväriromantiikka oli yksi 1700-luvun lopun ja 1800-luvun alkupuolen kirjallisuuden suosituista teemoista. Klassisin esimerkki ryöväriaiheisesta kirjallisuudesta lienee Friedrich Schillerin *Rosvot* (*Die Räuber*, 1781). Myös Lordi Byronin runouden sankarimaailmassa yksi tyypillisimmistä hahmoista on jalo roisto, traagisesti pahuuteen ja rikollisuuteen ajautunut roistosankari, esimerkiksi runoelman *The Corsair* (1814) merirosvokapteeni. Schiller ja Byron edustavat nykyäänkin arvostettua, korkeakulttuuriksi luokiteltavaa ryöväriromantiikkaa. Ennen kaikkea ryöväriromantiikka kuitenkin oli hyvin aikaansa sidottu viihdekirjallisuuden ilmiö.

Etenkin 1800-luvun alun Saksassa kukoisti populaari ryövärikirjallisuus, jota käännettiin ahkerasti myös ruotsiksi. Alexander Lauréus maalasi ryöväriaiheita jo ennen lähtöään Italiaan, mistä voi päätellä hänen tuolloin tutustuneen suosittuun saksalaiseen romaani- ja näytelmäkirjallisuuden ryöväri- ja ritariromanttiseen kuvastoon. Lauréuksen maalausten kirjallisiksi lähteiksi on mainittu muun muassa Gottlieb Bertrandin ja Heinrich Zschokken romaanien ruotsinnokset *Mazarino, den stora röfvaranföraren i Lothringen och Elsass* sekä *Riddar Kuno von Kyburgs Lefnadssaga*.<sup>5</sup> R.W. Ekmanin maalauksessa vuodelta 1846 (*Italiensk rövarscen / Fra Diavolos band överraskas av gendarmer*, KUVA 5) esiintyy kuuluisa Calabrialainen ryöväri Fra Diavolo, joka oli päähenkilönä myös Daniel-François-Esprit Auberin (1782–1871) samannimisessä oopperassa, joka ensiesitettiin 1830.

Ryöväri on ollut osa kuvataiteen henkilögalleriaa jo ennen 1700–1800 -lukujen vaihteessa syntynyttä ryöväriromantiikkaa. Keskityn tässä tutkimuksessa tarkastelemaan ennen kaikkea romantiikan ideamaailmassa, 1700-luvun lopulla ja 1800-luvun alkupuoliskolla muodostunutta jalon ryövärin kuvaa, mutta taustaksi luon katsauksen myös varhaisempiin ryövärikuvauksiin. 1600-luvun italialaismaalari ja -graafikko Salvator Rosa (1615–1673) teki tunnetuksi aiheen ”ryöväreitä italialaisessa maisemassa”, jossa ryövärit toimivat villin vuoristomaiseman täytefiguureina. Rosa nousi suureen suosioon 1700-luvulla, jolloin hänen gravyyreitään levisi laajalle yleisölle. Romantiikan aikakauden tunnetuin ryövärimaalari oli sveitsiläissyntyinen, vuosina 1818–1835 Italiassa vaikuttanut Louis-Léopold Robert (1794–1835), joka esitti

<sup>4</sup> Stjernschantz 1914, 160; Leino 1908, 253.

<sup>5</sup> Leino 1908, 76; Stjernschantz 1914, 99-100.

italialaiset ryövärinsä ylpeinä ja vapaina lainsuojattomina jylhissä vuoristomaisemissa. Toisenlaista ryövärien kuvausta romantiikan aikakaudella edusti Francisco Goya (1746–1828), joka käsitteli erityisesti ryöväreiden julmaa väkivaltaisuutta.

Kuva-aineistosta nostan esiin Alexander Lauréuksen ja Robert Wilhelm Ekmanin ryöväriaiheiset teokset. Kontekstin hahmottamisen kannalta pidän tärkeänä näiden taiteilijoiden biografioiden lyhyttä esittämistä myös niiltä osin, jotka eivät suoraan liity ryöväriaiheisiin teoksiin. Biografisten katsausten yhteydessä esittelen lyhyesti Lauréuksen ja Ekmanin ryöväriaiheiset teokset (ks myös LIITE 1: Luettelo Alexander Lauréuksen ja R. W. Ekmanin ryöväriaiheisista teoksista). Kuva-aineisto on varsin suppea, eikä pyrkimys tässä olekaan tehdä laajaa analyysiä ryövärikuvien ikonografiasta. Kuvat ovat havaintoesimerkkejä, eli edustavat ja havainnollistavat ryövärikuvan esteettisiä kategorioita ja kuvatyyppejä.

Hahmottelen jalon ryövärin ideaa kolmen näkökulman kautta, joista ensimmäisenä käsittelen romanttisen ryövärin olemusta ”melankolisena kapinallisena”, sisäisten ristiriitojen ja demonisen olemuksensa repimänä synkkänä roistosankarina. Toisena hyvin olennaisena näkökohtana on vapauden tavoite, joka lienee keskeisin niistä tekijöistä, jotka selittävät ryövärin motivaatiota ja tekevät rikollisen hahmosta jalon ja ylevän. Kolmanneksi jäsenän jalon ryövärin kuvaa vertaamalla sitä jalon villin ideaan.

Mielikuvakontekstin kautta siirryn analysoimaan ryöväriromantiikan ja ryövärin estetiikan ilmenemistä romantiikan maalaustaiteessa, erityisesti Lauréuksen ja Ekmanin teoksissa, subliimin ja sentimentaalisen esteettisten kategorioiden avulla. Viimeinen käsittelykappale, ”Romanttinen mentaliteetti”, toimii loppupohdintana, jossa jäsenän tutkimusaiheittani mentaliteetin käsitteen ja mentaliteettihistoriallisen näkökulman alle.

## 1.2 Käsitteitä

Seuraavassa kuvaan lyhyesti subliimin, sentimentaalisen, mentaliteetin ja ekfrasis-käsitteiden merkitystä ja käyttökelpoisuutta tutkimuksessani. *Subliimi* esteettisenä kategoriana on koko tutkimuksen läpi kulkeva käsite, selittävä ja merkityksellinen niin estetiikan, filosofian, kuin yhteiskunnallis-poliittisenkin alueen kannalta. Sen kautta hahmottuu muun muassa estetiikan ja moraalien välinen suhde, joka on jalon ryövärin idean kannalta merkityksellinen. Työn loppupuolella tuon esille myös

*sentimentaalisuuden* varhaisromantiikkaa, romantiikkaa ja jalon ryövärin ideaa valaisevana esteettisenä ja mentaalisenä kategoriana. Käsitettä *menteliteetti* käytän ryöväriromantiikan mentaalista perustaa, siihen sisältyviä tai sitä selittäviä tuntemisen ja kokemisen tapoja arvioidessani. *Ekfrasis* on lähinnä menetelmällinen ja teoreettinen apuväline, käyttökelpoinen kuvan ja sanan välisten suhteiden analyysin apuna, tai selitettäessä kuvan ja sanan välistä vuorovaikutusta ryöväriromantiikassa.

### 1.2.1 *Mentaliteetti*

Miksi juuri romantikkoja kiehtoivat ryövärit ja rikollisuus? Miten jalon ryövärin idea kietoutui romanttiseen aatemaailmaan ja aikakauden historialliseen tilanteeseen? Millaista esteettistä ajattelua ryöväriromantiikka kuvasti? Haen ryöväriromantiikan estetiikalle pohjaa sekä ideologian että mentaliteetin tasoilta. Tarkastelutavassani jaan maailmankuvan käsitteen kahtia: tietoiseen, argumentoituun ja eksplisiittiseen ideologian tasoon sekä tiedostamattomampaan, implisiittisesti teksteissä ja kuvissa ilmenevään *menteliteetin* alajuonteeseen.

Mentaliteetin käsitettä ja mentaliteettihistorian mahdollisuuksia ovat tarkastelleet mm. Frantisek Graus (1987), Peter Dinzlacher (1993) ja Michel Vovelle (1990). Mentaliteettihistorialla on laaja tutkimusperinne etenkin ranskalaisessa sosiaali- ja kulttuurihistorian tutkimuksessa (Lucien Febvre, Robert Mandrou, Georges Duby, Fernand Braudel, Philippe Ariès, Emmanuel Le Roy Ladurie).

Mentaliteettihistorian perustajina pidetyt *Annales* -koulukunnan edustajat ottivat vaikutteita kulttuuritieteistä, kuten antropologiasta, kansatieteestä ja uskontotieteestä ja suuntasivat mielenkiintonsa historian pitkäkestoiisiin rakenteisiin, menneiden aikojen ajatus- ja tunnemaailmoihin. Michel Vovelle on kirjoittanut mentaliteetin suhteesta ideologiaan, teoksessaan *Idéologies et mentalités* (1982, engl. *Ideologies and Mentalities*, 1990). Hänen mukaansa mentaliteetin käsite on ideologiaa laajempi. ”Se sisältää ne mentaaliset realiteetit, jotka ovat muotoilemattomia, jotka ovat näennäisen ’merkityksettömiä’ ja jotka pysyvät maan alla tiedostamattomien vaikuttimien tasolla.” Mentaliteettihistoria tarkastelee historian mentaalista tasoa, asenteita, ajattelutapoja ja tunteita. Mentaliteettihistoriassa on usein kyse pitkän aikavälin hitaasta muutoksesta tai jopa mentaalisten rakenteiden pysähtyneisyydestä ja pysyvyydestä, muutosvastaisuudestakin. ”Kollektiivinen tiedostamaton” ja ”kollektiivinen mielikuviutus” ovat käsitteitä, joilla mentaalista tasoa voidaan pyrkiä hahmottamaan.

Vovellen mukaan mentaliteetin tasolla yhteiskunnalliset ilmiöt ilmenevät kollektiivisina asenteina ja representaatioina. Taiteen muuttuvat aiheet ja esittämistavat voidaan nähdä kollektiivisina representaatioina, jotka tuovat näkyväksi ajattelu- ja tuntemistapojen muutoksia.<sup>6</sup>

Peter Dinzeltbacherin määritelmän mukaan ”mentaliteetti on ajattelun ja tuntemisen tapojen ja sisältöjen kokonaisuus, joka on tietylle yhteisölle tietynä aikana leimallinen. Mentaliteetti ilmenee toiminnassa.” Dinzeltbacher näkee, että mentaaliset kategoriat määrittävät kullekin ajalle tyypillisen tilan ja horisontin, ”ilmaisun kehykset”, joiden sisällä asenteet ja suhtautumistavat muotoutuvat. Käsitteet ja niiden muuttuminen asettavat ehtonsa ja edellytyksensä sille, millaiset suhtautumistavat ja asenteet ovat mahdollisia. Markku Hyrkkäsen mukaan mentaliteettihistoria erittelee juuri *suhtautumisen tai asennoitumisen käsitteellisiä edellytyksiä ja niiden muutosta*. Lähestymistapani on mentaliteettihistoriallinen tässä mielessä. Analysoin romanttista asennoitumista ja suhtautumista ryöväreihin sekä käsitteellisiä edellytyksiä tämän taustalla. Dinzeltbacher katsoo, että kielen sanavarasto ja ilmaisutavat muodostavat ‘mentaalisen varustuksen’, joka määrittää ajattelutapojen lisäksi myös tuntemista. ‘Tuntemisen tapa’ (*Empfindungsweise*) käsittää automatisoituneet arvositoumukset, joiden kautta valikoituu jokapäiväinen asioiden havaitsemistapa ja suhtautuminen, jota ei käsitellä tietoisesti.<sup>7</sup> Tekstilähteitä ja kuvia analysoidessani etsin niistä sanastoa ja ilmaisutapoja, jotka ilmentävät sitä mentaalista varustusta, joka määrittäi romantikkojen suhtautumista ryöväreihin; vaaraan ja seikkailuun, väkivaltaan, lain ja yhteiskunnan ulko- ja yläpuolelle asettumiseen.

Mentaliteetti nähdään useimmiten tietyn kulttuurin, aikakauden tai sosiaalisen ryhmän tiedostamattomana ja artikuloimattomana ajattelu- ja tuntemistapojen kerroksena. Orvar Löfgren pitää tämän näkemyksen yksipuolista seuraamista yhtenä mentaliteettitutkimuksen ja mentaliteettihistoriallisen tarkastelutavan heikkoutena. Tiedostamaton on ihmisen intentioista riippumatonta, joten ihminen nähdään ”mentaliteetin vankina” – ei pyritä arvioimaan sitä, miten mentaliteetteja tuotetaan, uusinnetaan ja muutetaan yhteiskunnassa. Tiukka jako tietoihin ja tiedostamattomiin ajattelutapoihin ei Löfgrenin mukaan ota huomioon sitä tärkeää seikkaa, että tiedostamattomasta voi joissain tilanteissa tulla puoliksi tai kokonaan tiedostettua ja että

<sup>6</sup> Dinzeltbacher 1993, XV-XVI, XX; Vovelle 1990, 8-9, 134.

<sup>7</sup> Dinzeltbacher 1993, XXI-XXIV; Hyrkkänen 2002, 74.

kerran hyvinkin selkeästi artikuloitu ja verbalisoitu sääntö voi ”vajota” tiedostamattomalle tasolle, refleктоimattomaksi reagoititavaksi.<sup>8</sup>

Jens Allwood on artikkelissaan ”Mentalitet och språk – några reflektioner” kirjoittanut kielen suhteesta mentaliteettiin. Hän analysoi muun muassa sitä, miten kieli toimii mentaliteetin ylläpitäjänä. Mentaliteettia kodifoidaan kielellisesti esimerkiksi lakien, myyttien, metaforien, idiomien ja sananlaskujen kautta. Se mitä sanotaan ja mitä ei sanota ylläpitää mentaliteettia, ajattelun ja tuntemisen kulttuurille tai aikakaudelle tyypillisiä ja olennaisia tapoja.<sup>9</sup> Nähdäkseni kieli ja kuva voivat pelkän ylläpidon lisäksi toimia myös mentaliteetin rakentajana, mentaalisten rakenteiden muokkaajana. Kuten niin useasti, on tässäkin kyse kaksisuuntaisesta tai kehämäisestä ilmiöstä. Ei voida sanoa, milloin kieli tai kuva rakentaa tai ylläpitää mentaliteettia, milloin mentaliteetti määrää ne kielellisen ja kuvallisen esittämisen tavat, jotka ovat mahdollisia tai ”sallittuja” kussakin kulttuurisessa, historiallisessa tai sosiaalisessa ympäristössä.

Kielen, kuvan ja mentaliteetin välisten suhteiden tarkastelu avaa yhden kanavan Löfgrenin peräänkuuluttamalle kulttuurisen dynamiikan huomioonottamiselle mentaliteettitutkimuksessa. Jos verbaalisten ja visuaalisten esitysten katsotaan kantavan mentaliteettia ylläpitäviä ja muokkaavia rakenteita, voidaan esimerkiksi romantiikan ajan tekstejä lukea romanttista mentaliteettia ilmentävinä. Etenkin *ekfrasis* -tyyppiset tekstit ja tekstikatkelmat ovat tältä kannalta hedelmällisiä: Teksti, jossa tunne, eläytyminen ja tunne-elämyksen välittäminen ovat keskeisinä pyrkimyksinä, ilmentäneen vahvasti juuri maailmankuvan mentaalista tasoa.

Arvioidessaan mentaliteetin käsitteen käyttökelpoisuutta historian tai kulttuurin tutkimukselle, päätyy Orvar Löfgren käsitykseen, jossa mentaliteetti on ennen kaikkea hyvä ajattelusana, perspektiiviä antava käsite, joka ohjaa huomion hämärään, vaikeasti tavoitettavaan ja hankalasti sanoiksi puettavaan kulttuurin ”alakasvillisuuteen”.<sup>10</sup> Siksi juuri ryöväriromantiikan kaltaista ilmiötä, jossa mielestäni melko olennaista on 1800-luvun ihmisen sentimentaalinen, tunneherkkä suhtautumistapa/sensibiliteetti, on erittäin hedelmällistä tarkastella mentaliteetin käsitteen ohjaamana.

---

<sup>8</sup> Löfgren 1986, 18-19.

<sup>9</sup> Allwood 1986, 143.

<sup>10</sup> Löfgren 1986, 22.

### 1.2.2 *Subliimi*

Tärkeä tarkasteluani suuntaava käsite on *subliimi*, romantiikan ideamaailmassa keskeinen esteettinen kategoria, josta keskusteltiin laajasti 1700-luvun brittiläisessä ja saksalaisessa filosofiassa, ja joka mielestäni varsin pitkälle määritti ja leimasi koko romanttiikan ajan maailmankuvaa ja jonka avulla sitä voidaan avata ja hahmottaa. Tutkimuksessani näen subliimin käsitteen ympärille 1700-luvun kuluessa ja 1800-luvun alussa muodostuneen diskurssin olennaisena kontekstina ryöväriromantiikalle.

Subliimin käsitteen ympärille muodostui laaja keskustelu 1700-luvulla, erityisesti Brittein saarilla, myöhemmässä vaiheessa myös Saksassa. Keskeisiä kirjoittajia olivat esimerkiksi John Dennis, Joseph Addison, John Baillie, Edmund Burke ja Immanuel Kant. Subliimin käsitettä ovat tutkimuskirjallisuudessa käsitelleet muiden muassa Peter de Bolla teoksessaan *The Discourse of the Sublime* (1989) sekä John Weiskel esityksessään *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence* (1976).

Subliimin teorioissa painottuivat voimakkaan subjektiiviset, toisaalta pelon ja kauhun, toisaalta äyllisen, emotionaalisen ja moraalisen suuruuden tunteet. Esteettisenä kategoriana se loi uudenlaisen suhteen luontoon villinä, säännöttömänä, hallitsemattomana ja valtavana – vastakohtana klassisen estetiikan pyrkimykselle säännönmukaisuuteen, hallittavuuteen ja symmetriaan. Ryöväriromanttisessa aihemaailmassa subliimi maisema toimii ylevöittävästä taustana, joka korostaa ryövärin ”negatiivista”, byronilaista sankaruutta. Niin subliimin roistosankarin hahmossa kuin häntä ympäröivässä maisemassakin korostuvat lain ja vapauden ristiriitaista suhdetta hahmottavat vastakohtaparit, kuten yhteiskunta – luonto; villi – säännöllinen; vaara – turvallisuus; porvarillinen moraalihyötymoraali – ylevä moraalihyötymoraali, jne. Maiseman ja yksilöllisen sankaruuden subliimin esittämisen konventiot näyttäisivät juuri ryöväriromantiikassa kietoutuvan yhteen kiinnostavalla tavalla.

### 1.2.3 *Sentimentalisuus*

Sentimentalismin käsite liittyy 1700-luvun brittiläiseen moraalifilosofiaan, jossa tunnetta ja erityistä ”moraaliaistia” (*moral sense*) pidettiin moraalin kannalta erityisen tärkeänä. Tähän *moral sense* -koulukuntaan on katsottu kuuluvan mm. lordi Shaftesbury (Anthony Ashley Cooper, 1671–1713), David Hume (1711–1776) ja Francis Hutcheson



(1694–1746). Sentimentalismi on myös kirjallisuushistoriallinen tyyliuunta, jonka taustalla tunnetta korostava moraalikäsitys vaikutti. Käsitteet *sentimental novel* ja *novel of sensibility* viittaavat 1700-luvun kirjallisuuden genreen, jossa pyrittiin herättämään lukijassa voimakas myötätuntoinen tunnereaktio. Yhtenä sentimentalistisen genren juonteena 1700-luvun ja 1800-luvun alkupuolen kirjallisuudessa kulkee niin sanottu goottilainen kauhuromaani (*gothic novel*).

Sentimentalismien käsitteen ja sentimentalistisen kirjallisuuden kannalta keskeisenä pidetään Laurence Sternin teosta *A Sentimental Journey through France and Italy* vuodelta 1768. Romantiikan aikakauden keskeisin sentimentaalisuuden käsitteen analyysi on Friedrich von Schillerin essee *Über naive und sentimentalische Dichtung* (engl. *Naive and Sentimental Poetry*) vuodelta 1801. Tässä tutkimuksessa olen käyttänyt Erik Erämetsän kirjaa *A Study of the Word 'Sentimental' and of Other Linguistic Characteristics of Eighteenth Century Sentimentalism in England* (1951) sekä Martin Lammin teosta *Upplysningstidens Romantik. Den mystiskt sentimentala strömningen i svensk litteratur*, (1918–20). Sentimentaalisuuden käsitettä on 2000-luvulla sovellettu 1700- ja 1800-lukujen tutkimukseen muutenkin, kuin kirjallisuudentutkimuksen näkökulmasta. Mark Phillips (2000) on tarkastellut sentimentaalisuuden kautta brittiläistä 1700-luvun ja 1800-luvun alun historiankirjoitusta (*Society and sentiment: genres of historical writing in Britain, 1740-1820*). Teoksessa *Navigation of Feeling: A Framework for the History of Emotions* (2001) William M. Reddy tutkii tunteiden vaikutusta historian kulkuun vallankumousajan Ranskan kontekstissa, jossa kirjallisuuden ja filosofian sentimentalismi tarjosi uudenlaista emotionaalista vapautta.

Marianne Noble tarkastelee kirjassaan *Masochistic Pleasures of Sentimental Literature* (2000) masokismin esiintymiä amerikkalaisessa 1800-luvun sentimentaalisessa kirjallisuudessa. Amerikkalaisessa sentimentaalisessa romaanissa patriarkaalinen naiseen kohdistuva väkivalta esitettiin Noblen mukaan usein sentimentaalisessa, erotisoivassa valossa. Kontekstina tälle oli 1800-luvun konservatiivinen ja konventionaalinen näkemys ”naisen luonnosta”, jonka mukaan naisen luonto kokee täyttymyksensä alistuvassa ja tottelevaisessa suhteessa mieheen ja kärsimyksessä, jota nainen kokee miehen vuoksi tai puolesta.

Sentimentaalisuutta on esteettisenä käsitteenä hieman vaikeampi hahmottaa kuin subliimia. Sentimentaalisuus ei ehkä olekaan merkitykseltään ja käsitehistorialtaan yhtä laajalti analysoitu käsite kuin subliimi, vaikka se on keskeinen kirjallisuushistoriallinen

genre. Sentimentalisuuden käsitteen käytettävyyteen vaikuttavat myös siihen yhdistyvät kielteiset mielikuvat. Subliimi on taideteorian, estetiikan ja filosofian historiaan liittyvä käsite, jota voidaan käsitellä neutraalin ”tieteellisesti”. Sentimentalisuus puolestaan on nykymerkityksessään arvolataukseltaan melko negatiivinen käsite, jota voi olla vaikea nähdä neutraalisti historiallisissa merkityksissään. Sentimentalisuudella esteettisenä käsitteenä on lisäksi se erityispiirre, että se kuvaa paitsi teosta, myös teoksen tekijän tai kokijan asennetta ja suhtautumistapaa. Ihmistä voidaan kuvata mentaaliselta olemukseltaan sentimentaaliseksi, mutta subliimi on ennen muuta esteettinen, harvemmin henkilön luonnetta tai temperamenttia kuvaava termi.

Tässä tutkimuksessa pyrkimykseni on kuitenkin asettaa subliimi ja sentimentalisuus rinnakkain, esteettisiksi kategorioiksi, joiden kautta tarkastelen ryöväriromantiikkaa ja sen ilmenemistä Alexander Lauréuksen ja R.W. Ekmanin teoksissa. Näen käsitteet myös mentaalisinä kategorioina, teosten aikalaisyleisön suhtautumis- ja tuntemistapoja ilmentävinä ja selittävinä käsitteinä. Sentimentalismi 1700-luvun kirjallisuuden, filosofian ja taidekritiikin keskeisenä suuntauksena ohjasi vielä 1800-luvullakin romantiikan aikakauden ihmisten tunnepitoista suhtautumista taiteeseen ja esimerkiksi ryöväriin kirjallisuuden ja maalausten sankarihahmona.

#### 1.2.4 Ekfrasis

Tutkimukseni liittyy osaksi laajaan kuvan ja sanan vuorovaikutusta tarkastelemaan tutkimustraditioon, *ut pictura poesis* -problematiikkaan. Tarkastellessani ryöväriromanttisen kirjallisuuden ja kuvataiteen välisiä suhteita ja vuorovaikutusta pyrin näkemään sekä tekstin visuaaliset, ”maalaukselliset” elementit, että kuvan tekstuaalisuuden. Ryöväriromantiikka oli ennen kaikkea kirjallisuuden ilmiö, vähemmässä määrin kuvataiteen. Romanttinen ryöväri oli olennaisesti kirjallinen hahmo, verbaalisin keinoin luotu ja kuvattu. Sanallisen ja kuvallisen ryövärin suhde on ongelmallinen, sillä vaikka voidaan ajatella romanttisen rosvon kirjallisena, sanoin luotuna hahmona ”siirtyneen” kuvataiteeseen, on kirjallisuuden ja kuvataiteen ryöväreissä osittain kyse aivan eri ilmiöistä.

Visuaalisen ja verbaalisen välisiä suhteita on tutkittu runsaasti. Keskeisiä teoksia ovat esimerkiksi Murray Kriegerin *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign* (1992) sekä W.J.T. Mitchellin *Iconology: Image, Text, Ideology* (1986), *The Language of*

*Images* (1980) ja *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (1994). Ekphrasis -käsitteen laajana yleiskatsauksena toimii Gottfried Boehmin ja Helmut Pfotenhauerin toimittama artikkelikokoelma *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart* (1995). Ruotsalainen Hans Lund on pohtinut kuvan ja sanan suhdetta, erityisesti visuaalisen kuvan transformaatiota tekstiksi, teoksessaan *Texten som tavla. Studier i litterär bildtransformation* (1982). Tärkeä kotimainen esitys visuaalisen ja verbaalisen vuorovaikutuksesta on Kai Mikkosen 2005 ilmestynyt teos *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteissa ja ikonoteksteissä*.

Käsite *ekphrasis* nousee esiin verbaalisen ja visuaalisen suhdetta tarkasteltaessa. Suppeimmassa mielessä se merkitsee taideteosten kuvailua sanoin, mutta voidaan ymmärtää myös laajemmin: Ekphrasis voi tarkoittaa verbaalisen ilmaisun visuaalisuutta yleensä, kuvakieltä ja kielen maalauksellisuutta. Ekphrasis-käsitteen juuret ovat antiikin retoriikassa. Ekphrasis, kuvaus, oli osa asteittain vaikeutuvien harjoitusten sarjaa, jolla retoriikan opintoja aloittelevien poikien taitoja kehitettiin. Klassinen ekphrasiksen määritelmä oli ”kuvaileva puhe, joka tuo esitetyn asian elävänä silmien eteen”. Sen vaikutus nähtiin kuvataiteen kaltaisena. Sanottiin ekphrasiksen tuovan näköaistimuksen esiin kuuloaistin kautta, tai tekevän kuuntelijoista katselijoita. Ekphrasiksen kuvauskohteet vaihtelivat taisteluista ja kaupungeista ihmisiin ja eläimiin. Myös taideteoksia kuvailtiin, mutta moderni käsitys, jonka mukaan ekphrasis on yksinomaan taideteosten kuvailua, on antiikin ekphrasiksen kannalta harhaanjohtava.<sup>11</sup>

David Heffernanin määritelmä sulkee ”luonnollisten objektien” ja artifaktien kuvailun ja teksteissä esiintyvät kuvalliset esittämistavat (*pictorialism, iconicity*) ekphrasiksen käsitteen ulkopuolelle. Hänen mukaansa ekphrasis-käsitteen alle kuuluvat ainoastaan ”visuaalisten representaatioiden verbaaliset representaatiot”, eli kuvien kuvaaminen sanoin.<sup>12</sup>

Murray Krieger on löytänyt käsitteelle ekphrasis kolme merkitystasoa:

1. Kuvataiteen objektin (ensisijaisesti maalauksen tai veistoksen) jäljittely verbaalisin keinoin
2. Kielellinen esitys mistä tahansa visuaalisesta kuvasta, taiteen alueen sisältä tai ulkopuolella

---

<sup>11</sup> James and Webb 1991, 4, 6.

<sup>12</sup> Heffernan 1993, 3-4.

3. “Ekfrastisen periaatteen” vaikutus jokaisessa kirjallisessa esityksessä, jonka tarkoitus on olla kokonaisen objektin (re)konstruktio, kuvata objekti täydellisenä, olla visuaalisesti havaitun objektin verbaalinen ekvivalentti<sup>13</sup>

Vertailllessani ryöväriromanttisia kirjallisia lähteitä kuvallisiin käytän ekfrasis-käsitettä viimeisellä Murray Kriegerin määrittelemällä tasolla. Tarkastelen kirjallisia kuvauksia verbaalisin keinoin maalattuina kuvina ja analysoin visuaalisen esittämisen keinoja ja ilmaisutapoja (visuaalista “sanavarastoa”) niin kuvissa kuin teksteissäkin. Ekfrasis laajassa merkityksessään toimii tutkimustani metodisesti ohjaavana käsitteenä.

Ryöväriromantiikan yhteydessä ekfrasis-käsitteen esiin nostaminen on olennaista, koska kirjallinen ryöväri on erottamaton konteksti tai rinnakkaisilmiö piirretylle ja maalatulle virkaveljelle. Lisäksi kirjallisuuden ja kuvataiteen suhde ja taiteenlajien välinen sisaruus, analogia, oli tärkeä kysymys romantiikan ajan taideteoreettisessa ajattelussa. Ekfrasis tekstilajina pyrkii voimakkaaseen emotionaaliseen vaikutukseen lukijassa, vetoaa aisteihin, pyrkii tekemään luetusta tai kuullusta silmin nähtävää. Tämä liittyy subliimin estetiikkaan, voimakkaan tunne-elämyksen etsintään. Voi ajatella, että ekfrasis -tekstityypin yksi funktio oli ohjata lukijoita tuntemaan ”oikeanlaisia” tunteita kuvailtujen teosten äärellä.

Ekfrasis on eräässä mielessä erottamattoman tärkeä osa taidehistoriallista tutkimusta ja kuvien tutkimista yleensä. Kuten Michael Baxandall on todennut, ei taideteoksen historiallinen selittäminen ole mahdollista ilman kuvausta, kuvan kääntämistä sanoiksi eli sen käsitteellistämistä. Kuvaillessaan tarkastelemaansa taideteosta tutkija ei kuvaile kuvailun kohdetta itseään vaan kuvauksen kohteen *ajattelemista*. Käsitteellistäminen edeltää kuvailua.<sup>14</sup> Kuten olen jo aikaisemmin tuonut esiin, käsitteet luovat edellytyksiä sille, millaiset mentaaliset rakenteet, ajattelun ja tuntemisen tavat tulevat mahdollisiksi. Siksi on olennaista analysoida jalon ryövärin kaltaisen mentaalis-esteettisen ilmiön taustalla vaikuttavia käsitteitä, kuten subliimia ja sentimentaalisuutta. Subliimin ja sentimentaalisen esteettiset kategoriat toimivat väylinä, joiden kautta pääsen käsiksi vaikeasti tavoitettavaan mentaliteetin alueeseen ja siihen, millä tavoin ryöväriromantiikka ja jalon ryövärin idea kuvastavat niin sanottua romanttista mentaliteettiä. Käsitteet subliimi, sentimentaalinen ja mentaliteetti toimivat fokusoijina, jotka suuntaavat näkökulmaani aineistoon.

<sup>13</sup> Krieger 1995, 42-43.

<sup>14</sup> Baxandall 1985, 1-5.

### 1.3 Aineisto ja siihen liittyvä tutkimuskirjallisuus

Tutkimukseni kuva-aineiston keskeisin osa ovat Alexander Lauréuksen ja R.W. Ekmanin ryöväriaiheiset maalaukset. Lauréuksen ja Ekmanin tuotannon vertailuaineistona toimivat esimerkit eurooppalaisesta ryöväriaiheisesta kuvataiteesta. Kuvien rinnalla aineistoni koostuu 1700-luvun lopun ja 1800-luvun alkupuolen ryöväriromanttisesta kirjallisuudesta ja muista ajan tekstilähteistä, esimerkiksi sanoma- ja aikakauslehtikirjoituksista. Tarkastelen paitsi yksiselitteisen ryöväriromanttista kirjallisuutta, myös yleisemmin ryöväriromantiikalle otollista romanttista maailmankatsomusta ja mentaliteettia kuvastavaa tekstiaineistoa. Etsin esimerkiksi Ruotsin ja Suomen kirjallisuudesta sekä sanoma- ja aikakauslehdissä ilmestyneistä kirjoituksista aiheita ja ”kuvia”, joissa näkyy romanttiseen maailmankuvaan sisältynyt viehtymys subliimiin – fantasiaan, yliluonnolliseen, porvarillisen moraalin rajat ylittävään sankaruuteen, vaaraan ja seikkailuun.

Ruotsissa ja Suomessakin ryöväriromanttinen romaani- ja näytelmäkirjallisuus oli 1800-luvun alkupuolella hyvin suosittu kirjallisuuden laji. Ensimmäinen ruotsiksi käännetty ryöväriromaani oli vuonna 1801 ilmestynyt *Röfwar-Anföraren Rinaldo Rinaldini. En Romantisk historia från det förflutna århundradet*. C. A. Vulpiuksen alkuperäisteos oli ilmestynyt Leipzigissa 1798.<sup>15</sup> Rinaldon jälkeen romaaneissa seikkailivat lukuisat jalot ryövärit, kuten Mazarino, Golisano, Gustaf Moraldino, Miralba, Abellino ja Glorioso.

Ryöväriromantiikka taiteessa on käsittääkseni jäänyt varsin vähän tutkituksi alueeksi. Yksittäisenä suomalaisena esimerkkinä mainittakoon Yrjö Hirnin kirja vuodelta 1941, *Goda vildar och ädla rövare i dikt och verklighet*. Ruotsissa kirjallisuuden ryöväriromantiikkaa tutki samoihin aikoihin Elisabeth Tykesson teoksessaan *Rövarromanen och dess hjälte i 1800-tals svenska folkläsnig* (1942). Saksalaisen kirjallisuuden ryöväriromantiikasta kirjoitti vuonna 1894 Carl Müller-Fraureuth teoksessa *Die Ritter- und Räuberromane*, ja myöhemmin aiheeseen on palannut Holger Dainat kirjassaan *Abaellino, Rinaldini und Konsorten. Zur Geschichte der Räuberromane in Deutschland* (1996)

Historiallista ryöväri-ilmiötä Italiassa on valottanut Giuseppe Pinachhia teoksessaan *L'Italia dei briganti* (1998). Lähinnä ryöväreiden elämäkertoista koostuva kirja alkaa antiikin Roomasta ja päättyy 1900-luvulle. Armand Dubarry laati

---

<sup>15</sup> Tykesson 1942, 9.

historiallisen katsauksen Italian ryöväreistä jo vuonna 1875 (*Le brigandage en Italie*). Salvatore Scarpino keskittyy teoksessaan *Il brigandaggio dopo l'unita d'Italia* (2000) ns. ryövärisotien aikaan, taisteluun Garibaldin kannattajien ja Italian yhdistämistä vastustavien kapinallisten välillä 1861–1870. Carsten Küther on tutkinut ryövärijoukkojen toimintaa Saksassa 1700-luvulla ja 1800-luvun alussa väitöskirjassaan *Räuber und Gauner in Deutschland. Das organisierte Bandenwesen im 18. und frühen 19. Jahrhundert* (1976). ‘Sosiaalisen ryövärin’ (social bandit) ja ‘jalon rosvon’ ilmiöitä sekä niiden historiallissosiaalisia taustoja on laaja-alaisesti tarkastellut Eric Hobsbawm teoksissaan *Primitive Rebels: studies in archaic forms of social movement in the 19th and 20th centuries* (1959) ja *Bandits* (1969, 2000).

R.W. Ekmania ja Alexander Lauréusta koskevat tietoni ovat peräisin lähinnä vanhoista perusteoksista, Bertel Hintzen *Robert Wilhelm Ekman 1808–1873* (1926), Kasimir Leinin *Hovimaalari Alexander Lauréus ja hänen ympäristönsä* (1908), sekä Torsten Stjerschantzin *Alexander Lauréus* (1914). Lauréuksen tuotantoa valottaa myös näyttelyluettelo *Alexander Lauréus 1783–1823, 200-vuotismuistonäyttely*, (Sinebryhoffin taidemuseo, Helsinki 1.12.1983 -12.2.1984). Ekmanin tuotannon Kalevala-aiheita on tutkinut Jukka Ervamaa teoksessaan *R.W. Ekmanin ja C.E. Sjöstrandin Kalevala-aiheinen taide* (1981). Hintzen, Leinin ja Stjerschantzin teokset ovat keskeisiä kattavuutensa ja biografisen informatiivisuutensa vuoksi.

## 2 TODELLISET RYÖVÄRIT

Keskityn seuraavassa ryöväri-ilmion historialliseen todellisuuteen Euroopassa. Esimerkeiksi olen valinnut 1700–1800 -lukujen Saksan ja Italian. Saksa ja Italia olivat ryöväriromantiikan kannalta keskeisiä alueita – ryöväriromaani kehittyi Saksassa 1700-luvun lopulla ja ryöväriromantiikan sankari oli lähes poikkeuksetta italialainen.

Ranskassa rikollisuus kasvoi vähän ennen vuoden 1789 vallankumousta. Nälänhätä ajoi suuria ihmismassoja maanteille, joukossa myös ammattirikollisia. Muodostui joukkioita, jotka vallitsevissa olosuhteissa liukuivat rosvouteen. Vuoden 1790 tienoilla Ranskassa syntynyt ryöväriyhdyskunta levittäytyi Hollantiin ja läntiseen Saksaan. Se kuitenkin murskattiin ja hävitettiin Napoleonin aikana. Saksassa ryöväriys oli sitkeämpää ja elinvoimaisempaa. Vielä vuonna 1846 julkaistiin kirjoitelma *Das Wesen und Treiben der Gauner, Diebe und Betrüger Deutschlands*, joka sisälsi neuvoja

siitä, kuinka matkustajien tulisi käyttäytyä ollakseen tulematta ryöstetyiksi ja kuinka maaseutukylät parhaiten voisivat suojautua ryöväreitä vastaan.<sup>16</sup>

F.C.B. Avé-Lallement kirjoitti 1858 julkaistun teoksen *Das deutsche Gaunerthum*, jossa hän kirjoitti Saksan lukuisten ryövärijoukkojen kukistamisista ja oikeudenkäynneistä vuosina 1796–1831.<sup>17</sup>

## 2.1 Saksa: das Räubertum

Carsten Kütherin väitöskirja vuodelta 1976 valaisee ryöväri-ilmion yhteiskunnallista taustaa. Kütherin mukaan 1700-luvulla Saksan väestöstä kymmenen prosenttia oli ns. irtolaisia, liikkuvaa, maatonta väestöä. Liikkuva väki (*die Vagantenbevölkerung*) oli tuottamatonta kansanosaa, johon valtio kohdisti enemmän vainoa kuin huolenpitoa. Valtiovallan kiinnostus suhteessa köyhiin ja kodittomiin kohdistui vain siihen, miten heistä päästäisiin eroon tai ainakin estettäisiin heidän pääsyänsä omalle hallinta-alueelle. Ihmisiä ja heidän elinolojaan ei ajateltu.<sup>18</sup>

Wolfgang Seidenspinner selittää 1600–1700-lukujen (lounais)saksalaista yhteiskuntajärjestystä ja sen vaikutusta rikollisuuteen. Yhteiskunta perustui omistamiseen ja syntyperään. Omaisuus ja peritty sosiaalinen asema olivat olemassaolon turvallisuuden, kuten myös poliittisen ja yhteiskunnallisen arvovallan edellytys. Kyseessä oli valta- ja privilegioyhteiskunta, jossa kaikki mahti oli kautta sukupolvien pysynyt pienen suljetun eliitin käsissä. Niukat resurssit jakautuivat tämän järjestyksen mukaisesti, mikä tarkoitti, että valtaosa väestöstä eli raskaan työn ja köyhyyden leimaamaa elämää. Köyhyys pakotti ihmiset liikkeelle työtä ja toimeentuloa etsimään.<sup>19</sup>

Irtolaisten suuren määrän taustalla olivat myös 1600–1700-lukujen lukuisat sodat seurauksineen. Sotilaskarkurit, joukko-osastoistaan eksyneet sotilaat ja kodeistaan karkoitettut maanviljelijät jäivät elämään kulkurielämää, ja kiertolaisuus oli sukupolvelta toiselle periytyvä elämänmuoto. Kiertolaisten elämä oli kamppailua niukoista, välillä olemattomista olemassaolon mahdollisuuksista, mikä johti väistämättä myös rikoksiin.

<sup>16</sup> Tykesson 1942, 1-52, 53.

<sup>17</sup> Ks. Tykesson 1942, 56-57.

<sup>18</sup> Küther 1976, 14; Seidenspinner 1995, 27.

<sup>19</sup> Seidenspinner 1995, 27-28.

1700-lukua onkin sanottu ”kerjäläisten ja roistojen vuosisadaksi” (”Jahrhundert der Bettler und Gauner”)<sup>20</sup>

Küther näkee rikollisuuden taustalla kehityskulun: Ihminen joutuu jostain syystä, esimerkiksi sodan takia, repäistyksi irti tutusta elämänrytmistään ja siten yhteiskunnan ulkopuolelle, oppositioasemaan järjestyneeseen yhteiskuntaan nähden. Tällaisen kehityksen päätepisteenä on elämä kulkurina, kiertolaisena (*Vagant*) ja lopulta rosvona (*Bandit*).<sup>21</sup>

Irtolaisväestön lisäksi kiertelevään elämäntyyliin ja rikollisuuteen taipuvaisena väestöosana Küther mainitsee ns. ”kunniantoman väen” (”unehrliche Leute”). Kunniantomuus, *Unehrllichkeit*, oli sosiaalinen leima, jolla ilmaistiin muun muassa aviottomien lasten, pyövelien, nylkyreiden, paimenten, tullimiesten ja kulkureiden alhaista asemaa yhteisössä. He olivat jollain tapaa halveksittavia, syrjittäviä ja kaihdettavia. Vaikka niin sanotut kunniantomat eivät aina olleet rikollisia itse, oli heillä usein yhteyksiä rosvoihin. Heidän syrjäinen, hyljeksitty asemansa yhteisössä teki heistä sopivia yhteistyökumppaneita ryöväreille. He pystyivät esimerkiksi tarjoamaan rosvoille piilopaikan, tai olivat siihen pakotettuja suojattoman asemansa takia. Muodostui noidankehä: sosiaalisesti hyljeksitty asema teki ”kunniantoman väen” alttiiksi rikollisuudelle ja epäsosiaaliselle elämäntavalle ylipäättään, mikä puolestaan lisäsi heidän huonoa mainettaan ja kaihdettavuuttaan ympäristön silmissä.<sup>22</sup>

”Kunniantoman väen” tavoin myös etnisiin ja uskonnollisiin vähemmistöihin kuuluvat, romanit ja juutalaiset – olivat sosiaalisesti ja poliittisesti syrjään työnnettyjä. Erityisesti romanit ”kiertelevän kulkurielämän ruumiillistumana” olivat virkavallan silmälläpidon alla. Küther selittää, että juutalaiset olivat kristityssä yhteiskunnassa niin eristetyssä asemassa, sosiaalisten ja taloudellisten erityisjärjestelyjen avulla lokeroituja ja negatiivisesti leimattuja, että heille kehittyi vahva keskinäinen solidaarisuus ja eräänlainen ”antisosiaalinen itseymmärrys”.<sup>23</sup>

Irtolaisväestöstä, ”kunniantomien” kastiin kuuluvista, mustalaisista ja juutalaisista muodostuivat Kütherin mukaan Saksan ryövärijoukot suurimmalta osaltaan. Lisäksi joukoissa oli satunnaisesti muuten vain taipumuksiltaan epäsosiaalisia yksilöitä.<sup>24</sup>

<sup>20</sup> Küther 1976, 14-15; Seidenspinner 1995, 28.

<sup>21</sup> Küther 1976, 20-21.

<sup>22</sup> Küther 1976, 23-24.

<sup>23</sup> Küther 1976, 24, 26.

<sup>24</sup> Küther 1976, 27.



Suurin osa kiertolaisväestöstä oli rikollisia vain olemassaolollaan – irtolaisuus oli valtiovallan silmissä rikos. Toki he tekivät myös pikkurikoksia, kuten varkauksia henkensä pitimiksi. Pienempi osa liikkuvasta väestä reagoi ahdinkoonsa rajummin, ryhtymällä ryöväreiksi. Kütherin mukaan nämä olivat väestönryhmänsä brutaaleimpia, energisimpiä ja älykkäimpiä edustajia.<sup>25</sup>

Liikkuvan väestönosan heterogeeninen massa kehittyi taloudellisen välttämättömyyden ja sosiaalisen halveksinnan paineessa suhteellisen suljetuksi kansankerrokseksi. Kehitystä edisti valtion heihin kohdistama vaino. Lopulta, 1700-luvun jälkimmäisellä puoliskolla kiertolaisuus ei enää ilmennyt vain maattomien, kodittomien ja työttömien yksilöiden massana vaan selkeänä ”laittomien luokkana”, jolla oli oma organisaationsa ja joka perustui vastakkainasetteluun valtion kanssa.<sup>26</sup>

Rosvojoukot tekivät vuosina 1700-luvun lopulla ja vielä 1800-luvun alkuvuosina turvattomaksi koko Reinin alueen aina Mainzille asti. Joukkiot olivat tunnettuja suurista, kyliin ja taloihin kohdistuneista ryöstöhyökkäyksistään, joita he tekivät tarkkojen urkkijoilta saamiensa tietojen perusteella tarkkojen suunnitelmien mukaan ja huolellisesti valmistautuneina. 1700-luvulla toimi lähes koko Saksan alueella joukkio, joka harjoitti maantierosvousta ja erityisesti postivaunuihin kohdistettuja hyökkäyksiä. Noin neljänkymmenen henkilön vahvuinen joukko teki ainakin kaksitoista samankaltaista hyökkäystä.<sup>27</sup>

Saksalaisista ryöväreistä ”suosituin” elinaikanaan ja myöhemmin oli Schinderhannes, oikealta nimeltään Johannes Bückler (n. 1778 - 1803), joka toimi pääasiassa kotiseudullaan Soonwaldissa ja myi ryöstösaaliit kihlattunsa Julie Bläsiuksen avustuksella (KUVAT 9 ja 10). Hän toimi sekä joukkioissa, että yksin. Schinderhannes keskittyi ryöstämään ennen kaikkea juutalaisia, mikä edesauttoi hänen suosiotaan kansan keskuudessa. Hän peri hallinta-alueellaan omia tullejaan ja verojaan ja myönsi ”turvallisuuskortteja”, jotka toimivat alueella passina. Tästä muodostui Ranskan tasavallalle arvovaltakysymys. Ranskalaiset vangitsivat Schinderhannesin ja hänet teloitettiin giljotiinilla marraskuussa 1803.<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> Küther 1976, 28.

<sup>26</sup> Küther 1976, 29.

<sup>27</sup> Küther 1976, 32, 43, 48.

<sup>28</sup> Küther 1976, 45-47.

Augsburgin ympäristössä toimi Mathias Klostermayerin (”der bayerische Hiesel”) joukkio. Klostermayer ja joukon jäsenet eivät olleet irtolaisväestöä vaan talonpoikia ja saivat toiminnalleen tukea talonpoikaisväestöltä.<sup>29</sup>

Klostermayer (s. 1736) jäi 1761 kiinni salametsästyksestä ja joutui pakkovärvätyksi armeijaan. Hänet kuljetettiin Friebergiin, jossa hän lahjoi vartiosotilaat ja sai tilaisuuden paeta. Klostermayer ui yli jääkylmän Lech-joen ja sai joen vastarannalla piilopaikan erään myötätuntoisen talonpojan luota. Klostermayer liittyi kuuluisan ryövärin ja salametsästäjän Xaver Bobingerin joukkoon ja kokosi lopulta itselleen oman joukkion. Vuonna 1765 ”Hiesel” jäi kiinni ja joutui yhdeksäksi kuukaudeksi kuritushuoneeseen Müncheniin. Vapautumisen jälkeen alkoi varsinaisesti kausi, joka teki Klostermayerista kuuluisan Baijerissa. Tässä vaiheessa hän oli joukkonsa kiistämätön yksinvaltiainen. Rosvojen välistä uskollisuutta tiivistettiin, johtajalle vannottiin rohkeutta ja uskollisuutta. Perääntymisestä vaaratilanteessa rankaistiin kuolemalla.<sup>30</sup>

Mathias Klostermayerin ympärillä oli jatkuvasti kolmesta kymmeneen uskottua miestä. Salametsästystä harjoittanut joukkio käytti joskus apuna paikallisia ylimääräisiä apumiehiä. Talonpojat toimivat urkkijoina, jotka vapaaehtoisesti tiedottivat, missä riistaa liikkui. Salametsästyksen ohella joukko teki myös ryöstöjä kohteinaan yleensä heidän takaa-ajajansa, joita ”Hiesel” vangitsi, riisui aseista ja brutaalisti pahoinpiteli. Kyseessä oli pelottelutaktiikka – taloudellista hyötyä ei juuri tavoiteltu.<sup>31</sup>

Ryöväriorganisaatioissa oli paikallisia eroja, mutta yleiskuva on yhtenäinen. Etenkin organisaation ylätasolla oli alueitten välisiä yhteyksiä – ryövärijoukkojen verkosto kattoi lähes koko Keski-Euroopan. Kyseessä oli enemmän tai vähemmän ilmeinen ”vastayhteiskunta”, joka kilpaili vakiintuneet yhteiskuntajärjestyksen kanssa.<sup>32</sup>

Aikalaisten silmissä ryöväri sai usein kapinallisen leiman. Itse ryövärit eivät juuri selittäneet motiivejaan. Periaatteessa rosvo oli tietoinen siitä, että hän oli peräisin halveksitusta ja vainotusta kansankerroksesta ja osittain perusti laittomat toimensa tälle tietoisuudelle. Oikeus ryöstöihin ja varkauksiin johdettiin siitä vainotusta asemasta, jossa kiertelevä väestö eli – rikollisuus oli vastarintaa valtiota ja vallitsevia yhteiskunnallisia ehtoja kohtaan. Ryöväri näki taistelun oikeutetuksi ja ymmärsi

---

<sup>29</sup> Küther 1976, 52.

<sup>30</sup> Küther 1976, 53-54.

<sup>31</sup> Küther 1976, 54-55.

<sup>32</sup> Küther 1976, 60.

toimintansa kapinaksi yhteiskunnallisia oloja, yhden suuren väestönosan alistamista vastaan.<sup>33</sup>

Rikollisiin ryöväreihinkin voitiin kohdistaan Robin Hood -idealisoitua, kun ryöstöt kohdistuivat sellaisiin henkilöihin, joita kohtaan köyhä väki ei tuntenut sympatiaa, esimerkiksi kauppiaisiin ja rikkaisiin matkustavaisiin. Toisaalta tunnettiin vahingoniltoa, toisaalta voitiin esimerkiksi juutalaisilta rahanlainaajilta ryöstäminen nähdä suorastaan hyvänä tekona. Tällaista tukea kansalta sai mm. Schinderhannes, jolla kerrotaan olleen motto: ”Schinderhannes führt Krieg nur gegen Reiche, Juden und Franzosen; die Handwerker und Hausierer haben nichts von ihm zu befürchten.” Eli Schinderhannes soti vain rikkaita, juutalaisia ja ranskalaisia vastaan; käsityöläisten ja kulkukauppiaiden ei tarvinnut häntä pelätä.<sup>34</sup>

Schinderhannes hyödynsi kansallistunnetta, joka ilmeni vihana ranskalaisia kohtaan – saksalainen ryöväri oli paljon lähempänä kansan sydäntä kuin Ranskan armeijan sotilas tai virkamies. Ranskalaisia vastaan kohdistetut rikokset, esim. hevostarkaudet eivät kansan silmissä olleet lainkaan rikoksia.<sup>35</sup>

Yksittäisissä tapauksissa – Klostermayer, Schinderhannes, heitä aikaisempi Michael Kohlhaas, Italiassa Angelo Duca – nauttivat kansan keskuudessa ilmeistä arvostusta ja kunnioitusta. Tämän voi Kütherin mielestä nähdä epäsuorana sosiaalisten ja poliittisten olosuhteiden kritiikkinä. Lainsuojaton elämä näyttäytyi sortavan ja alistavan valtakoneiston vastustamisena.<sup>36</sup>

Ryöväreiden toimintaa on osittain tulkittukin primitiivisenä, arkaaisena yhteiskunnallisen protestin muotona. Wolfgang Seidenspinnerin mielestä Eric Hobsbawmin tunnetuksi tekemää ”yhteiskunnallisen ryövärin” (*social bandit*, vastakohtana rikolliselle ryöväriille) käsitettä voi kuitenkin vain niukasti soveltaa 1700-luvun ryöväreihin. Saksalaisista tunnetuista ryöväreistä vain Matthias Klostermayer mahtuu jotenkin käsitteen alle.<sup>37</sup>

Saksassa ryövärijoukot kukistettiin 1830-luvun alkuun mennessä. Italiassa, jossa vallitsi ehkä Saksaakin suurempi kansallinen ja valtiollinen epäyhtenäisyys, ryövärit olivat valtiiovallan vitsauksena 1870-luvulle asti ja pidempäänkin.

---

<sup>33</sup> Küther 1976, 99.

<sup>34</sup> Küther 1976, 114.

<sup>35</sup> Küther 1976, 115.

<sup>36</sup> Küther 1976, 119.

<sup>37</sup> Seidenspinner 1995, 29.

## 2.2 Italia: il brigandaggio

1700-luvun lopulla syntyneen ryöväriromantiikan sankarihahmo oli yleensä italialainen ryöväri (KUVA 11). Italialaisuus oli olennainen ainesosa siinä sekoituksessa, joka teki ryöväristä romanttisen sankarin. Ryöväreihin liittyvä traditio onkin Italiassa pitkä. Italian ryöväreiden historian vuonna 1875 kirjoittanut Armand Dubarry aloittaa kertomuksensa kreikkalaisesta mytologiasta ja Rooman valtakunnassa toimineista ryöväreistä. Myös Giuseppe Penacchia (1998) löytää italialaiselle ryöväritraditiolle juuret antiikista ja keskiajalta.

Ns. ryöväreillä on välillä ollut merkittävä rooli Italian historiassa. Ryövärit ovat olleet osana valtataisteluissa, heitä on milloin käytetty hyväksi omissa pyrkimyksissä, milloin yritetty kokonaan kukistaa. Erityisen huomattavaa ryöväritoiminta oli Italiassa lyhyellä ranskalais miehityksen kaudella (1796–1799) sekä Italian yhdistymisprosessin aikana. Molemmissa tapahtumissa ryövärit toimivat ”taantumuksen”, ancien régime puolella uutta hallintoa ja yhteiskunnallisia muutospyrkimyksiä vastaan.

Ryövärit olivat näissä yhteyksissä maaseudun ja kaupunkien köyhää, maatonta irtolaisväestöä, osaksi myös rikollisia (lainsuojattomia, sotilaskarkureita). Ranskalais miehitystä ja yhtenäistämistavoitteita vastustavat Bourbon-sukuiset Napolin kuningaskunnan (Molempain Sisiliain kuningaskunnan) hallitsijat käyttivät hyväkseen kansan kapinointia, joka sai käyttövoimansa mm. köyhyydestä ja uudistusten pelosta. Kansa näki kuninkaan ja vakiintuneen valtiollisen järjestyksen turvana porvariston ja älymystön uusia aatteita ja valtapyrkimyksiä vastaan. Italian historiassa käsite ryöväri, *il brigante*, liittyy tiiviisti Italian hallinnasta kilpailevien hallitsijasukujen ja valtioiden välisiin konflikteihin sekä maan yhdistymis- ja itsenäistymiskamppailuun, Italian valtion muodotumiseen.

Ranskan vallankumousaatteet alkoivat vallata alaa Apenniinien niemimaalla kun Napoleon Bonaparte ylitti Alpit ja ryhtyi taisteluun Itavaltaa vastaan. Aatteiden kannattajat saivat voimakkaaksi vastustajakseen aateliston ja papiston etuoikeutetut luokat. ”Italian tietämättömän väestön kiihottaminen (fanatiser) ei ollut mikään Herkuleen urotyö; omaneduntavoittelijoiden ei ollut vaikea vakuuttaa tälle väestölle, että ranskalaiset olivat Jumalan ja ihmisten vihollisia, että jakobiinit ja sanskulotit tulivat helvetistä, että Bonaparte oli antikristus.” Ranskalaiset itse ylläpitivät tätä

uskomusta mm. pidättäessään kymmenyksiään kirjastojen, museoiden, luostareiden ja kirkkojen rikkauksista.<sup>38</sup>

Napoleon otti johtoonsa Italian armeijan vuonna 1796. Huhtikuussa ranskalaiset valloittivat Piemonten, touko-kesäkuussa Milanon, Emilian alueita, Massan, Carraran ja Livornon. Huhtikuussa 1797 kaatui Mantova ja paavi Pius VI luopui Tolentinon sopimuksella Bolognasta, Ferrarasta ja Romagnasta. Muodostettiin Ligurian tasavalta ja, ranskalaisten vallattua Kirkkovaltion, Rooman tasavalta helmikuussa 1798. Myös Napoli joutui ranskalaisten haltuun 1799 ja sekin julistettiin tasavallaksi. Napolin kuningas Ferdinand ja kuningatar Carolina pakenivat Sisilian Palermoon.<sup>39</sup>

Ranskalaismiehitys ei ollut pitkäaikainen. Huhtikuun ja syyskuun välisenä aikana 1799 kaatuivat kaikki jakobiinivallat. Ulkovaltojen ranskalaisvastaisen liittouman lisäksi ranskalaisia vastaan nousi voimakas sisäinen kapina, talonpoikaissäestön kansannousu tasavaltaisia instituutioita vastaan ”laillisen vallan” puolesta.<sup>40</sup> Alkoi toimia erilaisia ryövärijoukkoja (bandes): murhasta tuomitun, mutta kansanjoukkojen vankilasta vapauttaman Pronion joukkio Abruzzeilla, Rodion Terra di Lavorossa, Michele Pezzan alias Fra Diavolon, Gaetano Mammonen. (KUVA 12) Palermosta käsin Bourbonien hovi määräsi kardinaali Ruffon johtamaan ranskalaismiehityksen vastaista kapinaa mannermaalla. Kardinaali lähti Calabriaan ja kokosi 17 000 miehen sotajoukon, johon liittyi myös pappeja ja munkkeja, ns. Pyhän uskon armeijan.<sup>41</sup> Pyhä usko ei ollut esteenä sille, että Ruffon sotajoukko vastaanotti apua kerettiläisten Englannin ja Venäjän sekä pakanallisen Turkin armeijoilta. Kardinaalin kapinalliset valtasivat toukokuun 1799 loppuun mennessä koko Calabrian ja palauttivat monarkian. Verisen restauraation jälkeen Ferdinand IV palkitsi Ruffon ja ”muut ryöväripäälliköt” korkeilla arvonimillä. Ryöväreistä tehtiin kenraaleja, everstejä ja paroneja.<sup>42</sup>

Ryöväriys sai uudelleen poliittista merkitystä Italian kuningaskunnan perustamisen jälkeen 1860-luvulla. Talonpoikaissäestö toimi Bourbonien tukena heidän taistellessaan Garibaldin joukkoja vastaan. Italian yhteiskunta oli vielä 1800-luvun

<sup>38</sup> Dubarry 1875, 152.

<sup>39</sup> Pennacchia 1998, 138.

<sup>40</sup> Pennacchia 1998, 139.

<sup>41</sup> Dubarry 159-162; Scarpino 2000, 22 (kuvateksi). Kardinaali Fabrizio Ruffo toimi Napolin Bourbon-kuningas Ferdinand IV:n (myöhemmin Ferdinand I) puolesta, kun Ranska oli valloittanut Napolin kuningaskunnan. Hän pyrki valloittamaan Napolin takaisin perustamalla sissijoukkoja maanviljelijöistä, vangeista, lainsuojattomista ym. alimman yhteiskuntaluokan edustajista. Kuuluisin Ruffon ryöväripäälliköistä lienee Fra Diavolo, oikealta nimeltään Michele Pezza, jonka kardinaali armahti murhatuomiosta. Fra Diavolo tunnetaan mm. Daniel François-Esprit Auberin (1782-1871) oopperan päähenkilönä (*Fra Diavolo*, 1831).

<sup>42</sup> Dubarry 1875, 164-165.

alkupuolella erittäin epäyhtenäinen ja heterogeeninen. Yhdistymisestä ei vallinnut minkäänlaista yksimielisyyttä. Sitä tahtoi ja johti vain vähemmistö, joka sekin oli jakautunut tasavallan ja kuningaskunnan kannattajiin.

Vuosikymmen Italian kuningaskunnan julistamisen, 17.3.1861, jälkeen oli todellista sisällisotaa. Ajanjaksosta käytetään termiä *il brigandaggio*.<sup>43</sup> Il brigandaggio, ”ryövärisota” oli sekoitus spontaania talonpoikaisliikettä ja vanhojen auktoriteettien ohjaamaa bourbonistis-kirkollista reaktiota. Salvatore Scarpinon mukaan reaktion syynä oli ylpeys omasta pienestä isänmaasta ja se, ettei yhtenäisen Italian ideaan uskottu tai siitä ei edes tiedetty. Kansan suhtautuminen Garibaldin vallankumoukseen oli negatiivista, se koettiin vaarallisena ja uhkaavana. Maaseudun köyhä väestö oli nähnyt kotiseutunsa porvarien ja yläluokan liittyvän vallankumoukseen ja järjestäytyivät sitä vastaan, pelosta ja luokkaviihasta. Vihaa tunnettiin myös Italian kuningaskunnan hallinnon ankaruutta vastaan.<sup>44</sup>

Syys-lokakuussa 1860 Bourbon-hallinnon kannattajien johtamat talonpojat valtasivat useita kaupunkeja Napolin kuningaskunnan mannerosassa, kukistaen Garibaldi-mieliset kansalliskaartit. Taisteluihin osallistui tuhansia talonpoikia. Garibaldin ratkaisevan voiton jälkeen Volturnossa ja Piemonten armeijan saapumisen jälkeen kaupungit vallattiin takaisin, mutta talonpojat eivät antautuneet vaan vetäytyivät vuorille, jossa heistä uuden hallinnon viranomaisten silmissä tuli ryöväreitä.<sup>45</sup> Kapinallisten tukena oli paljon papiston edustajia, jotka näkivät Garibaldin vallankumouksen uhkana katoliselle kirkolle, mutta myös Francesco II:lle (Ferdinand II:n seuraaja Napolin kuningaskunnan / Molempain Sisiliain kuningaskunnan hallitsijana) uskollisina pysyneitä alempia virkamiehiä. Kirkkovaltio antoi varoja ryöväreille ja tarjosi turvapaikkoja Italian kuningaskunnan vastustajille.<sup>46</sup>

Francesco II:n hallinto päätti virallisen armeijan sijaan luottaa yhä enemmän kapinallisten ”ryövärisotaan”. Kapinallisten joukoissa toimi usein myös yhteiskunnan ulkopuolista väkeä, lainsuojattomia ja kulkureita. Kapinalliset, *i briganti*, suojasivat Bourbon -armeijan selustaa ja taistelivat sen tukena.<sup>47</sup> Ryövärisota oli julmaa ja raakaa: ryövärit, jotka tavallisesti hyökkäsivät ratsain, tuhosivat kyliä ja tappoivat uuden hallinnon virkamiehiä. Vastavalitut pormestarit ja kansalliskaarti olivat yleensä

<sup>43</sup> Scarpino 2000, 4.

<sup>44</sup> Scarpino 2000, 25-26.

<sup>45</sup> Hearder 1986, 240.

<sup>46</sup> Scarpino 2000, 22. Hearder 1986, 241.

<sup>47</sup> Scarpino 2000, 27-28.

ensimmäisinä listalla. Kansalliskaarti ja armeija vastasivat väkivaltaan väkivallalla. Ryövärisota jatkui läpi 1860-luvun. (KUVA 13)<sup>48</sup>

### 2.3 Todellisuudesta mielikuviin: Ryöväreitä matkakertomuksissa ja lehtikirjoituksissa

Elisabeth Tykesson on arvellut, että ryöväriromaanin suureen ja äkillisen suosioon 1700-luvun lopusta lähtien oli yhtenä syynä ryöväreiden ajankohtaisuus päättyvän vuosisadan eurooppalaisessa todellisuudessa. Tykesson kertoo, että ryöväriys oli 1700-luvun kuluessa saatu kuriin ja pakotettu maan alle, mutta vuosisadan lopun levottomuus heikensi yhteiskuntaa ja poliisivoimia ja antoi ryöväreille ja ryövärijoukoille mahdollisuuden uuteen nousuun. ”Epävarmat ja levottomat ajat mahdollistivat [ryöväreiden] loistavan renessanssin, joka teki kaikki mantereen maantiet ryöstöjen ja murhien näyttämöiksi. Ryövärijoukkio oli realiteetti, jonka kuka tahansa Euroopan mannermaalla saattoi joutua kokemaan varsin kouriintuntuvasti.”<sup>49</sup>

Ruotsalaisissa sanomalehdissä oli Tykessonin mukaan usein uutisia ryöväreiden hyökkäyksistä, vangitsemisista, oikeudenkäynneistä ja teloituksista. Tykesson voi *Stockholms-Posten* -lehden 1800-luvun ensimmäisen vuosikymmenen numeroista tekemänsä satunnaisotannon perusteella sanoa, että ryöväriasia oli ajankohtainen ja lähes arkipäiväinen. Erästä Genovan seudulla levottomuutta aiheuttanutta ryövärijohtajaa kuvaillaan 1801 ilmestyneessä lehdessä nuoreksi ja kauniiksi, hyvän kasvatuksen saaneeksi ja hyväksi katolilaiseksi. Hänen uskotaan saavan salaista tukea ja suojelusta mahtaviltakin genovalaisilta. Tämän ryövärin, Il Diavolon vaiheita *Stockholms-Posten* seuraa mielenkiinnolla tämän teloitukseen asti vuonna 1804.<sup>50</sup>

Italian lisäksi myös Saksasta saatiin paljon ryöväriaiheisia ilmoituksia. Erityistä mielenkiintoa tunnuttiin kohdistettavan Mathias Wredeen (alias Fetzer) ja Johann Bückleriin (alias Schinderhannes). Kummastakin kirjoitettiin varsin ihailevaan sävyyn. Sanomalehdistö heijasti rikollisiin romanttisen jalon ryövärin piirteitä. Ryöväreistä

<sup>48</sup> Header 1986, 241.

<sup>49</sup> Tykesson 1942, 49-50: ”De osäkra och oroliga tiderna gävo det [rövarväsendet] en glänssande renässans, som gjorde alla kontinentens landsvägar till skådeplatser för plundringar och mord. Rövarband var en realitet, som vem som helst på det europeiska fastlandet kunde riskera att komma i nog så handgriplig kontakt med.”

<sup>50</sup> Tykesson 1942, 57-58.

kirjoitettiin usein lyhyiden anekdoottien muodossa, joissa ryöväri esitettiin sympaattisessa, liikuttavassa tai jollain muulla tavalla myönteisessä valossa.<sup>51</sup>

Suomessa 1800-luvulla ilmestyneissä sanomalehdissä kerrottiin anekdootteja, matkakertomuksia ja lyhyitä uutisia, joissa ryövärit, etenkin Italian bandiitit useasti esiintyivät. Matkustamiseen liittyi vielä 1800-luvun alussa paljon vaaran ja seikkailun elementtejä. Ryövätyksi tulemisen mahdollisuus oli todellinen. Kirjeet ja matkakertomukset kertovat aikalaisten suhtautumisesta ryöväreihin, rikollisuuteen, vaaraan ja seikkailuun sekä mentaliteetista, joka ryöväriromantiikan taustalla vaikutti.

*Helsingfors Morgonblad* julkaisi elokuussa 1837 tekstin, joka kertoi vaaroista, joita ryövärit aiheuttivat Italiassa matkustaville. Myös *Wasa Tidning*issä julkaistiin syyskuussa 1845 kertomus matkustajien kimppuun hyökkäävästä ryövärijohtajasta Pedrosta (”Pedro den förskräcklige”). Tarinassa Pedro vaatii uhreiltaan – jalomielisesti – vain kolmasosaa heidän rahoistaan ja matkatavaroistaan, mutta matkalaiset uhmaavat pyyntöä ja tarina saa traagisen käänteen. Puhkeaa taistelu, joka päättyy Pedron kuolemaan. Seuraavana vuonna *Wasa Tidning* julkaisi kertomuksen ”Banditen på Sicilien”, joka oli katkelma Alexandre Dumas’*n* matkamuistelmista.<sup>52</sup>

Romanttista suhtautumista ryöväreiden aiheuttamaan jännitykseen ja vaaraan kuvaa suomalaisessa aikakauslehti *Mnemosynessä* 1821 ilmestyneen matkakertomuksen katkelma, jossa kirjoittaja kuvaa vaaran aiheuttamaa nautinnollista seikkailun tunnetta: ”Sjelva njutningen får ju genom sin äfventyrlighet mera retelse och mera behag, åtminstone för den som ej har mycket att förlora.” Erästä matkakertomusta moitittiin arvostelussa siitä, että kirjoittaja liiaksikin korosti varotoimia, joihin matkalla täytyi rosvojen uhan takia ryhtyä: ”Exempelvis må antydas, så obetydigt det än kan förefalla, att vid berättelsen af sällskapets resa från Rom till Amiralens egendom, för stor dager är lagd på de försigtighetsmått man vidtagit mot röfvares möjliga angrepp.” Maininta ryöväreiden aiheuttamasta vaarasta näyttää olleen matkakertomusten kirjoittajille keino luoda tarinaan jännitystä ja romanttista seikkailun tuntua.<sup>53</sup>

Taiteilijoiden ja heidän aikaistensa matkakertomuksissa viitataan toistuvasti ryöväreihin ja näiden tuomaan uhkaan. Ruotsalaistaiteilija Egron Lundgren (1815–1875) kertoo esimerkiksi, että hän mielellään matkustaessaan Italian maaseudulla 1840-

<sup>51</sup> Tykesson 1942, 58-62.

<sup>52</sup> Personlig säkerhet i Italien (Histoire de la peinture en Italie par M.B.N.A.). *Helsingfors Morgonblad* no 63, 21.8.1837; Ett rese-äventyr i Spanien. *Wasa Tidning* no 37, 13.9.1845; Banditen på Sicilien. Ur Alex Dumas’ Reseminnen. *Wasa Tidning* no 10, 7.3.1846 + Bihang (Jatkoa numeroista 5, 6 ja 7).

<sup>53</sup> Utdrag ur en Finsk Resandes Dagbok. *Mnemosyne* 1821, 92; Recensioner.” Främlingen från Norden”. En berättelse af R-a. Upsala 1831. *Helsingfors Morgonblad* no 58, 3.8.1832.



luvun alussa nukkui pistooli vieressään, ja että usein autiommilla seuduilla vaunukuljettaja kehotti matkustajia olemaan varuillaan: ”Var i ordning, i fall någonting skulle hända”. *Mnemosynessä* vuonna 1821 julkaistussa suomalaisen matkailijan matkakertomuksessa tulee useassa kohdassa esiin etenkin eteläisen Italian maanteillä koettu, ryövärivaaran aiheuttama turvattomuus. Kuvatessaan matkaansa Napoliin kirjoittaja kertoo, että huolimatta viranomaisten ankaruudesta olivat vuoristoseudut paikallisellekin väestölle vaarallisia ja jopa suurilla maanteillä sattui useasti ryöväreiden hyökkäyksiä. Rooman ja Napolin välistä matkaa pidettiin hyvin vaarallisena. Turvallisuussyistä matkanteko ajoitettiin valoisaan aikaan. Matkaan lähdettiin aamuvuorihaisella ja yösija etsittiin hyvissä ajoin ennen pimeän laskeutumista.<sup>54</sup>

Alexander Lauréus ei joutunut kohtaamaan maantierosvoja Italian matkallaan. Kirjeessään Carl Johan Fahlcrantzille (Roomasta, 22.12.1820) hän kuvailee matkaansa Firenzestä Roomaan ja kertoo matkaseuranaan olleen vain yhden ”paksun kauppiaan”: ”[...]eikä yhtään ryöväriä näkynyt, vaikka kauppias sulloi rahansa kenkiinsä ja vapisi kun jotain liikkui kaukana”.<sup>55</sup> Kauppiaan pelko ja Lauréuksen maininta siitä kertovat kuitenkin, että ryövärit olivat todellinen uhka matkustajille.

Etenkin Italiaan ja Espanjaan matkanneiden kertomuksissa ryöväreiden aiheuttamasta uhasta näyttäisi muodostuneen melkein pä konventio, jolla matkan jännitystä korostettiin – ryövärit ikään kuin kuuluivat italialaiseen ja espanjalaiseen maisemaan, tai paremminkin mielikuvaan siitä. Yrjö Hirn on saanut ranskalaisten romantikkikirjailijoiden Prosper Mériméen ja Théophile Gautier’n Espanjan matkakertomuksista käsityksen, että mielikuvia teiden vaarallisuudesta ylläpidettiin lähestulkoon jonkinlaisena turistiattraktiona.<sup>56</sup>

Matkakertomusten ohella ryövärit esiintyivät sanomalehdissä julkaistuissa ryöväritarinoissa ja -tapauksissa. Ryövärijoukot kuuluisine johtajineen esiintyivät usein sanomalehtien ulkomaan uutisissa. 1860-luvun lehdistä löytyy lukuisia mainintoja bourbonistien ja Frans II:n puolella taistelleista italialaisista ryövärijoukoista ja heidän johtajistaan. *Dagens nyheter* -lehdessä vuonna 1877 ilmestynyt jatkokertomus ”En rövvaranförare i nittonde århundradet” kertoi todellisesta rosvopäällikkö Leonesta.

Joissakin ryövärikertomuksissa ilmenee pyrkimystä kuvata ryöväri romanttisessa valossa, ehkä jopa jalona ryövärinä. Vuoden 1802 *Åbo Tidning* julkaisi kertomuksen

<sup>54</sup> Lundgren 1870, 14; Utdrag ur en Finsk Resandes Dagbok. *Mnemosyne* 1821, 88-89, 92.

<sup>55</sup> Stjernschantz 1914, 223.

<sup>56</sup> Hirn 1941, 80.

maantieryöväri Benzelistä.<sup>57</sup> Benzelin villi ja epävakaa luonne saa hänet kyllästymään talonpoikaisen köyhään ja yksitoikkoiseen elämäntapaan. Saatuaan rukkaset rakastamaltaan tytöltä Benzeli liittyy ryöväri Schinderhannesin joukkioon. Muutaman ryöstön jälkeen inho ryövärijoukon elämäntapaa kohtaan on niin suuri, että Benzeli eroaa joukkiosta ja värväytyy armeijaan. Armeijasta Benzeli kuitenkin karkaa kuuden viikon kuluttua ja joutuu etsimään jälleen Schinderhannesin saadakseen takaisin saalisosan, jonka Schinderhannes oli Benzelistä takavarikoinut tämän lähtiessä. Benzeli ei saa rahojaan ja jää Schinderhannesin luokse uusien tienestien toivossa. Hän osallistuu jälleen joihinkin ryöstöihin, mutta kieltäytyy tappamasta. Benzeli jää kiinni ja vangitaan, pakenee, murtaa kätensä pakomatalla ja jää uudestaan lain käsiin. Hänet tuomitaan kuolemaan ja teloitetaan giljotiinilla Koblenzissa ”Ventôsen kuudentena päivänä Ranskan tasavallan kymmenentenä vuotena”. Tarinan lopussa siteerataan kirjettä, jonka Benzelin kerrotaan kirjoittaneen entiselle rakastetulle kaksitoista tuntia ennen kuolemaansa.

*Helsingfors Tidningar* -lehden kertomus norjalaisesta ryöväripäälliköstä noudattaa pitkälle romanttisen ryöväritarinan kaavaa ja luo mielikuvaa päähenkilön jaloudesta. Päähenkilö Oulie Hielanin kerrotaan jo kauan tunteneen, ettei hän kuulu yksinkertaiseen, säännölliseen elämään, johon työntäyteinen elämä hänet pakottaa. Häntä piinaavat herkeämättä ajatukset siitä, että hän voisi tehdä jotain merkittävää ja epätavallista, joka kantaisi hänen nimensä jälkipolvillekin. Niinpä Hielan päättää koota ympärilleen ryövärijoukon ja ryhtyä heidän päälliköksi. Hän ottaa tavoitteekseen ”tulla maineikkaaksi hinnalla millä hyvänsä ja yhdistää nimensä Norjan suojelusjumaliin”. Rahalla ei hänelle ole tietenkään mitään merkitystä. Hänen päämääränsä on tulla jalommaksi ja ylevämmäksi; ”vanhojen ritareiden tavoin hän tahtoi tuoda oikeutta niille, jotka olivat kärsineet vääryyttä ja kaikin vallassaan olevin keinoin suojella köyhiä rikkaita ja mahtavia vastaan”.<sup>58</sup>

Ryöväri-ilmiöön voi Suomen historiassa rinnastaa pohjanmaalaisen häjykulttuurin. Kuuluiisiin häjyihin kuten Antti Isotaloon saatettiin lehtikirjoittelussa liittää jalon ryöväriin piirteitä. *Åbo Unterrättelser* julkaisi 1865 Isotalosta pitkähkön anekdootin, jossa mainittiin hänen ritarillisuutensa ja vieraanvaraisuutensa matkustavaisia kohtaan. *Hufvudstadsbladet* puolestaan kirjoitti vuonna 1869 Isotalon saamasta tuomiosta, että hänet olivat siihen ajaneet hänen kiivaat tunteensa

<sup>57</sup> Stråtröfwaren Benzeli. *Åbo Tidning* no 28, 10.4.1802, jatkuu no 29, 14.4.1802.

<sup>58</sup> Rövfar-anföraren Oulie Hielan i Norrige. *Helsingfors Tidningar* nrot 89-91, 14., 18. ja 21.11.1835.

(”våldsamma passioner”). Samassa kirjoituksessa mainitaan Isotalon ”ritarillinen ajatustapa” ja ”ylpeä henki”. ”Tietty romanttinen loiste ympäröi hänen henkilöään ja elämäänsä, se täytyy myöntää”.<sup>59</sup>

Kaunokirjallisiakin ryövärikertomuksia julkaistiin 1800-luvun suomalaisissa sanomalehdissä. Esimerkiksi Heinrich Zschokken kuuluisa ryöväriromaani *Abellino der große Bandit* ilmestyi jatkokertomuksena kuudessa peräkkäisessä *Helsingfors Annonstidning* -lehden numerossa.<sup>60</sup> *Helsingfors Tidningar* julkaisi 1841 kertomuksen Mariettasta ja ryöväri Gambarosta.<sup>61</sup> Ryöväriromantiikan suosioista kertovat sanomalehtien lukuisat mainokset ja ilmoitukset ruotsiksi ilmestyneistä saksalaisista ryöväriromaaneista.

Ryöväriaiheita esitettiin myös teatterissa. Åbo Underrättelser mainosti syyskuussa 1837 kolmenäytöksistä ”spektaakkelia” *Hedvig eller Bandit-Bruden*. Samaa näytelmää mainosti myös Wasa Tidning vuonna 1841 ja lisäksi esitystä nimeltä *Röfvar-höfdingen, eller jag bedrar mig alldrig*. Wasa Tidningin numerossa vuodelta 1845 on ilmoitus näytelmästä *Slottet Ricti, eller Röfvarbandet från Apenninerne*. Erikoisuuksina ilmoitusten joukossa erottuvat ”miimis-plastiset” esitykset, kuten *Grefve Don Qverando och Röfvaranförelaren Spattelini I Skogen vid Basilikata*, ”Mimisk-Plastisk föreställning i 1 akt” (1833) sekä *En Italiensk Banditscen*, ”Mimisk-Plastisk föreställning” (1851).<sup>62</sup>

”Miimis-plastiset” esitykset liittyivät todennäköisesti 1800-luvun näyttämötaiteessa esiintyneeseen ilmiöön, jota on kutsuttu ”eläväksi tauluksi” (*tableau vivant*). Siinä näyttelijät jäähmettyivät kesken näytelmän hetkeksi paikoilleen, asetelmaksi, joka toi mieleen maalauksen tai jäljitteli tunnettua maalausta. Yhtenä varhaisimmista esimerkeistä *tableau vivant* -tehokeinon käytöstä teatterissa oli James Robinson Planchén (1794–1880) kirjoittama melodraama *The Brigand; an Operatic Drama* (1829), joka perustui Ranskalaiseen näytelmään *Le Bandit* sekä italialaisen ryöväriin Alessandro Massaronin vahvasti romantisoituun elämäntarinaaan. Näytelmässä käytettiin lavasteita ja pukuja, joiden malleina toimivat Sir Charles Eastlaken Sonninon ympäristössä tekemät ryövärimaalaukset. Planchén draaman tehokeinona ja yleisön houkuttimina toimivat ”elävät taulut”, kohtaukset, joissa näyttelijät jäähmettyivät

<sup>59</sup>” Isotalon Antti” från Härmä. *Åbo Underrättelser* nro 52, 4.5.1865; Wasa-bref. IX. Wasa den 12 April 1869. *Hufvudstadsbladet* nro 87, 17.4.1869.

<sup>60</sup> Abellino, den store Banditen. *Helsingfors Annonstidning* nrot 27-32, 3., 10., 13., 17., 20., ja 24.4.1855.

<sup>61</sup> Marietta. (Af Grefwe Charles de Chatillon.) *Helsingfors Tidningar* nrot 63 ja 65, 11. ja 18.8.1841.

<sup>62</sup> *Åbo Underrättelser* no 76, 30.9.1837; *Wasa Tidning* no 13, 27.3.1841; *Wasa Tidning* no 39, 27.9.1845; *Åbo Underrättelser* no 76, 21.9.1833; *Åbo Tidningar* no 12, 11.2.1851.

Eastlaken maalauksia muistuttaviksi asetelmiksi. Näytelmän myötä *tableau vivant* muodostui suosituksi ilmiöksi teatteriesityksissä.<sup>63</sup>

Tableau vivant -esityksiä tehtiin myös illanviettojen viihdykkeeksi, kuten käy ilmi Bostonissa 1860 ilmestyneestä teoksesta *Home Pastimes; or Tableaux Vivants* (kirjoittanut James H. Head). Kirjassa annetaan ohjeet noin sadan erilaisen elävän taulun tekemiseen. Esitettävästä kohtauksesta annetaan tarkka kuvaus ja lisäksi kerrotaan, kuinka monta miestä ja naista esitykseen tarvitaan, millaista rekvisiittaa, asuja ja valo- ja ääniefektejä esityksessä voidaan käyttää. Esityksessä *The Brigands* aiheena on ryöväreiden turvapaikka vuoristossa. *The Banditti* puolestaan kuvaa dramaattisempaa aihetta, kohtausta, jossa ryövärit ovat hyökänneet matkaseurueen kimppuun. Upseeri yrittää pelastaa vaimoaan, jota yksi ryöväreistä raahaa mukaansa. Nuori nainen makaa maassa pyörtyneenä ja yksi ryöväreistä osoittaa aseellaan vaununajajaa, joka on polvistunut maahan.<sup>64</sup>

### 3 RYÖVÄRIKUVA EUROOPPALAISISSA KIRJALLISUUDESSA JA KUVATAITEESSA

#### 3.1 Ryöväriromantiikka kirjallisuudessa

Jalon ryövärin arkkityyppi Robin Hood on peräisin keskiajalta, 1200-luvulta. Eurooppalaisen tradition ryövärisankarit perustuvat kuitenkin enimmäkseen 1500–1700-luvuilta peräisin oleviin hahmoihin. Hobsbawmin arvelun mukaan tämä johtuu siitä, että kirjapainotaito mahdollisti ryöväreihin liittyvän muistitiedon säilymisen.<sup>65</sup>

Hobsbawmin mukaan jalo ryöväri ilmestyi ensimmäisen kerran korkeakulttuuriin Espanjan kultaisen vuosisadan kirjallisuudessa. Lope de Vega *Antonio Roca* perustui katalonialaiseen 1540-luvun ryöväriin. Yrjö Hirn pitää Cervantesin Don Quijotessa esiintyvää Roque Guinardia modernin romaanikirjallisuuden ensimmäisenä jalona ryövärinä. Hirn näkee Roque Guinardin hahmossa jo hieman sitä kaihomieltä ja alakuloa, joka on hyvin tyypillistä 1800-luvun melankolisen synkille ryöväreille. Roque

<sup>63</sup> Buczkowski 1999, <<http://www-personal.umd.umich.edu/~nainjaun/drama.html>>, 2.4.2007.

<sup>64</sup> Head 1860, <<http://www.gutenberg.org/files/19724/19724-h/19724-h.htm>>

<sup>65</sup> Hobsbawm 2001, 150.

Guinardin esikuvana oli todellinen, Katalonian metsissä 1500–1600-lukujen vaihteessa rosvoillut Pedro Roca Guinarda / Rocaguinarda.<sup>66</sup>

Hobsbawm katsoo kuitenkin, että täysin kehittynyt yhteiskunnallisen ryövärin myytti ilmenee eurooppalaisessa kulttuurissa vasta 1800-luvulla kun ”vähitenkin sopivat ehdokkaat voitiin idealisoida yhteiskunnallisen ja kansallisen taistelun sankareiksi, tai – romantiikan vaikutuksesta – miehiksi, joita keskiluokkainen kunniallisuus ei rajoittanut”.<sup>67</sup> Jalo ryöväri romanttisena romaanisankarina syntyi 1700-luvun loppuvuosina ja 1800-luvun alussa. Tuolloin sai alkunsa ja lyhyen suursuosion Saksasta ympäri Eurooppaa levinnyt ryöväriromanttinen kirjallisuus, *Räuberromantik*. Elisabeth Tykesson on analysoinut *Räuberromantik* -genren juuria eurooppalaisessa kirjallisuudessa.

Tykesson näkee ryöväriromaanin osittain lomittuneena 1700-luvun lopussa ja 1800-luvun alussa hyvin suosittuun kirjallisuudenlajiin, elämäkertaan. Biografioissa kuvattiin niin Caesarin ja Napoleonin kaltaisten historian suurmiesten kuin täysin tuntemattomienkin henkilöiden erikoislaatuisia seikkailuita ja kohtaloita. Elämäkertagenren sisällä ryöväriromaanin polveutui erityisesti vanhasta rikolliselämäkertojen ja rikostarinoiden traditiosta. Rikollisten elämäkertoja julkaistiin Saksassa 1500- ja 1600-luvuilla lukuisia. Jalo ryöväri ei näissä juristien ja pappien kirjoittamissa biografioissa esiinny: ryövärit eivät niissä ole sankareita eivätkä viattomia kohtalonsa uhreja, kuten varsinaisessa ryöväriromantiikassa.<sup>68</sup>

Ranskassa kirjoitettiin lukemattomia kirjoituksia kuuluisista 1700-luvun ryöväreistä ryöväreistä Louis Dominique Cartouchesta ja Louis Mandrinista. Cartouchesta ilmestyi Ranskassa ja Englannissa useita enemmän tai vähemmän totuudenmukaisia tarinoita ja näytelmiä heti hänen kuolemansa (1721) jälkeen. Ensimmäinen ranskalainen Cartouche-näytelmä esitettiin jo sankarin eläessä. Tykessonin mukaan Mandrin ja Cartouche esitettiin yhteiskunnan auktoriteettien vastaisina, mutta ei vallankumouksellisina tai minkäänlaisina maailmanparantajina. Yrjö Hirn näkee kuitenkin, että ajan kuluessa kertomukset romantisoituivat ja Cartouchen hahmo idealisoitui köyhien ja onnettomien suojelijaksi, jaloksi varkaitten ruhtinaaksi.<sup>69</sup>

<sup>66</sup> Hobsbawm 2001, 152-153; Hirn 1941, 26-27.

<sup>67</sup> Hobsbawm 2001, 158.

<sup>68</sup> Tykesson 1942, 64-66.

<sup>69</sup> Hirn 1941, 35-37.

Englannissa ryövärkertomusten sankarit olivat vielä vähemmän maailmanparantajia kuin ranskalaiset kollegansa. Elämänilo ja nautinnonhalu leimasivat englantilaista maantierosvoa enemmän kuin saksalaisen ryöväriromantiikan sankareille usein tyypillinen viha, katkeruus ja melankolia. Realistisimmillaan englantilainen ryövärikirjallisuus oli oikeudenkäyntikuvauksissa kuten *Tyburn Calendar*, *The Chronicle of Tyburn*, *History of Executions* ja ennen kaikkea *The Newgate Calendar*, ”verinen vanha kirja”, josta ilmestyi uusia painoksia vielä läpi koko 1800-luvun. Rikolliselämäkertojen ohella kukoisti 1600–1700-luvuilla Euroopassa kolossaalinen joukko anekdoottikokoelmia, joissa kerrottiin pikantteja, hupaisia, joskus liikuttaviakin kertomuksia roistoista, kelmeistä ja bandiiteista.<sup>70</sup>

Roisto- ja ryöväritarinat olivat Elisabet Tykessonin mukaan hyvin epäsentimentaalisia 1700-luvun puoliväliin saakka. 1700-luvun toisella puoliskolla rikos ja rikollisuus alettiin nähdä uudesta näkökulmasta. Näkökulma ei enää ollut yksipuolisen teologinen tai juridinen, ei myöskään hupaisan veijaritarinan näkökulma. Nousevien filantrooppisten ja humanien näkemysten myötä rikollinenkin alettiin nähdä ihmisenä, jota kohtaan voitiin tuntea myötätuntoa. Etenkin Saksassa tämä virtaus oli vahva ja ilmestyi joukko rikolliskertomuksia, joissa hallitseva piirre oli myötätunto onnettomia, liian ankarasti tuomittuja rikollisia kohtaan, jotka ovat ajautuneet rikoksen poluille ulkoisten olosuhteiden voimasta, kohtalon oikusta ja puutteen pakottamina.<sup>71</sup>

Ensimmäinen tällaisten filantrooppisten rikollistarinoiden kirjoittaja oli prahalainen professori August Gottlieb Meissner (1753–1807), joka Tykessonin mukaan oli näkemyksiltään täysin valistusfilosofinen. Meissner pyrki näyttämään, että ihminen on pohjimmiltaan hyvä ja kenestä tahansa voi olosuhteiden voimasta tulla rikollinen. Hän kertoi tositarinoita keräämäänsä suuren materiaalin pohjalta. Meissnerin kertomukset alkoivat ilmestyä vuonna 1778 ja 1796 hän julkaisi niistä kokoelman. Rikoskertomuksesta tuli muodikas ja Meissner sai lukuisia seuraajia.<sup>72</sup>

Yksi seuraajista oli Christian Heinrich Spiess (1755–1799), joka kirjoitti mm. rikollisten ja itsemurhaajien elämäkertoja (*Biographieen der Selbstmörder*, 1785; tästä laajennettu painos nimellä *Biographieen der Kindermörder, aus gerichtlichen Akten gezogen*, 1802). Vuosina 1796–98 ilmestyivät neljässä osassa hänen ”inhimillisen kärsimyksen seikkailulliset kuvauksensa” *Meine Reisen durch die Höhlen des Unglücks*

<sup>70</sup> Tykesson 1942, 66-68.

<sup>71</sup> Tykesson 1942, 69.

<sup>72</sup> Tykesson 1942, 71-72.

*und Gemächer des Jammers*. Näissä kirjoissa Spiess pyrki osoittamaan, että rikoksen syyt ovat usein ulkoisissa olosuhteissa, että kärsimys ja kurjuus yhdistettynä tilaisuuteen ja olosuhteisiin saattaa tehdä parhaastakin ihmisestä ryöstäjän, murhaajan ja isänmaan petturin.<sup>73</sup>

Rikolliskertomus on Schillerin *Rosvoja* (*Die Räuber*, 1781, KUVA 14) ja ryöväriromaanina varhaisempi ilmiö. Jo Meissnerin kertomuksissa esiintyi kuitenkin hahmoja, joita voitaisiin sanoa jaloiksi ryöväreiksi. Paljon kertomusten hengestä siirtyi myöhempiin ryöväriromaaneihin, ja Tykessonin mukaan sääliä ja myötätuntoa herättävät rikolliskertomukset valmistelivat yleisöä vastaanottamaan kuvan viattomasta, jalosta ryöväristä.<sup>74</sup>

Ryöväriromaanin läheisiä sukulaisia olivat muunlaisista moraalinvariantioista, rankaisevista ja palkitsevista voimista kertovat kirjat: ritari-, aave- ja liittoromaanit (”riddar-, ande- och förbundsromanen”). Myös ne olivat ennen kaikkea saksalaista syntyperää, hieman ryöväriromaanina vanhempia ilmiöitä. Christian Heinrich Spiess kirjoitti rikolliskertomustensa jälkeen ritariromaanin, joissa ”kaikki oli ihmeellistä, yliluonnollista ja kaameaa”. Hänen aikalaisensa Carl Gottlob Cramer kirjoitti kaikkiaan 68 romaania. Hänen teoksensa vastasivat kiihkeään romaaninnälkään, hänen nimensä oli lukevalle yleisölle ”kuin taikasana”. Cramer pystyi sanomaan: ”Minun romaanejani, sanoivat sitten ahdasmieliset ja kiukkuiset kriitikot mitä tahansa, ei lueta vaan ahmaistaan, niistä otetaan jälkipainoksia ja kustannetaan vielä neljään kertaan ja ylpeät brititkin kääntävät niitä.”<sup>75</sup>

Ritariromaanin kuuluisin ja suosituin kirjailija oli Leonhard Wächter, joka kirjoitti nimellä Veit Weber. Romaanit sijoittuivat keskiaikaan, mutta olivat enemmän moraalididaktisia kuin historiallisia romaaneja. Wächter oli valistumies. Hänen kirjoissaan ilmenee viha salaseuroja, munkkeja ja pappeja kohtaan. Pyhimys- ja pyhäinjäännöskulttuuri on Wächterille samalla viivalla kuin usko noitiin. Vallankumouksen ideat ja edistysusko läpäisevät Wächterin teoksia, joissa jalo ritari taistelee kunniantomia ruhtinaita vastaan.<sup>76</sup> Wächterin tuotanto seuraa suoraan vanhempaa didaktisen romaanin perinnettä, Tykesson kirjoittaa, ja mainitsee esimerkiksi Saksassa C. M. Wielandin (1733–1813) ja Albrecht von Hallerin (1708–1777), Ranskassa erityisesti Jean-François Marmontelin (1723–1799). Tykessonin

<sup>73</sup> Müller-Fraureuth 1965 [1894], 54-55.

<sup>74</sup> Tykesson 1942, 73-74.

<sup>75</sup> Tykesson 1942, 79; Müller-Fraureuth 1965 [1894], 54.

<sup>76</sup> Tykesson 1942, 79-81.

mukaan Wächter ei muuttanut genreä muuten kuin miljöön osalta: aikaisemmin esim. eksoottisessa idässä tai antiikin Roomassa ja Kreikassa tapahtuneet seikkailut sijoitettiin nyt keskiaikaiseen Saksaan.<sup>77</sup>

Ritareiden, henkien ja salaseuraveljien rinnalle ilmestyi yhtäkkiä uusi sankari, jalo ryöväri, veijariromaanin ja humanin rikoskertomuksen epäsankarimainen päähenkilö risteytettynä moraalisen romaanin yhteiskuntaa parantavaan, hyvää tekevään ja kostavaan keskushenkilöön. Carl Müller-Fraureuthin mukaan ”Goethe loi [...] ritari-ihanteen, ryöväriromantiikan herättäjä oli Schiller; ritari- ja ryöväri-ihannetta kehittivät ja yhteensulauttivat Spiess ja Cramer”.<sup>78</sup>

Ensimmäinen todellinen ryöväriromaanin oli Tykessonin mukaan Heinrich Zschokken *Abellino der grosse Bandit*, joka ilmestyi 1793. Zschokken Abellino, murhaajajoukon johtaja, noudatti Schillerin *Rosvojen* sankarin, Karl Moorin esikuvaa: Abellino ei ole oikea rikollinen vaan nuori ylimys valepuvussa, jonka tarkoitus on palauttaa oikeudenmukainen järjestys estämällä aatelislurjuksen dogeen kohdistama vallankaappausyritys.<sup>79</sup> Vuonna 1799 julkaistiin ensimmäisessä muodossaan *Rinaldo Rinaldini, der Räuberhauptmann*, kaikkien aikojen suosituin, ”klassinen ryöväriromaanin”. Rinaldon kirjoittaja oli saksalainen Christian August Vulpius, Goethen vaimon Christinen veli. Romaani hyötyi aiheensa ja päähenkilönsä ajankohtaisuudesta. Se liittyi löyhästi jo omana aikanaa legendaarisiin italialaisiin ryöväreihin Tommasso Rinaldiniin ja Angelo Ducaan, joiden teot saivat kuuluisuutta 1770–80-luvuilla. Etenkin Angelo Ducan (1734–1784) jalo, kohtelias ja köyhille armollinen toiminta, kuten myös hänen donjuanmainen käyttäytymisensä toimivat Rinaldon esikuvina.<sup>80</sup>

Müller-Fraureuthin mukaan Schillerin *Rosvojen* vaikutus *Rinaldoon* on ilmeistä. Ryöväripäällikkö Rinaldo Rinaldini on Karl Moorin tapaan eripurassa säätyennakkoluulojen ja yhteiskunnallisten instituutioiden kanssa. Rinaldon hahmo on ”kudos jalomielisyyttä ja turmelusta, jaloja tekoja ja rikoksia, inhimillisyyttä ja epäinhimillisyyttä”. Rinaldosta ilmestyi ainakin tusina uusia painoksia ja versioita, vielä vuonna 1872. Vulpius itse muokkasi kirjansa näytelmäksi ja kirjoitti myös jatko-osia, kuten *Fernando Fernandini*, mutta loi myös uusia sankareita Rinaldon tyyliin, esim. *Orlando Orlandini, der wunderbare Abentheurer*. Myös muut kirjailijat jäljittelivät

<sup>77</sup> Tykesson 1942, 81-82.

<sup>78</sup> Tykesson 1942, 87. Müller-Fraureuth 1965 [1894], 38.

<sup>79</sup> Tykesson 1942, 89; Roebing 1995, 188.

<sup>80</sup> Tykesson 1942, 91. Roebing 1995, 188-189.



Rinaldoa, Esimerkiksi Johann Jacob Brückner teoksellaan *Dianora, Gräfin von Montagno, Rinaldo Rinaldinis Geliebte*, 1799.<sup>81</sup>

Ryöväreitä oli kirjallisuudessa ennen varsinaista ryöväriromantiikan aaltoa kuvattu veijariromaanien seikkailijoina, rikollistarinoiden hyveen polulle kannustavina varoittavina esimerkkeinä ja 1700-luvun loppua kohden myös sääliä ja myötätuntoa ansaitsevina olosuhteiden uhreina. 1700-luvun ja 1800-luvun vaihteessa ryövärin hahmo yhdistettiin sentimentaalisen romaanin traditioon, ritariromaaneiden oikeutta puolustavaan sankariin ja kauhuromantiikkaan. Hänet asetettiin seikkailemaan kuvataiteen konventioista tuttuun ylevään italialaiseen vuoristomaisemaan. Näin syntyi kirjallisuuden laji, jonka suosio oli huomattavan suuri koko 1800-luvun alkupuolen, ja jota vastaavia ilmiöitä esiintyi myös kuvataiteessa.

Vulpiuksen ryöväriromaani kuului aikansa suosituimpiin kirjoihin ja Vulpius suosituimpiin kirjailijoihin. *Rinaldo* käännettiin lukuisille eri kielille. Ruotsissakin se säilytti suosionsa läpi koko 1800-luvun. Kirja käännettiin ruotsiksi jo vuonna 1801 ja Tykessonin mukaan se ilmestyi Ruotsissa vielä vuonna 1896 43-osaisena vihkoromaanina, jonka tarina tosin jo erosi melkoisesti Vulpiuksen alkuperäisestä<sup>82</sup>. Suomeksi *Rinaldo* on ilmestynyt ainakin vuosina 1896, 1897–98, 1900 ja vielä vuonna 1949.<sup>83</sup> Topeliuskin kirjoitti satunäytelmän nimeltä *Rinaldo Rinaldini eller Rövarebandet*, joka ilmestyi lastenlehdessä *Eos* 1858 ja myöhemmin kokoelmassa *Läsning för barn*.

Elisabeth Tykessonin mukaan ryöväriromaani oli suosituin genre koko siinä kirjallisuudessa, joka virtasi ulkomailta Ruotsiin 1800-luvun alkaessa. Kaksi ensimmäistä 1800-luvun vuosikymmentä olivat ryöväriromaanin loiston aikaa Ruotsissa.<sup>84</sup> Ruotsissa julkaistu ryöväriromanttinen kirjallisuus oli enimmäkseen saksankielestä käännettyä. Ryövärikirjallisuutta levisi Ruotsista myös Suomeen. Kirjallisuudenlajin suosiota kuvaa hyvin *Åbo Underrättelser* -lehdessä julkaistusta

<sup>81</sup> Müller-Fraureuth 1965 [1894], 78, 80, 82.

<sup>82</sup> Tykesson 1942, 234.

<sup>83</sup> Vulpius, C.A.: Rosvopäällikkö Rinaldo Rinaldini. Romantillinen kertomus kuudennentoista vuosisadan lopulta. Brooklyn, N.Y: Suomalais-amerikkalainen kustannusyhtiö 1896; Vulpius, C.A.: Rosvopäällikkö Rinaldo Rinaldini. Romantillinen kertomus kuudennentoista vuosisadan lopulta. 1-4. Tampere: Syrén, 1897-98; Rosvopäällikkö Rinaldo Rinaldini. Helsinki: Mantere, 1900. Rinaldo Rinaldini. Kuuluisa ryöväriromaani. Helsinki: Mantere, 1949. Suomen Kuvalehdessä oli Rinaldon uusimman suomennoksen ilmestymisvuonna pieni artikkeli italialaisesta lainsuojattomasta Salvatore Giulianosta. Juttu oli otsikoitu ”Nykypäivien Rinaldo Rinaldini”. Suomen Kuvalehti nro 36, 1949.

<sup>84</sup> Tykesson 1942, 8.

muistelmakirjoituksesta löytyvä katkelma, jossa kirjoittaja kuvailee ryöväriromaanien häiritsevää vaikutusta opiskeluun:

“Opintoaherruksesta puheen ollen ei sovi unohtaa erästä seikkaa, joka vaikutti siihen häiritsevästi. Todennäköisesti ajan sotaisan hengen seurauksena nuorison keskuudessa ahmittiin ryöväriromaaneja ahnaalla ruokahalulla. Monet yöt valvottiin läpeensä seuraten jotain Rinaldo Rinaldina, Korando Korandinia, Mazarinoa, Koronatoa, Gloriosoa, Astolfoa, Ranuncloa ja mitä kaikkia nimiä näillä herroilla suuryöväreillä olikaan. [...] Rakkausleptelyitä ja muita hellempiä sävyjä ei silloin vielä ymmärretty ja niiden yli tavallisesti hypättiin, mutta kun tuli kyse uroteoista ja kunniasta, silloin nuoren sydämen valtasi rauhattomuus ja ihastus. Sitä todella itki, kun pelkäsi sotilaiden saavan yliotteen: mutta jos sankari pääsi voittoisasti pinteestä, silloin tanssittiin ja kiljuttiin riemusta. Sellaiset kirjat kiersivät kädestä käteen ja ne piti lukea määrääjassa. Tämä selittää riittävästi sitä, miksi yöt piti toisinaan valvoa. Onni kuitenkin, ettei tätä suosikkikirjallisuutta ollut saatavilla erityisen paljon. Tämänkaltaisen lukemisen puutteessa luettiin mieluusti kummitusjuttuja ja muita yliluonnollisia asioita.”<sup>85</sup>

Suomenkielisessä kirjallisuudessa ryöväri-innostukseen reagoitiin varsin myöhään, olihan suomen kirjakieli vielä 1800-luvun puolivälissäkin vasta muotoutumassa ja suomenkielisen kirjallisuuden määrä vähäinen. 1859 ilmestyi Turussa tarina *Eräkäs ja mykät tyttärensä. Roswo-tapaus Hämeestä*. Tarinan jalo ryöväri on ”laulaja-rosvo” Kaarle. Syitä siihen, miksi hän on ryövärin tielle joutunut, ei kerrota. Joka tapauksessa Kaarle käytöksellään ilmaisee olevansa pohjimmiltaan jalomielinen. Hän vaalii aarteenaan äidiltään samaansa kitaraa, laulaa murheellisia lauluja ja istuu synkkämietteisenä erakon hämärän tuvan nurkassa. Ennen kaikkea hänen luonteensa hyvydestä todistaa rakkaus ja suojelunhalu erakon kuuromykkää tytärtä kohtaan. Lukijalle muodostuu kuva, joka on verrattavissa saksalaisten ryöväriromaanien sankareihin, esimerkiksi synkkämieliseen Mazarinon sekä luuttua soittelevaan Schillerin Karl Moorin, johon Hämeessä seikkailevan sankarin nimikin viittaa.

<sup>85</sup> *Minnes-taflor*, Åbo Underrättelser no 89, 13.11.1857. “I frågan om slit i studier får en omständighet, som störande på densamma inwerkade, icke förbigås. Sannolikt en följd af den tidens krigiska anda hos ungdomen slukades rövvarromaner med glupsk aptit. Mången natt genomvakades med och hos en Rinaldo Rinaldini, Kornado Korandini, Mazarino, Koronato, Glorioso, Astolfo, Ranunclo och vad allt dessa herrar storöfware hette. [...] Kärleks-pjoller och andra ömmare toner förstod man sig då icke uppå och öfverhoppades wanligen, men blef det fråga om bragdet och ära, då greps det unga hjertat i bröstet af oro och förtjusning.

Man riktigt gret då man fruktade, ett sbirrerna skulle få öfwertaget: men gick hjeltet segrande ur klämman, då dansade man och skrek till af fröjd. Sådana böcker gingo ifrån man till man och skulle genomläsas inom bestämd tid. Detta förklarar tillräckligt hwarföre nätter stundom måste sättas till. Lycka emellertid, att rikedomerna på denna favorit-litteratur icke war så synnerligen stor. I brist på denna slags lektur lästes spökhistorier och andra öfvernaturliga saker med förkärlek.” Kertomus alkaa numerosta 87, 6.11.1857. Siitä ilmenee, että kirjoittaja on aloittanut Turun katedraaliskoulun 3.10.1823. Tekstin lopussa (no 91, 20.11.1857) ovat nimikirjaimet ”O.F.J.”. Suomenos kirjoittajan.

1862 julkaistiin ensimmäinen painos kirjasta *Peräti erikummainen tarina kolmesta myllärin tyttärestä, jotka ryövärien päämies wei linnaansa, jossa hän petollisesti murhasi kaksi niistä, mutta kolmas pääsi kynsistänsä pois ja tuli vihdoin kuuluisaksi ja rikkaaksi*. Ryöväri ja hänen morsiamensa matka ryöväriin linnaan kuvataan kertomuksessa tavalla, joka vertautuu goottilaisen fiktion perinteeseen, esimerkiksi Ann Radcliffen tuotantoon. Kuvauksessa korostetaan metsän synkkyyttä, jylyä vuoria, syviä kuiluja.

Ryöväriin hahmossa ei kuitenkaan ole jaloutta, paitsi se, mikä häneen ehkä ympäristön synkästä suuruudesta heijastuu. Hänen ylevyytensä on pelkkää kauhun subliimia, julmuutta ja armottomuutta. Ryöväri houkuttelee vaimonsa menemään salaiseen ”teuras-huoneeseen”, jotta saa syyn surmata tämän. Tekoa ei perustella millään, eikä ryöväriä olemista yleensäkään. Ryöväri on yksinkertaisesti paha – varas ja murhaaja. Jalouteen viittaa vain se, ettei ryöväri paljasta rikoskumppaneitaan.

Kertomus taukoaa omituisesti, kun ryöväri on vangittu ja aletaan kuvata kidutusta vankien kuulustelukeinona ja annetaan moraalinen tuomio menneiden aikojen ihmisten julmuudelle. Kertomuksessa sekoittuvat ryöväriromaanin ja kauhuromantiikan konventiot opettavaisen rikolliskertomuksen piirteisiin. Kerronta katkeaa silloin tällöin moralisoiviin lausuntoihin henkilöiden toiminnasta ja kohtaloista. Kirjasta huomaa, että se suomenkielisenä on suunnattu ”kansalle” eikä sivistyneistön huviksi, minkä takia siinä täytyy mielikuvitusta kiehtovaan ainekseen sekoittaa pedagogisuutta.

### 3.2 Ryövärikuvia: ryöväriin hahmo kuvataiteessa

1600-luvulle saakka länsimaisen taiteen harvat ryöväreihin liittyvät aiheet olivat yleensä antiikin mytologiaan tai Raamattuun pohjautuvia. Kertomus laupiaasta samarialaisesta oli suosittu aihe, jonka yhteydessä joskus kuvattiin ryöväreiden hyökkäys kulkijan kimppuun. Harvoissa mytologiaan tai Raamattuun perustumattomissa ryöstökuvauksissa oli luultavasti allegorinen merkitys, esimerkiksi vihan tai ahneuden kuolemansyntien kuvaajana.<sup>86</sup>

1600-luvun alusta lähtien ainakin Sebastian Vranxc (1573–1647), Pieter Snayers (1592–1666, KUVA 15), Pieter Molijn (1595–1661), Hendrik Verschuring (1627–1690), Jan van Hughtenburgh (1647–1733) ja August Quefurt (1696–1761) kuvasivat

---

<sup>86</sup> Boskamp-Priever 1995, 214-215.

paitsi ryöstökohtauksia (joissa rajanveto sotilaalliseen hyökkäykseen on usein liukuva), myös ryöväreitä piilopaikassaan tai saalinjaossa. Ryöstökohtaus ja ryöväreiden piilopaikka näyttää Katrin Boskamp-Prieverin mukaan olleen tilaajien suosima aihepari, jossa hyökkäyksen dramatiikka rinnastettiin ryöväreiden kylmäveriseen rauhallisuuteen tai burleskiin hillittömyyteen saalinjaossa. Nämä kaksi suosittua aihetta toistuvat myös myöhemmissä ryövärivauksissa yhä uudelleen. Niiden asemaa kuvastaa myös se, että juuri nämä kaksi aihetta ovat valikoituneet ”eläviksi tauluiksi” James H. Headin teokseen *Home Pastimes; or Tableaux Vivants*.<sup>87</sup>

Hyökkäyskohtaukset kuvattiin epäystävällisessä, toisinaan mielikuvituksellisessa maisemassa, johon kuuluivat kuoleman ja rappion kuvalliset tunnusmerkit. Rauniot, vaaralliset kalliot, kuolleiden jäänteet ja ennen kaikkea kuolleiden puiden oksien pittoreskit silhuetit muodostivat Boskamp-Prieverin sanoin ”pelon panoraaman”. Ryöstökuvauksia ei määritelty mihinkään tiettyyn aikaan tai paikkaan, vaan ne olivat tyyteltäviä, yleistettyjä ja anonyymejä kauhun skenaarioita. Vain Salvator Rosan (1615–73) maalauksissa ryöväreitä ei esitetty dramaattisessa taistelussa uhriensa kanssa vaan fantastis-romanttisen maiseman viltinä asukkaina.<sup>88</sup> Jacques Callot’n 1600-luvun alun grafiikan realistiset ryöstöaiheet liittyivät 30-vuotisen sodan julmuuksiin (esim. *Rosvours, Ryöstö, Kylän ryöstäminen ja polttaminen, Matkustajien rosvours maantiellä*, Ateneumin taidemuseo).

”Bamboccianti” oli Pieter van Laerin ympärille muodostunut Roomassa 1600-luvun puolivälissä vaikuttaneiden lähinnä alankomaalaisten taiteilijoiden ryhmä, joka valitsi aiheensa elämän alemmista piireistä kuvaten arkisia, banaalejakin aiheita. Yksi suosituista aiheista ryhmän keskuudessa oli maisema, jossa tapahtuu ryöväreiden hyökkäys matkustajien kimppuun.<sup>89</sup>

1700-luvulla Johann Georg Trauttman (1713–1769) ja darmstadttilainen hovimaalari Johann Conrad Seekatz (1719–1768) maalasivat mustalais- ja ryövärileirejä. Erotuksena barokin ylidramaattisuuteen olivat heidän maalauksissaan etusijalla ryövärielämän rauhallisemmat puolet. Epävaka elämä ja tilapäiset köyhät asumukset, jotka olivat kaiken yhteiskunnallisen sivilisaation ja järjestyksen ulkopuolella, esitettiin yksityiskohtaisesti. Arkiaskareet, iloinen seuraelämä, tappelut ja erotiikka esitettiin samanlaisina toistuvilla henkilöihahmoilla ja -asetelmilla. Mukana oli

<sup>87</sup> Boskamp-Priever 1995, 216; Head 1860, <<http://www.gutenberg.org/files/19724/19724-h/19724-h.htm>>

<sup>88</sup> Boskamp-Priever 1995, 216-217.

<sup>89</sup> Boskamp-Priever 1995, 219.

valistusvaikutteista porvarillista yksinkertaisuuden ja luonnollisuuden ihannointia, joka oli suunnattu hovikulttuuria vastaan. 1700-luvun romantisoiva, positiivinen tulkinta ryöväreistä toimi pohjana 1800-luvun ryöväriromantiikalle ja jalon villin kuvateemalle.<sup>90</sup>

Salvator Rosan maalaukset ja niiden mukaan tehty grafiikka levisivät Grand Tour -matkustajien mukana Pohjois-Eurooppaan 1700-luvulla. Erityisesti hänen maisemamaalauksiaan ihailtiin. Rosan jylhiä, rosoisia maisemia pidettiin Claude Lorrainin maisemien ihanteellisen kauneuden vastaparina. Maisemat nähtiin esimerkkeinä subliimin kokemukseen kuuluvasta miellyttävästä kauhusta. Taiteentuntijoiden ja sivistyneistön keskuudessa Rosan nimestä tuli käsite, jolla pystyttiin lyhyesti ja ytimekkäästi ilmaisemaan tietty maisematyyppi: villi, karu, myrskyinen ja louhikkoinen vuoristonäkymä. Burken *Philosophical Enquiry*n ilmestymisen jälkeen Rosa ja subliimi olivat lähes synonyymit.<sup>91</sup>

Kun ryöväriaihe alkoi 1700-luvulla nousta suosioon, pidettiin suurimpana innoittajana ja esikuvana Salvator Rosaa. Englannissa ryöväreitä kuvasi esimerkiksi John Hamilton Mortimer (1741–1779), joka sai paljon vaikutteita Salvator Rosalta ja lainasi ryövärihahmonsa suoraan Rosan tuotannosta (KUVAT 16–19). Rosan tuotannossa esiintyvät kuitenkin lähinnä sotilaat (soldati, guerrieri), joihin vasta 1700-luvun keskustelussa alettiin liittää nimeke ”banditti”. Hugh Honourin mukaan Rosan ryövärit ovat työttömiä palkkasotureita, jotka aiheuttivat tuhoa Italian maaseudulla 1500-luvulla ja 1600-luvun alussa<sup>92</sup>.

Salvator Rosan ja häneltä vaikutteita saaneiden taiteilijoiden teoksissa ryövärihahmot esiintyvät subliimien vuoristomaisemien täytefiguureina. Heidän mahdollisesta jaloudestaan on vaikea sanoa mitään, mutta John Sunderlandin mukaan John Hamilton Mortimerin 1700-luvun Rosa-vaikutteiset ryövärihahmot edustivat kuitenkin jonkinlaista älyllistä tai moraalista sanomaa – subliimin maiseman ja siinä esiintyvät hahmon sisäisen maailman välillä vallitsi analogia. Ympäristön ylevyys merkitsi hahmon henkisen olemuksen ylevyyttä. ”Banditti” -hahmot saattoivat joillekin, Sunderlandin näkemyksen mukaan, edustaa myös yhteiskunnan kahleista vapaata, vallanpitäjiä ja valtarakenteita vastaan taistelevaa ihmistä.<sup>93</sup>

<sup>90</sup> Boskamp-Priever 1995, 220.

<sup>91</sup> Barryte 1989, 661; Andrews 1999, 130-131; Sunderland 1973, 786.

<sup>92</sup> Honour 1981, 240. Sunderland 1970, 527.

<sup>93</sup> Sunderland 1973, 787.

Rosaan itseensä kohdistui romanttiseen taiteilijapersoonaan suunnattua henkilöpalvontaa: hänet nähtiin itsenäisenä, omaperäisenä, tinkimättömänä nerona, joka niin taiteessaan kuin muussakin elämässään ja toiminnassaan ilmensi suurta, ylevää luonnetta. Rosan taiteen mielikuvituksellisuus ja hänen aiheidensa outous ja väkivaltaisuus nähtiin osoituksena ainutlaatuisesta ja intohimoisesta persoonallisuudesta. Hänen kapinallinen mielensä ja henkensä nähtiin taiteellisen neron prototyyppinä. Englantilainen Lady Sydney Morgan kirjoitti Salvator Rosasta laajan elämäkerran *The Life and Times of Salvator Rosa* (1824), joka John Sunderlandin sanoin on ”enemmän romaani Radcliffen Udolphon mysteerien tapaan kuin monografia”. Lady Morgan näki Rosan maalausten bandiitit ennen kaikkea vapauden idean kautta. Rosa oli hänelle ”vapauden runoilija”.<sup>94</sup>

Rosan biografiaan liitettiin anekdootteja, myyttejä, jotka lisäsivät hänen taiteilijapersoonansa romanttista kiehtovuutta. Rosan elämäkerran kirjoittaja Bernardo Dominici väitti hänen kuuluneen ”kuoleman komppaniaan”, myyttiseen taiteilijasissien joukkoon, jonka oletettiin auttaneen Napolin kansannousun johtajaa Masanielloa (Tommaso Aniello, 1620–47) kapinassa 1647. William Gilpin kirjasi teokseensa *An Essay upon Prints* (1768) tarinoita Rosan oleskelusta Abruzzi-vuorten ryöväreiden keskuudessa. Rosaan liitetyt myytit ja tarinat vaikuttivat siihen, että hänen maisemiensa täytefiguurit tulkittiin ”bandiiteiksi”, riippumatta siitä, oliko Rosa alun perin kuvannut juuri ryöväreitä. Rosa nähtiin ryöväreiden maalajana, vaikka hänen tuotannostaan löytyy vain muutamia teoksia, joissa rosvoja esiintyy (KUVAT 16-17).<sup>95</sup>

1800-luvun alkupuolella Royal Academyn ja vielä 1870-luvun Pariisin Salongin näyttelyissä oli lukuisia maalauksia, jotka kuvasivat tapahtumia Rosan elämästä, suurimmaksi osaksi Lady Morganin kirjoittaman elämäkerran perusteella. Suosituin aihe oli Salvator Rosan oletettu oleskelu Abruzzi-vuorten ryöväreiden keskuudessa. Esimerkkinä Sunderland mainitsee Adrien Guignetin maalauksen *Salvator Rosa chez les brigands* (*Album du Salon*, 1844). Amerikkalainen Thomas Cole (1801–1840) maalasi öljyluonnoksen *Salvator Rosa Sketching Banditti* (n. 1832–40, Museum of Fine Arts, Boston). Toinen amerikkalaistaiteilija, Thomas Moran (1837–1826) maalasi myös teoksen, jossa Salvator Rosa kuvataan ryöväreiden luona (*Salvator Rosa and the*

<sup>94</sup> Barryte 1989, 664–665.

<sup>95</sup> Barryte 1989, 662. Barryte mainitsee artikkelissaan seuraavat esimerkit Rosan ryöväriaiheista: *Landscape with Bandits*, Knole, Sackville Collection; *Bandits on a Rocky Coast*, New York, Metropolitan Museum of Art (KUVA); *Landscape with Bandits*, Los Angeles County Museum of Art. Lisäksi kuuluu Walesin yliopiston (Aberystwyth) museon kokoelmiin Salvator Rosan maisema *Banditti on the Bank of a River*, n. 1650 (KUVA).

*Brigands*, 1860, Chrysler Museum of Art, Norfolk, Virginia). Englantilainen Thomas Jones Barker asetti maalauksensa *The Studio of Salvator Rosa in the Montains of Abruzzi* oman aikansa kontekstiin selkeällä viittauksella: Hän antoi oikealla etualalla loikoilevalle ryövärille Giuseppe Garibaldin kasvot. Vaikka mielipiteet *risorgimenton* suhteen eivät olleet Englannissa yksimielisiä, oli Garibaldi kuitenkin yleisesti ihailtu ja kuuluisa hahmo. Laajalle levinnyt näkemys Garibaldista romanttisena ryöväripäällikkönä sulautuu Barkerin maalauksessa Salvator Rosan legendaan.<sup>96</sup>

1600- ja 1700-luvun ryövärimaalauksissa ryövärit kuvattiin usein julmina ja häikäilemättömän väkivaltaisina. Francisco Goya kuvasi postivaunujen ryöstöä kahdessa maalauksessaan vuosilta 1786–87 ja 1793 (KUVAT 20–21). Kummassakin teoksessa vaunujen kimppuun hyökänneet rosvot teloittavat armoa anovat matkustajat. 1800-luvulla, romantiikan ikonografiassa ryöväri valtasi huomattavan roolin, mutta ei enää pelkästään villinä julmurina. Ryöväri sai positiivista yhteiskunnallisen kapinallisen sävyä ja kesyntyi laatukuvamaalareiden, kuten Léopold Robertin ja Sir Charles Eastlaken romanttiseksi rosvoksi.<sup>97</sup>

Ryövärikuva siis muuttui 1800-luvulle tultaessa. Melankoliset ja sentimentaaliset sävyt tulivat vallitseviksi, samoin vetoaminen katsojan myötätuntoon ja sääliin sekä rakkauden ja uskollisuuden korostaminen. Ryöväri esitettiin kärsivänä lainsuojattomana, joka sydämeltään oli ”porvarillinen perheenisä”. Kuvattiin myös ryövärin katumusta ja kääntymystä. Ryöväriaiheen noususuhdanteelle 1800-luvun alkupuoliskolla oli useita syitä, kuten todellisten ryövärijoukkoiden lisääntyminen vuoden 1800 tienoilla, taiteilijoiden poliittiset kannanotot ja taiteilijaelämän samastaminen yhteiskunnan ulkopuolisten lainsuojattomien kärsimykseen sekä poikkeuksellisen elämäntavan kiehtova maalauksellisuus.<sup>98</sup>

Valtiovallan yritykset kukistaa ryöväriys Kirkkovaltiossa innoittivat Horace Vernetiä maalauksiin kuten *Italian Brigands Surprised by the Papal Troops*, *The Bandits of Terracina* ja *Confession of a Brigand*, joilla Vernet osallistui vuoden 1831 salonkiin. Vernet’n maalaukset oli suunnattu tarjoamaan viihdyttäviä väristyksiä samalle yleisölle, joka katsoi ryöväriaiheisia oopperoita. Viihdyttävän jännityksen ohella ryövärin hahmoon liittyi sankaruus. Ryövärit nähtiin kansan sankareina,

<sup>96</sup> Sunderland 1973, 788; Andrews 1999, 131-132, kuva 72; Barryte 1989, 666-668.

<sup>97</sup> Barryte 1989, 662-663.

<sup>98</sup> Boskamp-Priever 1995, 223.

”yhteiskunnallisina ryöväreinä” (Hobsbawm), joiden luonnollinen vapaudenrakkaus sai heidät osallistumaan mm. Italian ja Kreikan kansannousuihin.<sup>99</sup>

Romantiikan myötä alkoi ryöväristä kuvataiteessa tulla selvästi vallankumouksellinen (kuvaannollisesti, mutta myös poliittisesti) hahmo, lain ja yhteiskunnan ulkopuolinen vapautta ja oikeutta puolustava sankari. Louis-Léopold Robert (1794–1835) kuvasi italialaisia ryöväreitä avarassa, ylevässä vuoristomaisemassa (KUVAT 22–24). Roomaa ympäröivillä vuoristoseuduilla liikkui ryöväreitä, lainsuojattomia, jotka hyökkäilivät matkustajien kimppuun ja ryöstivät myös seudun taloja. Kesällä 1819 paavi Pius VII:n valtiosihteeri kardinaali Consalvi<sup>100</sup>, tukahduttaakseen ryöväreiden toiminnan, antoi piirittää Sonninin kylän Kirkkovaltion ja Napolin kuningaskunnan rajalla ja tyhjentää sen asukkaista, koska Sonnino toimi ryöväreiden turvapaikkana. Consalvi vangitutti kylän asukkaat ikään ja sukupuoleen katsomatta. Hyväkuntoiset miehet suljettiin S. Angelon linnoitukseen, naiset, vanhukset ja lapset koottiin valtavaan rakennukseen Diocletianuksen termien lähellä. Taiteilijat, joita viehättivät pakkosiirrettyjen kyläläisten kauniit puvut ja naisten ylpeys, anoivat luvan mennä tekemään luonnoksia termeille. Vangittujen vuoristokyläläisten mukana taiteilijoiden etsimä pittoreski värikyvyys saapui yhtäkkiä Roomaan. Autenttisia malleja oli tarjolla yllin kyllin. Louis-Léopold Robert vietti termeillä kaksi kuukautta ja ryöväreistä tuli aihe joka teki hänet kuuluisaksi. Robert maalasi lukuisia versioita aiheista ”ryöväri valvoo nukkuvan vaimonsa vierellä” sekä ”ryöväriin vaimo valvoo nukkuvan miehensä vierellä” (KUVA 23). Osa naisista sai kulkea vapaasti Roomassa, jossa he toimivat taiteilijoiden malleina.<sup>101</sup>

Ryöväriaihe on esiintynyt kuvataiteessa kenties kautta taiteen historian, mutta jalon ryöväriin kuva näyttää ilmestyneen maalauksiin vasta 1800-luvulla. Keskiajan ja renessanssin ryövärit olivat useimmiten uskonnollisia tai mytologisia, vertauskuvallisia hahmoja. 1600- ja 1700-luvun taiteessa ryöväri oli usein pelkkä konventionaalinen vuoristomaiseman täytefiguuri, johon kuitenkin saattoi sisältyä myös analogia ympäröivän luonnon villin suuruuden ja ryövärihahmon vapauden ja kesyttömyyden välillä. 1700-luvun maalauksissa ryövärit esiintyivät mustalaisten rinnalla kiertolaiselämän yksinkertaisia iloja ihannoivien idyllien henkilöinä. 1600- ja 1700-

<sup>99</sup> Barryte 1989, 663-664.

<sup>100</sup> Ercole Consalvi, 1757-1824, kardinaali vuodesta 1800.

<sup>101</sup> Clément 1875, 155; Gassier 1983a, 82, 86; Gassier 1983b, 47; Stjerschantz 1914, 160.



lukujen maalauksissa ryöväreillä oli toisinaan myös hyvin väkivaltainen rooli: Kuvattiin ryöväreiden hyökkäyksiä matkustajien kimppuun, ryöstöjä, tappoja ja raiskauksia.

1800-luvun alussa italialainen ryöväri nousi erityiseksi kiinnostuksen kohteeksi, mikä liittyi toisaalta ryövärin rooliin Italian yhtenäistymisprosessiin liittyvien taistelujen sankarina, toisaalta yleiseen kiinnostukseen ihannoitua italialaista kansanelämää kohtaan. Maalaustaiteen ryöväri nousi maisemien täytefiguurista ja idyllien tai toiminnallisten kohtausten persoonattomasta hahmosta tuntevaksi ja myötätuntoa herättäväksi romanttiseksi sankariksi. Luultavasti mitä suurimmassa määrin ryöväriromanttisen kirjallisuuden valtavan suosion myötä myös kuvataiteen ryöväri sai uusia sävyjä: Ryöväri nähtiin melankolisen ylevänä, sentimentaalisen jalosti taistelevana, rakastavana ja kärsivänä sankarina.

### **3.3 Ryöväriaihe Alexander Lauréuksen ja R.W. Ekmanin tuotannossa**

#### *3.3.1 Lauréus*

Turkulainen Alexander Lauréus sai vuonna 1802, 19-vuotiaana ylioppilaana, stipendin opiskeluun Tukholman Kuninkaallisessa Taideakatemiassa. Lauréus laskettiin pian kuuluvaksi taideakatemian lupaavaan nuorisoon. Hänen opettajinaan toimi mm. Carl Fredrik von Breda (1759–1818), joka oli aikansa arvostetuin ruotsalainen muotokuvamaalari. Lauréus ystävystyi von Bredan poikien kanssa, jotka myös opiskelivat Taideakatemiassa. Siten hän pääsi vieraaksi von Bredan kotiin, joka oli Tukholman sivistyneen seurapiirin kokoontumispaikka. Lauréus tutustui myös itseään muutamaa vuotta vanhempaan tunnettuun maisemamaalariin Carl Johan Fahlcrantziin (1774–1861), jonka kanssa oli kirjeenvaihdossa ulkomaanmatkansa aikana.<sup>102</sup>

Sekä von Breda että Fahlcrantz olivat viidentoista vuoden ikäerostaan huolimatta ilmaisultaan romanttisia taiteilijoita. Von Bredan muotokuvien pehmeässä kolorismissa ja maalauksellisuudessa näkyi englantilaisen varhaisromantiikan vaikutus. Fahlcrantz maalasi tunnelmallisia runomaisia kuutamoinen ja raunioineen. Torsten Stjernschantz on kuvannut ruotsalaista taidemaailmaa 1800-luvun alussa kuihtuneeksi kukaksi, joka keräsi voimia kasvattaakseen jälleen uusia elinvoimaisia versoja. Kustaviaanisen ajan loisto oli kalvennut, uusi aikakausi oli alkamassa. Lauréus, joka

---

<sup>102</sup> Stjernschantz 1914, 21-23.

kuului nousevaan romantikkojen sukupolveen, sai vaikutteita von Bredan vapaasta, värikylläisestä maalauksellisuudesta ja Fahlcrantzin romanttisesta maisemakuvauksesta.<sup>103</sup>

Myös kustavilaisen ajan laatukuvamaalari Pehr Hilleström lienee toiminut Lauréuksen opettajana<sup>104</sup>. Lauréuksen kansankuvauksissa ja tulenvaloaiheissa näkyy Hilleströmin vaikutus, tosin romanttisempaan ja intensiivisempään tunnelmaan verhottuna. Lauréus maalasi alankomaalaiseen laatukuvaperinteeseen pohjautuvia kuvia ihmisistä arkiaskareissaan, usein kynttilän tai lyhdyn valossa kuvattuina. Dramaattisempaa tulenvalomaalausta edustavat Lauréuksen tulipaloaiheet, joissa palava rakennus loimuaa mustaa yötaivasta vasten. Tulipaloaiheillekin löytyy vertailukohtia Hilleströmin tuotannosta.

Kotoisten laatukuvien lisäksi Lauréus maalasi Tukholman aikanaan öisiä maisemia, joissa henkilöt ovat kokoontuneet nuotion ympärille, tai ratsastavat kuutamon valossa. Maalauksissa on Fahlcrantzista muistuttavaa romanttista rauniotunnelmointia. Useissa Tukholman ajan maalauksissa näkyy Lauréuksen viehtymys, monien aikalaistensa tavoin, rosvo- ja ritarieromantiikkaan. Ajan kasvavasta kiinnostuksesta kansankulttuuria kohtaan kertovat Lauréuksen maalaukset, joissa hän kuvaa talonpoikaistansseja tai lappalaisia nuotiolla kotansa edustalla.

Lauréuksen Tukholman aikainen tuotanto hämyisine laatukuvineen ja nuotiomaisemineen ilmentää taiteilijan mieltymystä romanttisen salaperäiseen ja tunteikkaaseen ilmaisuun. Romantiikan villimpää puolta edustavat dramaattiset ja seikkailulliset aiheet, tulipalot ja kuutamon valossa ratsastavat ritarit sekä ryövärit.

Lauréus sai akatemialta matkastipendin, jonka turvin matkusti Pariisiin 1817. Pariisissa Lauréus opiskeli Pierre Guérinin ateljeessa, jossa tutustui ranskalaisen klassismin plastiseen tyyliin. Tyyli erosi suuresti Lauréuksen Tukholmassa omaksumasta maalauksellisuudesta.<sup>105</sup> Huhtikuussa 1820 Lauréus lähti matkalle kohti Roomaa elämänkumppaninsa Margareta Thyneliuksen sekä M.G. Anckarsvärdin kanssa. Kirjeessään Fahlcrantzille hän kuvaili innostuneesti Alppien ylitystä ja näkemiään suurenmoisia maisemia. Firenzessä Lauréus vietti kymmenen päivää tutustuen sikäläisiin taidearteisiin ja saapui Roomaan toukokuun 27. päivänä.<sup>106</sup>

<sup>103</sup> Stjernschantz 1914, 23.

<sup>104</sup> Stjernschantz 1914, 28.

<sup>105</sup> Stjernschantz 1914, 111-112.

<sup>106</sup> Stjernschantz 1914, 129-133.

Ensivaikutelmat Roomasta tuottivat Lauréukselle pettymyksen. Kaupunki, tai ainakaan elämä siellä ei vastannut kaikkia hänen kuulemiaan ylistyspuheita. Lauréuksen oli vaikea löytää asuntoa ja elämä Roomassa oli kalliimpaa kuin hän oli luullut. Myös kesän tukahduttava kuumuus ahdisti Roomaan suurin toivein tullutta taiteilijaa. Häntä viehättivät sentään pittoreskit talonpoikaistalot sekä erityisesti raunioiden kauneus. Maanmiestensä ohella Lauréus seurusteli mm. Victor Schnetzin ja Léopold Robertin kanssa, jotka olivat hänelle myös taiteellisilta kiinnostuksen kohteiltaan ja tavoitteiltaan läheisiä. Erityisesti Robertin aihevalinnat olivat suurelta osin samoja kuin Lauréuksen: munkkeja, paimenia, ryöväreitä, katusoittajia ja muita värikkäitä kansantyyppejä.<sup>107</sup>

Taiteilijat Roomassa omaksuivat enimmäkseen klassistiset ihanteet tai ”opiskelivat liiankin ahkerasti Rafaelia ja prerafaelistista maalaustaidetta”, mutta myös nuorella romanttisella suuntauksella oli kannattajansa. Stjerschantz näkee, että Lauréus Roomassa korjasi hedelmät ahkerasta opiskelustaan Pariisissa. Maalauksellisuus säilyi peruspiirteenä, mutta ote muuttui hämyisästä runollisuudesta realistisempaan suuntaan. Hänen värienkäyttönsä muuttui raikkaammaksi ja tulenvalo vaihtui usein aurinkoon sekä valon ja varjon vaihtelujen eloisaan kuvaukseen. Lauréus lähetti syksyllä 1823 Roomasta kaksitoista maalausta Tukholmaan Taideakatemiaan näyttelyä varten. Vain vähän sen jälkeen hän sairastui kuumetautiin ja kuoli 21. lokakuuta, 40-vuotiaana.<sup>108</sup>

Lauréuksen tuotannon voi jakaa kahteen selkeään vaiheeseen: Pariisiin ja Roomaan lähtöä edeltävään ja sen jälkeiseen. Tyyllillinen muutos oli selvä, ja myös aiheet muuttuivat. Pimeys, tulenvaloaiheet ja romanttiset seikkailukuvat hävisivät, päivänvalo ja realistisempi ote tulivat tilalle. Lauréuksen Tukholmassa maalaamien ryöväriaiheisten taulujen tunnelma ja sisältö oli erilainen kuin Rooman aikaisten. Tukholmassa ryöväriaiheet tulivat ajan romanttisesta romaani- ja näytelmäkirjallisuudesta, Roomassa ryövärit olivat osa elävää todellisuutta.

Alexander Lauréuksen tuotannossa ovat yhtenä selkeänä ryhmänä ”seikkailuaiheet”, romanttiseen, runolliseen menneisyyteen sijoittuvat maalaukset. Näissä kuvissa ratsastajat, ritarit ja ryövärit on sijoitettu öiseen, kuutamon tai salamoitten valaisemaan metsä- tai vuoristomaisemaan. Joskus taustalla on linna tai linnan rauniot, joskus kallion seinämä tai luolan suuaukko. Maalausten tunnelma on toiminnallinen ja jännittänyt, seikkailun ilmapiiri on aistittavissa. Maalaukset sijoittuvat Lauréuksen Tukholman ajalle, vuosien 1807 ja 1814 välille.

<sup>107</sup> Stjerschantz 1914, 133-134, 140, 144, 146.

<sup>108</sup> Stjerschantz 1914, 143, 147-149, 165.

Lauréus tuntuu saaneen innoitusta aikansa populaarista ritari- ja ryöväriromantisesta romaanikirjallisuudesta. Hänen tiedetään maalanneen joitakin tauluja, joiden aiheet olivat peräisin tietyistä kirjojen kohtauksista. Vuoden 1810 akatemian näyttelyssä oli Lauréukselta teokset, joista yksi esitti kohtausta August von Kotzebuen näytelmästä *Montfauconin Johanna* (*Johanna von Montfaucon: ein romantisches Gemälde aus dem vierzehnten Jahrhundert in fünf Akten*, Leipzig 1800.), toinen ”tapausta ritari Kuno von Kyburgin elämänselityksessä” (Heinrich Zschokke: *Kuno von Kyburg*, Berlin 1799.) ja kolmas kohtausta Gottlieb Bertrandin vuonna 1802 ilmestyneestä romaanista *Mazarino der Grosse Räuber in Lothringen* (ks. LIITE 1, nro 2).<sup>109</sup>

*Mazarino* oli vuonna 1804 ilmestynyt ruotsiksi. Lauréuksen maalauksen aihe oli romaanin seitsemännestä luvusta, joka ruotsinnoksessa on nimeltään *Dödgräfwaren och Synen*, ”Haudankaivaja ja näky”. Kertomuksen ryöväripäällikkö Mazarinoa on vainonnut salaperäinen slaavi Demeter, jonka hän on luullut tappaneensa jo monta kertaa, mutta joka aina uudelleen on ilmestynyt hänelle. Nyt Mazarino haluaa varmistaa Demeterin kuolleen ja houkuttelee haudankaivajan avaamaan tämän haudan. Öisellä kirkkomaalla, lyhdyn valossa Mazarino astuu hautaan ja näkee siellä kuolleen vainoajansa kasvot:

”Mazarino astui lyhtyineen hautaan, valaisi kuolleen kasvot ja tunnisti tämän petollisissa kasvopiirteissä ammutun slaavin – ’Jätä kuolleet rauhaan!’ – huusi samassa kumea ääni hänen yläpuolellaan. Mazarino värähti ja katsoi ylös ja havaitsi slaavin hahmon, joka osoitti häntä sormella. Lyhdyn tuli sammui ja tiheä pimeys ympäröi hänet.”<sup>110</sup>

Tukholman ajalta on peräisin myös maalaus *Rosvoja luolan suulla* (1814, ks. LIITE 1, nro 3). Suuri joukko miehiä soihtujen ja miekkojen kanssa tulee ulos luolasta. On yö, soihtut valaisevat miehet, luolan suun sekä osan vuoren seinämää. Keskeisin hahmoista vaikuttaa johtajalta. Mies kantaa vasemmassa kädessään soihtua ja toisessa kohotettua miekkaa. Hän katsoo takaviistoon ja osoittaa miekallaan eteenpäin kuin kehottaen muita kiirehtimään.

<sup>109</sup> Leino 1908, 77; Stjernerchantz 1914, 99-100.

<sup>110</sup> Bertrand 1804, 37-40: ”Mazarino steg med lyktan ned i öppningen, lyste den döda i ansigtet, och igenkände i hans förstådda anletsdrag den skjutna Slawoniern - - ’Lemna de döda i fred!’ – ropade i detsamma en dof röst öfwer honom. Mazarino ryste och såg upp, och blef warse Slawonierns gestalt, som hotade honom med fingret. Ljuset i lyktan slocknade, och ett tjock mörker omgaf honom.” Suomennos kirjoittajan.

Kasimir Leino kuvailee myös toista, ilmeisesti kadonnutta maalausta, jonka Lauréus Leinon arvelun mukaan maalasi noin 1810–11. Maalaus on nimeltään *Öinen päällekarkaus* (ks. LIITE 1, nro 1). Leino kirjoittaa siitä:

”Tumma kuutamoyö, taustalla vuoristomaisema ja keskiaikainen linna, vasemmalla jyrkkä vuorensinä, jonka ohi tie mukautuu; tiellä kolme ratsumiestä, joista kaksi soihdun kanssa; jäljessä kolmivaljakko-vankkurit, joissa nainen ja herrasmies. Tämän matkueen kimppuun karkaa puoli tusinaa aseistettuja ryövärejä. Ihmisten kasvot, kahdelle jalalle kavahtaneet ratsut y.m. todistavat säikähdyttä, jonka punertava soihtuvalo tekee sitä voimakkaammaksi.”<sup>111</sup>

Torsten Stjernschantz mainitsee saman maalauksen Lauréus -tutkimuksensa teosluettelossa.<sup>112</sup>

Léopold Robertin maalauksilla ja Bartolomeo Pinellin etsauksilla on luultavasti ollut vaikutusta siihen, että Alexander Lauréus Roomassa ollessaan kiinnostui uudelleen ryöväriaiheista. Pinellin grafiikka oli hyvin suosittua ja laajalle levinnyttä 1800-luvun Euroopassa. Hän teki gravyyrisarjoja, ”albumeita” italialaisista aiheista, esimerkiksi kuuluisan ryövärin Massaronin vaiheista.<sup>113</sup> Lauréuksen Rooman ajalta tunnetaan useita ryöväriaiheisia teoksia. Tukholman Kuninkaalliseen museoon ostettiin vuonna 1845 kaksi Lauréuksen työväritaulua: *Ryöväreitä paimenperheen luona (Rövare hos en herdefamilj, 1823, KUVA 1)* sekä *Ryöstökohtaus (Italienska banditer bortförande några kvinnor, 1823, KUVA 2)*. Cygnaeuksen galleriassa on pieni luonnosmainen öljymaalauk *Italialaisia ryöväreitä (KUVA 3)*. Teos *Munkit löytävät ryöstetyn miehen* saattaa myös olla Lauréuksen Roomassa maalaama ja liittyä ryöväreiteemaan, vaikka siinä ei itse rosvoja esitetäkään. Maalaus viittaa myös kristillisen ikonografian ”laupias samarialainen” -aiheeseen.

Lauréus oli jo Ruotsissa maalannut muutamia ryöväriaiheisia maalauksia ajan suosittun näytelmä- ja romaanikirjallisuuden innoittamana, mutta Roomassa maalatut ryövärit kuuluvat erilaiseen tyyliin. Kyseessä olivat nyt romaanisankareiden sijaan oikeat ryövärit, Roomaa ja sen ympäristöä terrorisoineet lainsuojattomat. Vaikkei Lauréus olisi saanutkaan malleikseen oikeita rosvoja, oli hän kuitenkin kuullut kertomuksia seudulla toimivista ryövärijoukoista ja luultavasti tutustunut Léopold Robertin ja Bartolomeo Pinellin kaltaisten taiteilijoiden ryövärihahmoihin. Italialaisen ryövärin ulkoisen olemuksen tunnusomaiset piirteet olivat hänelle tutut. Lauréuksen

<sup>111</sup> Leino 1908, Liite II, 286, luettelon teos nro 257.

<sup>112</sup> Stjernschantz 1914, 252, luettelon teos nro 137: ”*Nattlig öfverfall. Ett resande sällskap öfverfalles af en hop röfvare. Fackelsken. D. 52 x 35.*”

<sup>113</sup> Stjernschantz 1914, 160; Leino 1908, 525; Gassier 1983, 74.

ryöväreiden asut ovat tyypilliset italialaiset ryövärivaatteet korkeine suippoine hattuneen, joiden ympärille on kiedottu punaiset nauhat. Seisovalla miehellä on lyhyt vihreä takki, toisen rosvon asua peittää punertava viitta. Helsingfors Tidningar julkaisi kesäkuussa 1830 kirjoituksen *De Romerske Rövwarene*, jossa kuvaillaan roomalaisten ryöväreiden pukeutumista:

”[...] ja kantavat eräänlaista univormua: pitkät nousut, samanväriset liivit, joissa on kaksi riviä hopeanappeja, puoliavoin paita alaskäännettyin kauluksin, punaisin ja valkoisin nauhoin koristeltu korkea hattu, tiiviit puolisaappaat hopeasoljin kiinnitetty vyö, panostasku ja reppu, josta sapeli, haarukka, lusikka ja tikari roikkuvat. Kaulan ympärillä heillä on puhainen nauha, johon on kiinnitetty hopeasydän, joka sisältää pyhäinjäännöksiä ja jonka kohotaos esittää pyhää Neitsyttä ja lasta.”<sup>114</sup>

Italialaisen ryövärin asuun kuului siis ainakin korkea hattu, jonka ympärille oli kiedottu nauha/nauhoja, pitkät housut, hopeanapeilla suljetut kaksiriviset liivit ja niiden alla valkoinen puoliavoin paita alas käännettyin kauluksin. Suurin piirtein tällainen asu on esimerkiksi Hjalmar Mörnerin luuttua soittavalla italialaisella ryöväriellä (*Röväre i Abruzzo*) sekä Léopold Robertin ryöväreillä, ja samaa kaavaa noudattaa myös Lauréus. Tosin pitkien housujen (”långa benkläder”) sijaan heidän ryöväriensä näyttäisivät pukeutuvan polvihousuihin. Giuseppe Pennacchia kuvaakin ryövärin asua seuraavasti: Vuoristolaisten nauhoilla sidotut jalkineet (*ciocce*), polvihousut, liivi, takki, lyhyt viitta tummaa kangasta, calabrialastyypinen hattu, jossa nauhoja, messinkisolkia ja sulkia, kaulassa usein medaljonkeja tai rukousnauhoja<sup>115</sup>.

Kasimir Leino mainitsee öljymaalauksen nimeltä *Etsittyjä ryövärejä*, joka hänen mukaansa olisi ollut esillä Suomen Taideyhdistyksen näyttelyssä 1897. Leino ajoittaa maalauksen vuodelle 1823. Stjerschantzin luettelosta löytyy ilmeisesti sama maalaus nimellä *Eftersökta röfvare i en grotta*. Hän antaa teoksesta kuvauksen: ”Två män med gevär bevaka ingången till grottan. En kvinna i nationaldräkt böjer sig skrämnd åt sidan. Skiss. D. [duk] 27,8 x 22,7. Frk. L. Reuter, Helsingfors.” (ks. LIITE 1. nro 11)

Stjerschantz mainitsee luettelossaan myös maalauksen *Sofvande röfvare*: ”En röfvare sofvande på sin på marken utbredda slängkappa under ett träd. Svärd vid sidan.

<sup>114</sup> *De Romerska Rövwarene*. Helsingfors Tidningar no 45, 9.6.1830: ”[...]och bära en slags uniform: långa benkläder, lika färgade westar med twänne rader silfwerknappar, en halföppen skjorta med nedwiken krage, hög hatt firad med röda och hwita band, tätt slutande halfstöflar, en gördel fästad med silfwerspännen, patrontaska och tornister, hwarwid en sabel, en gaffel, en sked och en dolk hänga. Kring halsen hafwa de ett rött band hwari ett silfwerhjerta, innehållande reliqvier är fästad och som i drifwet arbete föreställer den hel. Jungfrun med barnet.” Suomennos kirjoittajan.

<sup>115</sup> Pennacchia 1998, 191.

Sign på baksidan: Lauréus pinxit Roma 1821. D. 26 x 34. Fagerviks herrgård.” (Ks. LIITE 1, nro 13)

Leinon Lauréus -kirjasta löytyy teos nimeltä *Pakolaisia puoliavoimessa luolassa* (ks.LIITE 1, nro 12). Leino kuvaa öljyväriharjoitelmaksi määrittelemäänsä kuvaa seuraavasti:

”Kolme hätääntyvää pakolaista on naisen kera piiloittautunut hämärään vuoriluolaan, eräs pakolaisista on vetäytynyt vuoren taustalle, toiset kaksi (lyhyet vihreät takit yllä ja korkeat punanauhoilla varustetut hatut päässä) odottavat polvillensa lyyhistyneinä ja pyssyt tanassa sotilaiden tuloa, joiden epäselvät hahmot jo näkyvätkin ulkona punaisen kellertävää taivasta ja jyrkkiä, suippokärkisiä vuorenkukkuloita vastaan. Luolan hämyssä piileksivä säikähtynyt nainen on puettuna punaiseen röijyyn, siniseen hameeseen, valkeaan rintahuiviin ja italialaiseen päähineeseen, jonka vuoksi tekisi mieli pitää tätä kiireessä tekaistua luonnosta Roomassa syntyneenä.”<sup>116</sup>

Leino ajoittaa teoksen vuoteen 1823. Pukeutumisen ja aseiden perusteella pakolaiset ovat ryöväreitä. Myös Stjerschantz mainitsee teoksen, joka nimeltään viittaa tähän Leinon kuvailemaan maalaukseen: *Flyktingar i en grotta*. Stjerschantz kuitenkin antaa kuvasta lyhyen ja rauhallisen kuvauksen, jossa ei ole mitään Leinon kuvailemaan pakolaismaalaukseen viittaavaa: ”Två män och en kvinna lägrande kring eldbrasan i en grotta. Bergslandskap med ruiner på en höjd. Natthimmel. Skiss. D. 34,8 x 29. Frk. L. Reuter, Helsingfors.”<sup>117</sup>

Ajoittamaton, signeeraamaton maalaus *Yöllinen hyökkäys* (KUVA 4) kuvaa kahta taistelevaa miestä. Toinen kantaa soihtua ja tikaria, toinen on ilmeisesti aseeton. Maalaus on pieni ja luonnosmainen, mutta hyvin toiminnallinen ja energinen. Soihtua kantavan miehen viitta on valahtanut pois harteilta ja hänen paljas ylävartalonsa on kuvattu voimakkaaksi ja lihaksikkaaksi. Samoin käsivarsi, joka pitää ilmapirrassa roihuavaa soihtua kohotettuna. Toisen miehen punainen viitta hehkuu soihdun valossa. Taustalla on pimeä kuja, portaat ja osa rakennuksen seinää. Asetelman tekee näyttämömäiseksi vasemmassa yläkulmassa oleva esirippumainen draperia. Tausta on lavastemainen ja henkilöahmot teatraalisine asentoineen ja asuineen vaikuttavat antiikin historian sankareilta.

Kuva vie ajatukset myös ryöväriromaanin lajiin, jonka esikuvana oli Heinrich Zschokken *Abällino der Grosse Bandit* (1793). Näissä ns. bandiittiromaaneissa päähenkilö on yleensä venetsialaisen aatelissuvun nuorukainen, joka soluttautuu

<sup>116</sup> Leino 1908, 252.

<sup>117</sup> Stjerschantz 1914, 273, teosluettelon nro. 260.

ryöväreiden joukkoon paljastaakseen jonkin salaliiton tai syrjäyttääkseen korruptoituneet vallanpitäjät. Päähenkilö on varjon kaltainen pimeiden kujien kulkija, joka esiintyy salanimillä ja valepuvuissa ja ilmestyy varjoista vain kadotakseen jälleen mystisesti. Tykessonin tekemän erottelun mukaan bandiitin ase on tikari, ryövärin pyssy. Bandiitin tikari tappaa. Ryöväri rosvoaa, mutta välttää tappamista ja halveksii murhamiehiä.<sup>118</sup> Ehkä Lauréus on *Yöllisessä hyökkäyksessä* kuvannut kohtauksen jostain tämän bandiitti-lajin ryövärinäytelmästä.

### 3.3.2 Ekman

Kun Robert Wilhelm Ekman vuonna 1824 aloitti opintonsa Tukholman Taideakatemiassa, leimasi klassismi edelleen ”virallista” taidetta. Antiikin sankareita koetettiin istuttaa ruotsalaiseen maaperään. Hintzen mukaan pyrkimys ”korkeaan ja ihanteelliseen tyyliin, joka ei mitenkään vastannut porvarillista ajanhenkeä Ruotsissa”, johti pinnalliseen manierismiin. Fredrik Westin, joka 1816 sai professorin viran akatemiasta ja toimi vuodesta 1828 sen johtajana, edusti taiteen virallista suuntaa ”elottomine allegorioineen ja historiamaalauksineen” sekä ”tyhjine ja suurellisine alttaritauluineen”.<sup>119</sup>

Myös romanttisten virtausten kannattajia akatemiasta löytyi. C. J. Fahlcrantz ja J.G. Sandberg (Fahlcrantz Tukholman Taideakatemian professoriksi 1815, Sandberg 1828) osallistuivat ruotsalaisen kansallisromanttisen yhdistyksen, Götiska Förbundetin taidenäyttelyihin. Erityisesti Sandberg, joka Hintzen mukaan oli nousevan isänmaallisen maalaustaiteen merkittävin edustaja Ruotsissa, vaikutti Ekmanin kehitykseen taiteilijana. Ekman pääsi oppilaaksi Sandbergin ateljeehen vuoden 1832 tienoilla. Myös Alexander Lauréus oli Ekmanille tärkeä esikuva.<sup>120</sup>

Ekman sai 1837 Taideakatemian matkastipendin yhteensä kuuden vuoden opiskeluun Ranskassa ja Italiassa ja lähti matkalle kohti Pariisia saman vuoden syyskuussa. Pariisissa Ekman opiskeli Paul Delarochen ateljeessa. Hän maalasi genremaalauksia, kuvaten porvarillista perhe-elämää 1600-luvun hollantilaisen maalaustaiteen hengessä.<sup>121</sup>

<sup>118</sup> Tykesson 1942, 16-21.

<sup>119</sup> Hintze 1926, 17-18.

<sup>120</sup> Hintze 1926, 19-20, 29-30, 43.

<sup>121</sup> Hintze 1926, 39-41, 57-58.



Bertel Hintzen mukaan Ekman muodosti jo Pariisin vuosinaan käsityksen Italiasta ja italialaisesta kansanelämästä Léopold Robertin teosten perusteella. Léopold Robertin maalauksilta ei voinut välttyä: Tämä oli kaksi vuotta ennen Ekmanin saapumista Pariisiin kuollut mitä romanttisimmassa olosuhteissa ja oli hyvin ajankohtainen taiteilija. Léopold Robertin ja hänen seuraajiensa töitä oli esillä useimmissa taidenäyttelyissä.<sup>122</sup>

Italiaan Ekman matkusti myöhään syksyllä 1840. Hän asettui asumaan Rooman lähellä sijaitsevaan sabiinilaisvuorten kylään Subiacoon, lähelle Tivolia. Asuinpaikastaan huolimatta Ekman osallistui ahkerasti myös Rooman taiteilijaelämään. Subiacossa Ekman maalasi ensimmäisen ryöväriaiheisen teoksensa, *Interiör av en italiensk rövärkula*, jossa Hintze näkee sekä Léopold Robertin, että Alexander Lauréuksen vaikutteita. Maalaustapa ei ole Robertin klassistinen, ”patsasmainen” tyyli, vaan siinä on Lauréuksesta muistuttavaa maalauksellisuutta ja valon käsittelyä.<sup>123</sup>

Kesäkuussa 1842 Ekman matkusti Napoliin, Caprille, Sorrentoon ja Ischialle. Heinäkuussa hän saapui Firenzeen, jossa viipyi vuoden loppuun saakka. Seuraavana vuonna Ekman vieraili Bolognassa ja Venetsiassa, ja syksyllä 1843, stipendikauden päättyessä, hän matkusti Tirolin, Münchenin ja Dresdenin kautta takaisin Tukholmaan, jonne saapui maaliskuussa 1844. Tukholmassa Ekman sai Taideakatemia jäsenyyden sekä nimityksen ”kuninkaalliseksi hovi- ja historiamaalariksi”. Syksyllä 1845 hän palasi Suomeen.<sup>124</sup>

Synnyinmaahansa palannut hovimaalari otettiin Suomen nousevan kansallisen innostuksen piirissä avosylin vastaan. Vieraillessaan Helsingissä vuodenvaihteessa 1845–46 Ekman tutustui kahteen kansallisen heräämisen keskeiseen hahmoon, Z. Topeliukseen ja Fredrik Cygnaeuksen. Muutamaa vuotta myöhemmin Ekmanin on arveltu tutustuneen J.L. Runebergiin.<sup>125</sup>

Elokuussa 1846 Ekman lähti matkalle Hämeeseen ja Savoan tutustuakseen suomalaiseen kansanelämään. Matkan tuloksena oli tutkielmia talonpoikaishahmoista sekä tupainterioörejä. Ekman jatkoi Suomessa myös italialaisten aiheiden maalaamista.

<sup>122</sup> Hintze 1926, 64. Hintze kertoo viitteessään Léopold Robertin tehneen itsemurhan Venetsiassa mahdollisesti rakkaudesta prinsessa Charlotte Bonaparten (1802–1839). Robert itse tiedosti elävänsä todeksi romanttista draamaa, josta muut vain kirjoittivat. Hän kirjoitti perheelleen 1832: ”Olen alkanut ajatella, että jos elämäni yksityiskohdat tiedettäisiin, siitä tulisi mitä koskettavin romaani (*romance*).” Gaunt 1937, 122.

<sup>123</sup> Hintze 1926, 76, 79, 82.

<sup>124</sup> Hintze 1926, 80, 92, 93-95.

<sup>125</sup> Hintze 1926, 112, 117. Toisin kuin Hintze arvelee, ei Ekman tuolloin henkilökohtaisesti tutustunut Elias Lönnrotiin. Ekman nimittäin kirjoitti Topeliukselle vuonna 1860: ”[...] och har icke äran att personligen känna Pr. Lönnrot”. Ekmanin kirje Topeliukselle 28.3.1860. Museoviraston arkisto.

Heti ensimmäisenä vuonna Turkuun muuttonsa jälkeen hän maalasi useita italialaisaiheisia maisema- ja genremaalauksia, kuten *Ruumissaatto soihtujen valossa*, *Osteria con cucina* ja *Italiensk rövarscen (Fra Diavolos band överraskas av gendarmer, KUVVA 5)*.<sup>126</sup>

Hintze huomioi, että Ekmanin tuotanto vuosina 1845–46 jakaantuu selvästi kahtia: suomalaisiin ja italialaisiin aiheisiin. Suomalaisaiheet on maalattu lämpimin, rusehtavin värein ja realistiseen sävyyn, kun taas italialaisaiheita leimaa kirjava väriloisto, tietty pinnallisuus ja konventionaalisuus.<sup>127</sup> Suomalaisiin talonpoikaisaiheisiin Ekman teki luonnoksia ja tutkielmia paikanpäällä pyrkien kuvauksen aitouteen. Italialaisaiheet olivat muistoista, mielikuvista ja konventionaalista kuvaustavoista koostuvia satumaisia kollaaseja. Molemmissa oli kyse kansan ja kansanomaisuuden ihannoinnista ja romantisoinnista, mutta suomalaisuus nähtiin harmaanruskeana ja vakavana ”realismina”, italialaisuus värikkäänä ja sadunhoitoisena.

1840-luvun loppu ja 1850-luku olivat Ekmanille työteliästä ja taloudellisesti tuottoisaa aikaa. Turun tuomiokirkon freskojen valmisteluiden ja maalauksen (1850–54) ohella hän maalasi muotokuvia ja alttaritauluja, joita häneltä tilattiin runsaasti. Ainoana kilpailijana alttarimaalausten tuotannossa Ekmanilla oli B.A. Godenhjelm. Lisäksi Ekman noudatti kutsumustaan ”kansanelämän kuvaajana ja historiamaalarina valita suomalaisia aiheita ja siten tehdä taiteesta sisällöltään isänmaallista”.<sup>128</sup> Tätä kutsumusta hän noudatti mm. tulkitsemalla maalauksissaan Runebergin runojen aiheita. 1850-luvun lopulla Ekman alkoi kiinnostua muinaispohjoismaisesta mytologiasta ja kalevalaisesta aihe maailmasta.

Ekman meni 1848 naimisiin Josefine Pippingsköldin kanssa ja osti hyvien tulojensa ja vaimonsa saaman perinnön rohkaisemana suuren tontin ja kalliin talon, jonka myös sisusti ylellisesti. Kaupasta jääneet velat olivat Hintzen mukaan perustana Ekmanin taloudellisille vaikeuksille hänen viidentoista viimeisen elinvuotensa aikana. Ekmanin taiteellisen kiinnostuksen suuntautuminen Kalevalaan ja ”allegoris-runollisiin” aiheisiin ei myöskään ollut taloudellisesti kovin kannattavaa. Rahatilannettaan hän koetti kohentaa alttaritaulujen tuotannolla.<sup>129</sup>

Aikaisemmin Ekmania yksimielisesti ylistänyt aikalaiskritiikki alkoi 1850–60 -lukujen taitteessa etenkin Helsingin lehdistössä kääntyä taiteilijaa vastaan. Hintze esittää

<sup>126</sup> Hintze 1926, 101-102.

<sup>127</sup> Hintze 1926, 105.

<sup>128</sup> Hintze 1926, 114, 116.

<sup>129</sup> Hintze 1926, 117, 171.

ilmapiirin muutokselle useita syitä. Ekman oli saanut lahjakkaita kilpailijoita nuorista Turun ja Helsingin piirustuskoulujen kasvateista. Aikaisempi kritiikitön isänmaallinen entusiasmia, joka oli suosinut Ekmania, alkoi vaihtua kriittisempään sävyyn. Kieliriidan uusi kiihtyminen aiheutti, että Ekmanin kiinnostus muinaissuomalaiseen mytologiaan nähtiin puoluepoliittisena valintana, mikä vieroitti ruotsinkielisiä taiteenystäviä hänen taiteestaan. Ekmania kritisoitiin puuttuvasta luonnontutkimisesta ja pinnallisesta kaunistelusta. Hänen taiteellisten kykyjensä ja näkemyksensä ei katsottu riittävän kalevalaisten myyttien ja mytologisten hahmojen kuvaamiseen.<sup>130</sup>

Ekmanin jatkuva rahapula paheni, kun kielteisen kritiikin säikähdyttämä porvaristo ei enää tilannut häneltä maalauksia. Kritiikin masentamana Ekman lopetti mytologisten aiheiden maalaamisen ja teki sen sijaan italialais-, ruotsalais- ja suomalaisaiheisia genremaalauksia. Puolirealistiset kansanelämäkuvaukset saivat jälleen sanomalehtikritikoiden suosion. Etenkin *Greta Haapasalo soittaa kannelta* oli suosittu aihe, josta Ekman teki useita toisintoja.<sup>131</sup>

Robert Wilhelm Ekmanin tuotannossa on tietoni mukaan kuusi ryöväriaiheista maalausta. Näistä kolme on toisintoja samasta aiheesta, jossa kuvataan Fra Diavolon luolaa, johon santarmit ovat juuri hyökkäämässä. Ensimmäisen version aiheesta Ekman maalasi asuessaan Italiassa Subiacossa. Hän lähetti sen Tukholmaan syksyllä 1842, ja maalaus oli esillä Tukholman Taideakatemian seuraavan vuoden näyttelyssä. Hintze mainitsee myös tämän maalauksen luonnoksen, *Italiensk rövarkula* ("Färgstudie tillföreg., 23x52 cm, olja på papper. Konstmuseet I Åbo." ks. LIITE 1, nro 16)<sup>132</sup>. Toisaalla Hintze mainitsee luonnoksen olevan Ateneumissa: "Taulussa Italiensk rövarkula, jonka Ekman maalasi Roomassa, näkyy tämä taipumus [tulervalomaalaus] ensimmäistä kertaa täysin kehittyneenä – mikäli sallitaan arviointi myöhempien kopioiden ja säilyneen luonnoksen perusteella[, joka on] Ateneumissa."<sup>133</sup> En ole saanut selville luonnoksen sijaintia.

Yhtä aikaa Subiacossa maalaamansa ryöväriteoksen kanssa Ekman lähetti Tukholmaan Pyhän Agnesin marttyyrikuolemaa esittävän teoksen, jolla hän Hintzen mukaan varmaankin halusi todistaa Akatemialle kykynsä myös "suurten" historia-

<sup>130</sup> Hintze 1926, 172, 175.

<sup>131</sup> Hintze 1926, 176-177.

<sup>132</sup> Hintze 1926, 250 (teosluettelo, nro 79).

<sup>133</sup> Hintze 1926, 104: "I sin tavla *Italiensk rövarkula*, som Ekman målade i Rom, visar sig denna böjelse första gången fullt utbildad – så vitt man får döma av de senare replikerna och av den bevarade skissen i Ateneum."

aiheiden kuvaamisessa.<sup>134</sup> Taiteilijathan lähetettiin Italiaan oppimaan ylevää taidetta italialaisten suurten mestarien esikuvien innoittamina. Ekmanille läheisempi alue oli kuitenkin laatukuva ja kansanelämän kuvaus, mihin Subiacossa maalattu ryöväriaihekin liittyy.

Suomeen palattuana, vuonna 1846 Ekman maalasi teoksen *Italiensk rövarscen / Fra Diavolos band överraskas av gendarmer* (KUVA 5), joka oli tilaustyö ja toisinto hänen Italiasta Tukholmaan 1842 lähettämästään ryövärimaalauksesta. Teos oli esillä Suomen Taideyhdistyksen näyttelyssä 1846. Bertel Hintze kuvailee maalausta:

”Luola, jossa parikymmentä henkilöä. Keskellä seisoo rosvo, joka nojaa kivääriinsä. Hänen jalkojensa juuressa on toinen rosvo avaamassa matkakirstua, jonka sisältöä nainen kurottautuu katsomaan. Vasemmalla istuu vangittu matkustaja vaimoineen, joka pitää lasta sylissään. Etualalla oikealla nylkee ryöväri lammasta, joka on ripustettu kallioseinämälle. Taustalla oikealla istuu tupakoivia ja juovia ryöväreitä palavan kynttilän alla, kun taas vasemmalla nähdään joitakin varovasti luolaan tunkeutuvia santarmeja terävänä silhuettina syvänsinistä yötaivasta vasten. Kohtausta valaisee oikealla ulkonevan kallioseinän taakse kätkeytyvä tuli, kynttilä taustalla oikealla sekä toinen vasemalla. Ruskehtava yleissävy, sininen taivas sekä hillittyjä punaisia ja vihreitä sävyjä vaatteissa.”<sup>135</sup>

Maalauksen henkilöt on ryhmitelty selkeästi erillisiksi sommitelmiksi. Keskellä, voimakkaimmin valaistuna ja värikkäimpänä on ryöstösaaliin ympärille kokoontunut joukko pyramidimaisena sommitelmana. Keskellä seisova ryöväri on ehkä itse päällikkö Fra Diavolo. Vasemmassa reunassa on perhe, joka on joutunut ryövärijoukon vangiksi. Vaimo nojautuu vakavaimmeiseen mieheensä, lapsi nukkuu äitinsä sylissä. Vanhempi mies, ehkä palvelija asettelee viittaa naisen harteille. Taustalla on pöydän ääressä seurustelevia ryöväreitä, ja oikealla etualalla mies nylkee lammasta, varmaankin iltateriaa ajatellen. Ryöstösaaliin ihastelu ja illanvietto hyvää saalista juhlien on keskeytymässä luolaan hiipivien santarmien hyökkäykseen.

Emil Nervander (1840–1914) on kirjoittanut ilmeisesti tähän maalaukseen liittyen muistiinpanon, jonka mukaan vapaaherratar Lotte von Troil omisti Ekmanin taulun *Fra Diavolo*. Nervander kirjoittaa myös, että Ekman oli kerran roomalaisessa osteriassa tavannut vanhuudenheikon ukon, joka sivalтели läsnäolijoita piiskalla. Ekman kiinnostui tyyppistä ja voitti hänen ystävyytensä. Ukko oli seurannut Fra Diavoloa, jonka vuoristoluolan hän kuvasi yksityiskohtaisesti Ekmanille, mistä Ekman sai aiheen tauluun. ”Hänen italiassa olonsa aikana olivat sentapaiset italialaiset ryövärikuvaukset

<sup>134</sup> Hintze 1926, 79.

<sup>135</sup> Hintze 1926, 256. Suomennos kirjoittajan.

suosikkiaihe Ekmanille, joka vielä Suomessa tuottoisasti tarjosi yleisölle senkaltaisia aiheita.”<sup>136</sup>

Nervander on siis löytänyt Ekmanin italialaiselle ryöväriaiheelle ”historiallisen” taustan, vanhan miehen omakohtaisen kertomuksen. Historiallisuus realistisessa, dokumentoivassa mielessä ei kuitenkaan ollut Ekmanin lähestymistapa ryöväriaiheisiin. Tapa, jolla Hintze kuvaa Ekmanin ja muidenkin pohjoismaisten taiteilijoiden suhdetta Italiaan, vaikuttaa hyvin osuvalta. Hän kirjoittaa, että taiteilijaa Italiassa ”ihastutti italialaisen kansanelämän pittoreski ja hymyilevä pinta”. Taiteilija oli ”lomalainen romanttisessa satumaassa, jossa jokainen päivä oli juhlapäivä, jokainen ryöväri jalo ja ihailtava hahmo”, ja jossa ”koko näkyvä maailma oli vain omalaatuinen näytelmä, josta halusi täysin rinnoin nauttia, mutta jota ei kukaan voinut ottaa aivan tosissaan”.<sup>137</sup>

Maalauksessa *Italiensk rövarscen* esitetty Fra Diavolon luola asukkaineen onkin kuin satukirjan kuvitusta. Ryövärijoukon jäsenet värikkäissä puvuissaan tarkastelevat ryöstämiään aarteita. Ryöväreiden pukujen kuvaamisessa Ekman kuitenkin osoittaa myös jonkinlaista, ainakin aikansa tavan mukaista, etnografista kiinnostusta maalaukselliseen kansanomaisuuteen. Ateneumin taidemuseossa oleva Ekmanin öljymaalauksena paperille, *Italialainen rosvo* (ajoittamaton, KUVA 7) on henkilö- ja pukututkielma, jonka Ekman on siirtänyt lähes sellaisenaan maalaukseensa *Rövarscen i Abruzzerna* (Suomen taideyhdistyksen näyttelyssä (1949, KUVA 6). Sama hahmo, erivärisen viittaan puettuna, seisoo myös *Italiensk rövarscen* -maalauksen keskellä. Persoonallisuuksia Ekmanin ryövärit eivät tunnu olevan. He ovat kaikki saman kaavan mukaan kuvattuja, tummia, parrakkaita miehiä, ilman huomattavia eroja kasvopiirteissä.

Vuoden 1849 Suomen Taideyhdistyksen näyttelyssä oli Ekmanilta maalaus *Rövarscen i Abruzzerna* (KUVA 6). Maalaus kuvaa kohtausta, jossa neljä ryöväriä, kolme naista ja munkki ovat vetäytyneet luolaan. Munkki krusifiksi kädessään antaa synninpäästöä haavoittuneelle ryövärille. Ulkona on meneillään taistelu ja kolme ryöväriä seisoo luolan suuaukolla kivääreineen valmiina puolustautumaan.

Romanttisen pittoreskin kansanelämäkuvauksen ohella Ekmanin ryöväriaiheisissa maalauksissa on ylevän ideologista pohjavirettä. Ne liittyvät ajankohtaisiin tapahtumiin Italiassa, Italian yhdistämispyrkimyksiin ja poliittisiin kansallisen vapauden aatteisiin. Heikki Hanka on tulkinnut Ekmanin ryöväri-aiheita

<sup>136</sup> Emil Nervanderin muistiinpano, Museoviraston arkisto.

<sup>137</sup> Hintze 1926, 88.

tässä kontekstissa. Italialaiset bandiitit nähtiin Italian vapaus- ja yhdistymispyrkimysten symboleina ja esitaistelijoina Bourbon-sukuisten kuningaskuntien ja paavin valtiokirkon taantumuksellisia voimia vastaan Wienin kongressin jälkeisessä restauraation ilmapiirissä. Asetelma ajankohtaistui uudelleen vuoden 1860 kieppeillä kun pienten kuningaskuntien yhdistymistä ajanut Sardinia julisti sodan Bourbon-kuningaskuntia tukeneelle Itävallalle ja Sisiliassa syttyi kapina kuningashallintoa vastaan.<sup>138</sup>

Arvoituksellisin Ekmanin ryövärimaalauksista on teos nimeltä *Italialainen mies lapsi käsivarrellaan* (*Italiensk rövare som stulit ett barn*, 1860, KUVVA 8). Teoksesta on käytetty useita eri nimiä. Suomen taideyhdistyksen näyttelystä kertovassa lehtikirjoituksessa huhtikuulta 1860 teos mainittiin nimellä *Barnaföfyaren* (Lapsenryöstäjä). Näyttelyä ennakoineessa kirjoituksessa saman vuoden helmikuussa teokseen viitattiin nimellä *En lurendrejare som stulit en flickebarn* (Huijari/huiputtaja, joka on ryöstänyt tyttölapsen). Bertel Hintze (1926) käytti teoksesta nimeä *Italiensk rövare, som stulit ett barn*. Onko kuvan mies ryöväri? Sitä ei voi päätellä muusta kuin hänen kädessään olevasta aseesta. Maalauksen lapsen katse on ahdistunut, mutta hänen epäluulonsa ei tuntuisi kohdistuvan häntä sylissään pitävään mieheen vaan katsojaan. Lapsi näyttää turvautuvan mieheen, joka pitää häntä viittansa suojassa. Hahmojen oikealla puolella on kallio, josta kasvaa käkkyräinen puu. Taustalla siintää lumihuippuinen vuori. Laskeva tai nouseva aurinko punertaa pilvissä.<sup>139</sup>

Heikki Hanka on tulkinut myös tätä maalausta ryövärinä ajankohtaisten poliittisten tapahtumien ja vapausideologian, Italian vapaus- ja yhdistymispyrkimysten kontekstissa. Hän rinnastaa maalauksen Ekmanin samana vuonna maalaamaan pieneen tauluun *Eläköön koirien vapaus* (1860), jossa ajankohtainen vapauden ihanne on ilmaistu hyvin selvästi. Maalauksessa poika on vapauttanut kaksi koira ketjuistaan ja kirjoittaa seinään koirien vapautta ylistävää iskulausetta. Taustalla näkyvät Pietarinkirkon ja Castel San Angelon voi hyvin tulkita vapautta ja yhdistymistä vastustavien voimien symboleiksi.<sup>140</sup>

Ekman itse ei nimennyt maalauksensa miestä ryöväriksi, eikä italialaiseksikaan. Hän kuvaili teosta kirjeessään Fredrik Cygnaeukselle: ”en zigenare, som röfvat ett blondt barn, och försvarar han det mot hvem som helst.” Lisähuomautuksena Ekman vielä mainitsee maalauksen perustuvan ”mallin omaan kertomukseen Pariisissa”.

<sup>138</sup> Hanka 2003, 106.

<sup>139</sup> Papperslyktan no 20, 16.4.1860; Åbo Underrättelser no 16, 16.2.1860.

<sup>140</sup> Hanka 2003, 106.

Maalauksen lapsenryöstäjä on siis mustalainen, eikä ”italialainen ryöväri”, joksi se myöhemmissä tulkinnoissa on nimetty. Mustalaishahmoja Ekman oli käyttänyt myös suomalaisessa aiheessa vuodelta 1849, *Finsk Torparfamilj som betraktar förbidragande zigenare*.<sup>141</sup>

”Mustalainen” ja ”italialainen ryöväri” eivät tietenkään ole toisensa poissulkevia nimikkeitä. Maalauksen mies voi olla sekä ryöväri, että mustalainen – hän on mustalainen, joka on ryöstänyt lapsen ja on lisäksi aseistettu. Vaikka romaneihin liitetyt stereotyyppiset käsitykset taskuvarkauksista ja muusta hengenpitimiksi harjoitetusta pikkurikollisuudesta kenties sotivatkin jalon ryövärin mielikuvaa vastaan, liittyi mustalaisuuteen lukuisia romanttisia piirteitä. Vapaus ja kiertelevä, epäsovinnainen elämäntapa olivat rinnastettavissa romanttisen ryövärisankarin olemukseen. Romaneissa oli myös romanttista eksotiikan viehätystä. Ekmanin mustalaismies edustaa siten – ainakin jossain määrin – ryöväriromantiikkaa ja jalon ryövärin estetiikkaa. Hän on ryöstänyt lapsen, mutta Ekmanin oman määritelmän mukaan suojelee tätä henkensäkin uhalla. Ekmanhan kuvasi teostaan: ”mustalainen, joka on ryöstänyt vaalean lapsen ja puolustaa tätä ketä vastaan tahansa”.

Ryövärikuvien konventioihin maalauksen yhdistää myös lapsenryöstäjän kädessä oleva pistooli. 1800-luvun ryövärimaalauksissa ryöväri kuvattiin lähes poikkauksetta aseensa kanssa. Hyvin yleinen kuvatyyppe on kivääriinsä nojaava ryöväri, josta hyvänä esimerkkinä toimii Ekmanin maalaama *Italialainen rosvo* (KUVA 7). Aihe toistuu myös useissa Léopold Robertin töissä. Ryövärin ja aseensa stereotyyppinen yhdistäminen toistuu myös Auberin *Fra Diavolo*-oopperan kohtauksessa, jossa päähenkilö seisoo jyrkällä kallionkielekkeellä kivääriinsä nojaten: ”Trotsig, stödd mot sitt gevär. Hans Trogne vän det är.”<sup>142</sup> Ruotsalainen taidemaalari Carl Gustaf Plagemann kuvasi vuonna 1836 oopperalaulaja Pehr Sällströmin *Fra Diavolon* rooliasussa ja asetti laulajan poseeraamaan aseeseen nojaten, kallioinen maisema taustanaan.(KUVA 28)

Ekman palasi italialaisiin ryöväreihin vielä 1870-luvun alussa, kun hänen vanha ystävänsä vapaaherra Samuel Werner von Troil tilasi häneltä vielä yhden toisinnon *Fra Diavolon* luolaa esittävästä aiheesta, jonka Ekman oli ensimmäisen kerran maalannut Italiassa (*Italiensk rövarkula*, ks. LIITE 1, nro 20).<sup>143</sup>

<sup>141</sup> Nervander 1900, 264, 265; Hintze 1926, 117.

<sup>142</sup> Hirn 1941, 76-77.

<sup>143</sup> Hintze 1926, 182.

### 3.4 Mielikuva - jalon ryövärin myytti

Ryöväri oli hahmo, joka vetosi romanttiseen mielikuvitukseen. Ryövärin rikollisen ilmiön taustalla nähtiin ylevyyttä, joka liittyi rosvohahmon motiivien ja tavoitteiden jalouteen. Yrjö Hirn näkee jalon ryövärin (jalon villin ohella) romantiikan aikakautta, sen ihmisten mielikuvituselämää ja emotionaalisia suhtautumistapoja symboloivana ”portaalihahmona” (*portalfigur*). Ryövärin hahmo kuvastaa Hirnin mukaan romantiikalle keskeistä ajatusta: Epäoikeudenmukaiset yhteiskuntaolot voivat tehdä hyvästä ja rauhaa rakastavasta ihmisestä kapinallisen, ja tällä ihmisellä on kaikki oikeus omin käsin korjata epäoikeudenmukaisuudet.<sup>144</sup>

Jalo ryöväri on laillisen yhteiskunnan ja järjestysvallan silmissä rikollinen, mutta tämä on vain pikkuporvarillisen ahdasmielisyyden aiheuttama harha. Todellisuudessa ryöväri edustaa oikeudenmukaisuutta ja moraalialla, ”korkeampaa lakia”, joka on kaiken omaneduntavoittelun ja vallanhimon yläpuolella. Jalo ryöväri on asettanut itsensä laillisen yhteiskuntajärjestyksen ulko- tai yläpuolelle, mutta hänellä on omat ylevät lakinsa. Hänen jaloutensa muodostuu juuri näiden lakien, kunniakoodien noudattamisesta: Köyhiltä ei ryöstetä, tarpeetonta tappamista on vältettävä, heikkoja on suojeltava, ja näitä sääntöjä rikkonutta rankaistaan ankaran oikeudenmukaisesti. Kun Christian August Vulpiuksen luoma ryöväri Rinaldo Rinaldini joutuu todistamaan omien miestensä raakaa käytöstä köyhää erakkoa kohtaan, hän ampuu epäröimättä syyllisen käden murskaksi. Toisaalla Rinaldo ohjeistaa miehiään: ”Rikkailta laiskureilta, papeilta ja muilta sentapaisilta saatte ottaa kaikki heidän kalleutensa, mutta köyhät vaeltajat ja erakot on jätettävä rauhaan.”<sup>145</sup>

Robinhoodmainen ryöstäminen rikkailta ja köyhien suojeleminen on jalon ryövärin itsestään selvä tunnusmerkki. Romanttiseen ylevän ryövärin hahmoon kuuluu lisäksi olennaisia piirteitä, jotka jalostavat enemmän ryövärin sisäistä olemusta ja motiiveja kuin hänen näkyvää toimintaansa. Näitä piirteitä ovat melankolian sävyttämä luonne, kapinallisuus sekä vapauden tavoite. Romanttista ryövärin kuvaa voi valaista myös vertaamalla sitä sille monessa mielessä rinnakkaiseen hahmoon, ”jaloon villiin”.

<sup>144</sup> Hirn 1941, 11-12.

<sup>145</sup> Vulpius 1949, 15-16, 47; Vulpius 1801, 25-27, 86.



### 3.4.1 Melankolinen kapinallinen

Melankolia on useimmiten jalon ryövärin hahmossa ylevyyden pohjavireenä. Immanuel Kant yhdisti ihmisluonnon ylevyyden melankoliaan kirjoituksessaan *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (1764). Hänen mukaansa aito, periaatteille perustuva hyve näyttää sointuvan parhaiten melankoliseen luonteenlaatuun. Syvä tunne ihmisluonnon universaalista hyvydestä ja arvokkuudesta lähenee Kantin mukaan melankoliaa. Melankoliseen luonteenlaatuun taipuvaiselle ihmiselle subliimin tunteilla on suurempi viehätysvoima kuin ”kauneuden petollisella lumolla”.<sup>146</sup>

Melankolinen ihminen on Kantin mukaan taipuvainen tunteiden pysyvyyteen ja periaatteellisuuteen. Hän ei toimi vaihtuvien olosuhteiden tai odotettavissa olevien seuraamusten mukaan vaan universaalien periaatteiden vuoksi. Tästä seuraa, että hänen käytöksensä on ylevää. Hän ei anna muiden arvostelun vaikuttaa tekoihinsa vaan toimii oman näkemyksensä ohjaamana. Hänen periaatteellisuutensa näyttäytyy toisinaan itsepäisyytenä. Hänellä on korkea käsitys ihmisluonnon arvokkuudesta ja omasta arvostaan. Hän ei siedä nöyristelyä, eikä minkäänlaisia kahleita, hän ”hengittää vapautta”. ”Hän on ankara tuomari itselleen ja muille ja usein kyllästynyt niin itseensä kuin maailmaankin.”<sup>147</sup> Kantin kuvaus sopii jalon ryövärin luonteenkuvaukseksi, etenkin Kantin kuvaama melankolisen luonteen alennustila. Tällöin vilpittömyys kääntyy alakuloksi, omistautuminen fanatismiksi ja vapaudenrakkaus kiihkoiluksi. Loukkaukset ja epäoikeudenmukaisuus herättävät ”rappeutuneessa melankolikossa” kostonhimoa. Hän uhmaa vaaroja ja halveksii kuolemaa.<sup>148</sup>

Romanttisessa jalon ryövärin, ylevän rikollisen hahmossa perinteiseen Robin Hood -sankariin yhdistyy Mario Prazin analysoima ”satanistinen” sankarityyppi, josta Praz nostaa esimerkeiksi mm. Schillerin *Rosvojen* Karl Moorin, Ann Radcliffen synkän munkki Schedonin (*The Italian, or the Confessional of the Black Penitents*, 1797) sekä Byronin runoelmien *Corsair* (1814) ja *Giaour* (1813) rosvosankarit. “1700-luvun loppuun mennessä jalon lainsuojattoman tai ylevän rikollisen perinteinen hahmo täyttyi Miltonin Saatanan pahaenteisellä viehätysvoimalla.”<sup>149</sup> Heinrich Zschokken romaanin ratkaisuhetkillä bandiittisankarin olemusta kuvataankin “hornan kuninkaan

<sup>146</sup> Kant 1991 [1764], 63-64.

<sup>147</sup> Kant 1991 [1764], 66.

<sup>148</sup> Kant 1991 [1764], 66.

<sup>149</sup> Praz 1960, 57, 59-60, 64-66.

majesteettisuudeksi”.<sup>150</sup> Byronilainen demonisuus on romanttisen ryövärin keskeinen piirre. Wolfgang Seidenspinnerin mukaan ryövärikuvan sävyt vaihtelivat laajalla kirjolla kammottavan demonin ja romanttis-idealisoitun hyvän tekijäkapinallisen välillä.<sup>151</sup>

Miltonin *Kadotetun Paratiisin* Lucifer on subliimin kapinallisen arkkityyppi. Hänessä yhdistyvät viha ja ylpeys, jotka saattavat hänet tuhoon tuomittuun vallankumousyritykseen Jumalaa vastaan. Tappiossakin Miltonin Lucifer on ylevä. Hänen silmissään näkyy suru menetetyistä kauneudesta ja kunniaista, josta vielä on rippeet jäljellä, kuin ”aurionnousu sumuisessa horisontissa” tai ”aurionpimennyksen kohtalokas hämärä”.<sup>152</sup> Miltonin langennut enkeli on raunioromanttinen hahmo. Mennyt suuruus ja kauneus näkyvät hänessä luhistuneena, synkkänä ja kammottavana, mutta melankolisen ylevänä. (KUVA 25)

Ryöväriromantiikan sankari ei koskaan ole alkanut ryöväriksi rikastumisen toivossa tai siksi, että olisi luonteeltaan rikollisuuteen ja rosvoamiseen taipuvainen. Jalo ryöväri ajautuu laillisen yhteiskunnan ulkopuolelle tahtomattaan, olosuhteiden pakottamana. Päämotiivit ryöväriksi ryhtymiseen ovat ”ihmisten pahuus” ja ”kohtalo”. Ihmisten pahansuopuus ja epäoikeudenmukainen kohtalo syöksevät ryöväriromaanin sankarin epätoivoon ja katkeraan vihaan koko ihmiskuntaa kohtaan. Elisabeth Tykesson kuvaa ryövärin hahmoa: ”Ryövärit ilmaisevat kerta toisensa jälkeen palavaa vihaansa koko ihmisyyttä kohtaan, raivoaan niitä rikoksia kohtaan, joihin ihmiskunta on heidät pakottanut. Mitä pidemmälle aika kuluu, sitä loukkaantuneemmaksi, sulkeutuneemmaksi ja kiivaammaksi käy ryövärin hahmo.”<sup>153</sup>

Petollinen veli riistää Schillerin jalolta rosvolta Karl Moorilta isän rakkauden ja epätoivoissaan tämä antautuu kostonhimon ja julman kohtalon vietäväksi:

”... - ihmiset pettivät minulta ihmisyyden, kun minä vetosin siihen. Pois siis mielestäni inhimillinen sääli ja osanotto! – Minulla ei ole enää isää, ei enää rakkautta, ja veri ja surma saavat opettaa minut unhoittamaan, että minulle joskus on ollut jotakin kallista.”<sup>154</sup>

Tykessonin tapaan Reinhard Buchwald on Schillerin *Rosvoja* analysoidessaan erottanut Karl Moorin traagiselle tarinalle kaksi lähtökohtaa: inhimillisen pahuuden (menschliche Bosheit) sekä kohtalon. Vaikka Tykesson ei pidä *Rosvojen* päähenkilöä

<sup>150</sup> Zschokke 1815, 203-204: ” Han genomwandrade salen med Afgrunds-Monarkens majestät, [...]”

<sup>151</sup> Seidenspinner 1995, 34.

<sup>152</sup> Praz 1960, 55-56.

<sup>153</sup> Tykesson 1942, 25.

<sup>154</sup> Schiller 1950 [1781], 136. Suom. Juhani Siljo.

Karl Moorin ryöväriromaanien sankarin esikuvana, edustaa Moor jaloa ryöväriä ja tämän motiiveja arkkityyppisimmillään. Kuten Yrjö Hirn totesi, esiintyvät Karl Moorin villi uhma, synkkyys, sentimentaalisuus ja luonnonhurmio lukemattomilla 1700-luvun lopun ja 1800-luvun alun romaanien ja näytelmien jaloilla ryöväreillä.<sup>155</sup>

Säveltäjä Hector Berlioz (1803–69) kirjoitti muistelmissaan Byronin *Corsairin* päähenkilöstä, merirosvokapteeni Conradista: ”...ihailin syvästi tuota hahmoa, joka oli yhtä aikaa säälimätön ja hellä, julma ja jalo, outo yhdistelmä näennäisesti vastakkaisia tunteita, eräänlaista vihaa sekä rakkautta naiseen.”<sup>156</sup> Ristiriitaisuus onkin romanttisen ryövärihahmon olemuksen ydin. Häntä repii toisaalle rakkaus ja kunniantunto, toisaalle katkeruus, viha ja synkkä kohtalonusko. Ristiriitaisuus tuo ryöväriin olemukseen selittämättömyyttä ja salaperäisyyttä. Byronin merirosvopäällikkö on ”man of loneliness and mystery”. Ristiriitojen raatelema sielu kuvastuu hänen ulkonäössään.

”His features’ deepening lines and varying hue  
At times attracted, yet perplex’d the view,  
As if within that murkiness of mind  
Work’d feelings, fearful, and yet undefined”<sup>157</sup>

Elisabeth Tykessonin mukaan Vulpiuksen Rinaldo Rinaldini poikkeaa suurimmasta osasta ryöväriromaanien sankareita siinä, ettei häntä aja eteenpäin ryöväriurallaan viha ja kostonhimo vaan vain hänen kiivas luonteensa ja seikkailunjanonsa. Kuitenkin myös Rinaldon seikkailijanluonne ja kiivaus pyritään ainakin välillä näyttämään synkässä ja melankolisen traagisessa valossa. Romaanin alussa Rinaldo istuu luolassa tuleen tuijottaen, myrskyn riehuessa vuoristossa. Rinaldo on vaipunut synkkiin mietteisiin ja katuu valintaansa ryhtyä lainsuojattomaksi. Vuoden 1949 suomennoksessa Rinaldon pohdinnat on tiivistetty yhteen repliikkiin: ”Miksi en pysynyt vuohineni rauhallisessa kotilaaksossani? Miksi annoin turhan kunnianhimon houkutella itseni metsiin, miksi ryhdyin rosvoksi, joka ei saa koskaan rauhaa?”<sup>158</sup>

Richard Payne Knight kirjoitti 1800-luvun alussa, että runoudessa pelkästään järjen mukaan toimiva henkilö ei voi olla kiinnostava. Spontaani, hehkuva ja haltioitunut tunne on taiteessa vaikuttavampaa kuin moraalisesti perusteltu tai oikeutettu reaktio. Tästä Knight ottaa esimerkiksi skotlantilaisen Joanna Bailleyin (1762–1852),

<sup>155</sup> Buchwald 1953, 290; Tykesson 1942, 88; Hirn 1941, 53.

<sup>156</sup> ”...j’adorais profondément ce caractère à la fois inexorable et tendre, impitoyable et généreux, compose bizarre de deux sentiments opposés en apparence, la haine de l’espèce et l’amour d’une femme.” Berlioz 1969, 134-135.

<sup>157</sup> Byron 1842, 199-200.

<sup>158</sup> Tykesson 1942, 25; Vulpius 1949, 8. Vulpius 1801, 8-11.

jonka draamassa *De Montfort* (1798) henkilöahmon ”viha nousee pienistä syistä, suurenee ja värityy katkeruudella sen synkän ja kitkerän mielen myrkyllisyydessä, jonka läpi tapahtumat nähdään”:

”Sellainen viha, on oikeutettua sanoa, ei ole kohtuullista; mutta eipä liioin mikään muukaan intohimo, joka on tarpeeksi energinen ja innoittunut palvellakseen tragedian tarkoituksia. Väkivaltainen intohimo hipoo aina hulluutta; mutta kunhan se ei lähentele naurettavuutta, ei sen myötätuntoa herättävä vaikutus heikkene: sillä mielen kieroutuneen energian ilmaus saattaa olla, korkeimmillaan, kiinnostava ja subliimi; vaikka sen heikkoudet ja viat voivat olla vain naurettavia ja halveksuttavia.”<sup>159</sup>

Knightin analyysi toimii yhtenä esteettisenä ja psykologisena perusteluna katkeruutta, kostonhimoa ja synkkää vihaa mielessään hautovien byronilaisten sankareiden ja jalojen ryöväreiden suosiolle.

### 3.4.2 *Tavoitteena vapaus*

Hugh Honour käsittelee ryöväriaiheisia maalauksia romanttisen vapausideologian yhteydessä. Poliitiikka modernissa mielessä, vasemmiston ja oikeiston tai edistyksen ja taantumuksen välisenä kamppailuna, oli Ranskan vallankumouksen tuote. Tuolloin kehittyi myös käsitys poliittisesta avant-garde -taiteesta sekä taipumus lukea taideteoksista poliittisiä merkityksiä. Schillerin *Rosvoissakin* on henkilökohtaisen vapauden – irti perheestä ja porvarillisesta yhteiskunnasta – lisäksi tulkittavissa myös poliittista vapausideologiaa. Aikalaisille teos ainakin edusti vallankumouksellista vapauden ihannetta, mitä osoittaa se, että Schilleristä tehtiin Ranskan tasavallan kunniakansalainen ja tässä yhteydessä siteerattiin *Rosvoja*.<sup>160</sup> Giuseppe Verdi sävelsi *Rosvoista* oopperan (*I masnadieri*) 1847, juuri Euroopan vallankumousvuoden, ns. hullun vuoden aattona.

Vapaus oli ryöväriromantiikassa mitä keskeisin teema, ja ryöväriaiheet liittyivät siihen usealla eri tasolla. Ne olivat aiheeltaan ja usein tyyliältäänkin klassismin periaatteiden ja akateemisten sääntöjen vastaisia. Ne vastustivat aristokratian ja kirkon hallitseman säätyjärjestelmän kahleita ihannoimalla kansanelämää ja vetoamalla

<sup>159</sup> Knight 1972 [1808], 344-346:” Such hatred, it may be justly said, is not reasonable; but no more is any passion, that is sufficiently energetic and enthusiastic to serve the purposes of tragedy. All very violent passion verges towards madness; but provided it does not verge towards folly, it will not thereby be less effective in exciting sympathy: for every display of perverted energy, in the mind, may be, in highest degree, interesting and sublime; though its weaknesses and defects can only be ridiculous or contemptible.” Suomennos kirjoittajan.

<sup>160</sup> Honour 1981, 217, 241.

”porvarilliseen makuun”. Ryöväriaihe, erityisesti italialaisen ryövärin hahmo, toimi myös kansallisten vapaustaistelujen symbolina. Saksassakin romantiikan maalaustaide, johon ryöväriaiheet kuuluivat, oli osa kansallisen identiteetin ja vapauden ohjelmaa.

Italiassa ryövärit taistelivat 1700–1800-lukujen vaihteessa Napoleonin armeijaa vastaan legitimistien puolella, mutta vuoden 1815 jälkeen Kirkkovaltiota ja Napolin kuningaskuntaa vastaan.<sup>161</sup> Myöhemmin ryöväreiksi kutsuttiin väestönosaa, joka puolusti omaa identiteettiään ja perinteistä elämänmenoaan yhtenäisen Italian valtion muodostajia, Giuseppe Garibaldin kannattajia vastaan. Toisaalta myös Garibaldin joukoissa taisteli ”ryöväreitä”. Vastustajat nimittivät Garibaldia, joka käytti epävirallisia, järjestäytymättömiä joukkoja ja sissitaktiikkaa, pelkäksi ryöväreiksi. Garibaldin joukkoihin myös todella liittyi oikeita ryöväreitä, lainsuojattomia. Garibaldista levisi käsitys romanttisena ryöväripäällikkönä.<sup>162</sup> Taiteilijoille ryöväri oli vapauden kuva huolimatta siitä, kenen puolella hän loppujen lopuksi taisteli.

Poliittisia vapausaatteita keskeisempiä ryöväriromantiikassa ja jalon ryövärin hahmossa ovat abstraktimmat vapauden ideat, henkisen, moraalisen ja taiteellisen vapauden tavoitteet. Ranskalainen kirjoittaja ja poliitikko Benjamin Constant (1767–1830) erotti toisistaan negatiivisen ja positiivisen vapauden. Negatiivinen vapaus merkitsi vapautta sorrosta. Positiivisesti vapaa yksilö pystyi myös elämään omien vakaumustensa mukaista elämää.<sup>163</sup> Ryöväriromantiikan vapausihanteessa keskeistä oli juuri positiivinen vapaus, pyrkimys ja mahdollisuus toimintaan yksilön omien moraalisten vakaumusten ja periaatteiden mukaan.

Jalon ryövärin vapaudenkaipuu on niin voimakas, että hän ajautuu konfliktiin yhteiskunnan asettamien rajojen ja sovinnaisuuksien kanssa. Schiller ilmaisee asian Karl Moorin suulla:

”Minun täytyy puristaa ruumiini kureliivehin ja tahtoni ahdistaa lakeihin. Laki on alentanut etanankuluksi sen, mistä olisi tullut kotkanlentoa. Laki ei vielä luonut ainoatakaan suurta miestä; mutta vapaus hautoo esiin jättejä ja varaväkeviä.”<sup>164</sup>

Moorin ahdistuksessa on kaikua Jean-Jacques Rousseauin sivilisaation vastaisesta julistuksesta:

”Koko viisautemme on orjamaisten ennakkoluulojen alaisuutta; kaikki tapamme osoittavat alistumista, epäasukavuutta ja pakollisuutta. Yhteiskuntaihminen syntyy, elää ja kuolee orjuudessa; kun hän on syntynyt, hän nivotaan kapaloihin; kun hän on

<sup>161</sup> Honour 1981, 241.

<sup>162</sup> Barryte 1989, 667-668.

<sup>163</sup> Honour 1981, 218.

<sup>164</sup> Schiller 1950, 122, suom. Juhani Siljo.

kuollut, hän suljetaan ruumisarkkuun; eläessään ihmisen haahmoissa, hänet vangitsevat yhteiskuntalaitoksemme.”<sup>165</sup>

Carl Müller-Fraureuthin mukaan Karl Moor edustaa ”saksalaisiin niin juurtunutta” pyrkimystä vapautteen ja itsenäisyyteen: ”Molemmat yrittävät yksilöinä väkivalloin taistella vakaumuksensa mukaan kestäättömiä yhteiskunnan olosuhteita vastaan ja asettavat itsensä lain ulkopuolelle, toteuttaakseen rousseaulaisen luonnonideaalin”.<sup>166</sup>

Rousseau puolusti luonnollista kasvatusta, kasvatusta luonnon ehdoilla. Hän näki yhteiskunnan säännöt ja instituutiot ihmisen luonnollista olemista, sen vapautta kahlitsevina ja vääristävinä. Jalo ryöväri edustaa luonnollista, vapaata ja siksi ylevää ihmisyyttä. Hänen moraalisensa on vapaata yhteiskunnan luonnottomista, kieroutuneista säännöistä ja ”porvarillisen kunniallisuuden” kahleista. Ryövärin vapauden ja ”luonnollisen moraalisuuden” vertauskuvana ja korostajana toimii se, että hän elää ja toimii myös fyysisesti järjestäytyneen yhteiskunnan ulkopuolella, villin luonnon keskellä. ”Ennen kuin inhimilliset ennakkoluulot ja laitokset ovat turmelleet luonnolliset taipumuksemme, on lasten ja aikaihminen onni vapauden oikeassa käyttämisessä.”<sup>167</sup> Jalo ryöväri on jalo, koska hän käyttää itselleen ottamaansa vapautta oikein.

### 3.4.3 Vertauskohta: jalo villi

Eksoottinen on ollut huomattava erilaisuuden kategoria länsimaisessa kulttuurissa. Pelon sävyinen uteliaisuus tuntematonta ja vierasta kohtaan on luonut mielikuvituksellisia hirviöitä, kuten ihmissyöjiä, amatsoneja ja muita hirviömäisiä ihmisolentoja, joita Plinius kuvasi luonnonhistoriassaan<sup>168</sup> ja joilla keskiajan kartografit kansoittivat karttojensa tyhjät kohdat. Pliniuksen hirviöiden jatkumoa olivat myös viktoriaanisen ajan tutkimusmatkailijoiden kuvaukset viidakoiden oudoista asukkaista. Pelottavan eksoottisen toinen puoli on kutsuva, paratiisimainen fantasia, Eeden, Elysium tai Eldorado. Tätä puolta edustaa myös primitiivisen paratiisin asukas, ”jalo villi”.<sup>169</sup>

<sup>165</sup> Rousseau 1905 [1762], 23. Suom. Jalmari Rinne.

<sup>166</sup> Müller-Fraureuth 1965 [1894], 35.

<sup>167</sup> Rousseau 1905 [1762], 113. Suom. Jalmari Rinne.

<sup>168</sup> Plinius vanhempi, 23-79 jaa.: *Naturalis historia*

<sup>169</sup> Rousseau & Porter 1990, 4-5.

Eksoottinen nousi erityisen kiehtovaksi teemaksi 1700-luvulla. Valistuksen eksotismin taustalla on nähty useita syitä, joita on eritelty esimerkiksi Dorinda Outram. Eriaisuus ja erot olivat sinänsä suuri valistusfilosofien kiinnostuksen kohde. Esimerkiksi sukupuolten välisiä eroja pyrittiin määrittämään ja korostamaan. Eksotismin taustalla olivat myös uudet maantieteelliset löydöt Tyynellämerellä mm. James Cookin ja Louis-Anne de Bougainvillen johdolla ja siirtomaa-alueiden laajeneminen Pohjois-Amerikassa. Euroopan määritelmät ja eurooppalainen identiteetti olivat murroksessa islamin uhan hälvemisen jälkeen. Eurooppa ei enää ollut kristinuskon linnake, eikä siirtomaavaltioitukseensa perusteltu välttämättä kristillisellä lähetystyöllä. Eksoottiseen kohdistetut kysymykset, kuten olivatko intiaanit ihmisiä tai oliko heillä sielu, vaihtuivat kysymyksiin universaalista ihmisluonnosta, inhimillisen historian merkityksestä ja sivilisaation arvosta ja olemuksesta.<sup>170</sup>

Eksoottisuutta suhteessa länsimaisen sivilisaation ideaan alettiin syvällisemmin käsitellä 1700-luvun puolivälissä. Rousseau kritisoi sivilisaatiota kirjoituksissaan *Discours sur les sciences et les arts* (1750) ja *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes* (1755). Dorinda Outramin mukaan hän näki modernin sivilisaation edistymisen, esimerkiksi taloudellisen kehityksen ja kaupungistumisen, moraalisesti rappeuttavana, ihmisten välistä emotionaalista ja moraalista manipulaatiota edistävänä ja aitojen tunteiden ilmaisemista vaikeuttavana. Teknologia loi epäaitoja keinotekoisia haluja ja tarpeita. Vastauksia tähän ongelmaan Rousseau etsi asettamalla vastakkain sivistyksen ja primitiiviset yhteisöt.<sup>171</sup> Rousseau tiivisti käsityksensä *Émilien* ensimmäisessä lauseessa: ”Kaikki on hyvää lähtiessään Luojan käsistä; kaikki huononee ihmisen käsissä.”<sup>172</sup> Eurooppalaisen korruptoivan sivistyksen vastakohtana oli ”jalo villi” tai ”eksoottinen”, joka oli lähempänä luontoa.

Diderot jatkoi Rousseauin linjoilla kirjoituksessaan *Supplément au voyage de Bougainville* (1772), jossa näki Tahitin alkuasukkaat eurooppalaisia onnellisempina ja parempina, koska he olivat luonnollisempia ja lähempänä maailman alkutilaa. Alkuasukkaiden elämän nähtiin vertautuvan eurooppalaisen sivistyksen alkuvaiheisiin, antiikin Kreikan ja Rooman heroiseen aikaan. Klassiseen sivistykseen liitetyt hyveet kuten itsehillintä, itsensä uhraaminen ja stooalainen suhtautuminen tuskaan ja vaaraan

---

<sup>170</sup> Outram 1997, 64-65.

<sup>171</sup> Outram 1997, 66.

<sup>172</sup> Rousseau 1905 [1762], 9. Suom. Jalmari Rinne.

liitettiin myös primitiivisiin ihmisiin ja yhteisöihin.<sup>173</sup> Henry Mackenzie oli Ernest Bakerin mukaan ensimmäinen englantilainen, joka käsitteli jalon villin teemaa vakavasti otettavalla tavalla. Teoksessa *The Man of Feeling* kerrotaan tapaus, jossa nuori mies joutuu cherokee-heimon vangiksi Amerikassa ja oppii luonnon viisauden ja luonnon lapsien hyveen: ”honesty, truth, and savage nobleness of soul”.<sup>174</sup>

Rousseauta on perinteisesti ja kyseenalaistamatta pidetty jalon villin käsitteen keksijänä, mutta sitä hän ei ainakaan Terry Jay Ellingsonin näkemyksen mukaan ole. Jalon villin käsitteen viitekehys on hänen mukaansa hyvin problemaattinen, kuten myös itse käsite diskursiivisena rakennelmana. 1700-luvusta on vallinnut käsitys, että tuolloin usko jaloon villiin oli lähes universaali. Todellisuudessa käsitteet ’noble’ ja ’savage’ eivät tuolloin juuri kohdanneet, eivätkä 1700-luvun tekstit eivät näytä tukevan jalon villin myyttiä, käsitystä alkuasukkaiden luonnollisesta moraalisesta ylemmyydestä suhteessa eurooppalaisiin luonnosta vieraantuneisiin ihmisiin.<sup>175</sup>

Rousseau käytti ”villiä” ideana, jolla kritisoi sivistyneen elämän aspekteja. Hän ei kuitenkaan käyttänyt sanoja ”jalo villi” eikä hän puolustanut käsitystä ”villi-ihmisen” luonnollisesta moraalisesta hyvyydestä. Rousseaulle villi ei ollut hyvä eikä paha, sillä villillä ei ollut hyveitä eikä paheita, jotka olivat olemassa vain sivistyneiden ihmisten mielissä. Juuri siksi, että villiltä puuttuivat hyveen ja moraalisen ylevyyden ideat, hän saattoi olla onnellisempi kuin sivilisaation jäsen. Terry Jay Ellingsonin mukaan Rousseau erotti toisistaan hänen aikanaan tunnetut ”villit kansat” ja hypoteettisen käsiterakennelman luonnontilassa elävästä villi-ihmisestä. Toinen edusti kulttuurisen diversiteetin todellista maailmaa, toinen universaalin ihmisyyden yhtä hypoteettista astetta.<sup>176</sup>

Schiller osallistui ”luonnon” ja ”sivistyksen” välillä käytyyn keskusteluun kirjoituksellaan *Über naive und sentimentalische Dichtung*, jossa hän asetti vastakkain naivin ja sentimentaalisen runouden. Antiikin kreikkalaisilla oli hänen mukaansa luontoon yksinkertainen, ”tuttavallinen” suhtautuminen. He kuvasivat luontoa tarkasti ja uskollisesti, mutta yhtä teeskentelemättömästi ja suoraan kuin mitä tahansa arkista esinettä. He suhtautuivat luontoon tiedollisella mielenkiinnolla, eivätkä takertuneet siihen sentimentaalisen melankolisesti, kuten moderni ihminen tekee. Suhtautumisero johtuu Schillerin mukaan siitä, että meidän modernista ihmisyydestämme luonto on

<sup>173</sup> Outram 1997, 67-68.

<sup>174</sup> Baker 1957, 107-108.

<sup>175</sup> Ellingson 2001, 4, 8, 46-47.

<sup>176</sup> Ellingson 2001, 81-82, 84, 95.



kadonnut, olemme kadottaneet sen sisältämme. Löydämme luonnon vain ulkopuoleltamme ja suhtaudumme siihen samanlaisella kaipuulla kuin kadotettuun lapsuuteen. Kaipaamme luontoa kuten vammautunut kaipaa terveyttä. Kun luonto kokemuksena ja subjektina katosi ihmiselämästä (moraalinen ja esteettinen rappeutuminen), se nousi esiin runoudessa ideana ja objektina.<sup>177</sup>

Jalo villi romanttisena ideana oli viaton luonnonlapsi. Hänen nähtiin elävän primitiivisessä ihanneyhteiskunnassa, joka ei ollut vieraantunut luonnosta, kuten länsimainen, sivistynyt kulttuuri. Jalon villin jalous löytyi hänen viattomasta luonnollisuudestaan, luonnonlapsen olemuksestaan ja luonnollisesta, refleктоimattomasta moraalisuudestaan. Jalo villi ei tiedosta omaa ylevyyttään, jonka länsimainen tarkkailija hänessä näkee peilatessaan omaa rappeutunutta sivistyneisyyttään villin viattomaan jalouteen.

Jalon ryövärin jalous puolestaan syntyy hänen halustaan erottautua turmeltuneesta sivistyksestä. Hänen ylevä, luonnollinen moraalisensa on tietoista omasta ylevyydestään ja sen vastakohtasta, halveksittavasta, pikkusieluisesta keskiluokkaisuudesta. Jalo villi on luontoa, jalo ryöväri etsii sitä, aivan kuten Schillerin naivi runoilija on luontoa ja sentimentaalinen runoilija sitä kaipaa ja etsii. Jalon villin myytti kuvastaa näkemystä tai toivetta ihmisen luonnollisen hyvästä olemuksesta, ihmisestä luonnollisessa ylevyydessään. Jalon ryövärin myytti ilmentää sentimentaalista pyrkimystä luonnontilaan ja tämä pyrkimys on yksi niistä tekijöistä, jotka tekevät ryöväristä jalon.

## 4 ESTEETTISET KATEGORIAT

### 4.1 Subliimi ryövärin kuvan esteettisenä kategoriana

#### 4.1.1 *Mitä on subliimi?*

Subliimi suomennetaan usein sanalla *ylevä*. Tässä tutkimuksessa käytän kuitenkin useimmiten vierasperäistä termiä korostaakseni käsitteen historiallisuutta. Käytän subliimin käsitettä 1700-luvun ja 1800-luvun alkupuolen kontekstissa, niissä merkityksissä, joita se sai 1700-luvun ranskalaisessa, brittiläisessä ja saksalaisessa esteettis-filosofisessa ja taideteoreettisessa diskurssissa.

---

<sup>177</sup> Schiller 1980 [1801], 102-103, 105.

Subliimin käsitteeseen liittyy olennaisesti ambivalenssi, jonka näen 1700-luvun ja 1800-luvun alun aateympäristön kannalta hyvin valaisevana. Subliimi merkitsi jotain suurta, korkeaa ja suurenmoista, transsendenssiin kurottavaa ylevyyttä luonnossa, taiteessa ja ihmisessä. Kuitenkin subliimin määritelmissä olivat keskeisiä niinkin negatiiviset, kaiken ylevyyden vastaisilta vaikuttavat seikat kuin musertava voima, vaara, pelko ja kauhu. Vaara, kauhu ja pahuus voitiin nähdä ylevinä, tai niiden katsottiin herättävän yleviä tunteita. Seuraavassa tarkastelen, miten subliimin diskurssi syntyi tästä ristiriidasta ja miten se sitä käsitteli.

Subliimin käsitteellä voidaan nähdä kaksi linjaa, retorinen subliimi ja nk. luonnon subliimi. Retorisen subliimin traditio on peräisin antiikista, erityisesti Longinokselta, jolle on attribuoitu ylevää tyyliä analysoiva teksti *Peri hysus*. Tekstiä pidetään yhtenä merkittävistä antiikista säilyneistä tyyliteoreettisina kirjoituksista.<sup>178</sup> Longinoksen retorinen subliimi nousi keskustelun kohteeksi Ranskassa 1600-luvun lopulla, liittyen osaltaan taisteluun ”vanhojen” ja ”modernien” välillä. Luonnon subliimi puolestaan syntyi Englannissa 1600-luvun viime vuosina ja ainakin Marjorie Hope Nicolsonin mukaan varsin itsenäisistä brittiläisistä lähtökohdista. Kuitenkin myös keskustelu luonnon subliimista sai sanastonsa ja tarvitsemansa antiikin auktoriteetin Longinokselta.

Brittiläisistä lähtökohdista syntyneessä subliimin diskurssissa oli alusta lähtien paljon klassismin vastaisia aineksia, elementtejä, jotka liittyivät romanttisen ideamaailman nousuun. Brittiläisessä ja myöhemmin saksalaisessa ja osin ranskalaisessakin keskustelussa syntyi romanttinen subliimi, joka on tärkeä tausta myös jalon ryöväriin tarkastelulle.

Britit omaksuivat ja irrottivat subliimin käsitteen ranskalaisesta klassistis-retorisesti painottuneesta keskustelusta ja yhdistivät sen 1600–1700 -lukujen taiteessa uudenlaiseen luonnonestetiikkaan: villien, karujen ja säännöttömien vuoristomaisemien kokemiseen uudella tavalla esteettisesti miellyttäväksi. Longinoksen subliimin käsite tarjosi kategorian sille valtavuuden, pelottavuuden ja haltioitumisen estetiikalle, jota ei voinut sijoittaa klassisen kauniin piiriin. Marjorie Hope Nicolson on tarkastellut tätä kehitystä, jota hän nimittää äärettömyyden estetiikan synnyksi.

---

<sup>178</sup> Tekstin kirjoittajasta ei ole päästy yksimielisyyteen. 1800-luvulle asti tekijänä pidettiin kiistatta 300-luvulla elänyttä uusplatonilaista Kassios Longinosta. Henrik Zilliacus päätyy Antiikin estetiikka -teoksessa pitämään kirjoituksen todennäköisimpänä ajoituksena 100-lukua jKr. Zilliacus 1977, 122, 125, 131.

Nicolsonin teesinä on, että tunne subliimista ulkoisessa luonnossa, joka enemmän kuin mikään muu asenne merkitsi eroa 1600- ja 1700-lukujen maisemassa ja estetiikassa, ei ollut tulosta Longinoksen löytämisestä kummunneesta kirjallisesta traditiosta. Subliimi oli tullut Englantiin jo ennen kuin Longinoksen teoriat alkoivat kiinnostaa englantilaisia. Kauhun ja hurmion sekainen ihmetys, joka kerran oli varattu Jumalalle, siirtyi 1600-luvulla ensin laajenneeseen kosmokseen, sitten maapallon suurimpiin ilmiöihin – vuoriin, valtameriin ja autiomaihin. Majesteettisuuden, suurenmoisuuden ja valtavuuden käsitteet siirrettiin Jumalasta avaruuteen ja avaruudesta luontoon. Ihminen kasvoi sen avulla, mitä yritti ymmärtää, mieli ja henki irtosivat äärellisyyden kahleista. Äärettömyyden estetiikan perustan valoivat Nicolsonin mukaan englantilaiset, joita ääretön avaruus yhtä aikaa sekä tyrmistytti, että lumosi.<sup>179</sup>

Subliimidiskurssiin liittyy piirteitä, jotka tekevät siitä hyvin olennaisen romantiikan, romanttisen taidekäsityksen ja esteettisen ajattelun kehittymisen kannalta. Kun romantiikka ja valistus perinteisen ajattelutavan mukaan asetetaan vastakkain, toimii subliimi eräänlaisena vedenjakajana. Subliimi otettiin täyttämään klassiseen esteettiseen hahmottamistapaan avautunutta aukkoa. Sitä käytettiin kuvaamaan ja jäsentämään niitä esteettisiä kokemuksia, joita ei voitu käsitellä symmetrian, harmonian, rationaalisuuden – klassisessa esteettisessä ajattelussa kauniiksi käsitetyn piirissä. Subliimi merkitsi objektia ja elämystä, joka oli valtava, käsittämätön, säännötön ja epärationaalinen. Sen avulla hahmotettiin luontokokemusta, jota ei voitu alistaa ihmisen mittoihin. Subliimissa olennaista oli kokemus transsendenssista ja pyrkimys kuvata transsendenssin kokemusta - pyrkimys kuvata kuvaamatonta ja esittää esittämätöntä.

Brittiläisessä subliimin diskurssissa korostui alusta asti henkilökohtainen kokemus, subjektiivinen tunne-elämys valtaviin luonnonnäkökymien (tai taiteen) äärellä. Objektivistien kauneussääntöjen sijaan alettiin puhua subjektiivisesta esteettisestä elämyksestä. Aluksi subliimin tunteita selitettiin ne aiheuttavien objektien ominaisuuksista käsin: luonnon objekti - vuori, meri, vesiputous - aiheutti valtavuudellaan ja voimallaan kokemuksen ihmisen pienuudesta ja Luojan suuruudesta, mielen valtasi juhlallinen ihmetys, hämmästyminen, jopa kauhunkaltainen kokemus. Kauhun osuutta subliimin kokemuksessa korosti jo John Dennis, mutta erityiseen asemaan se nousi Edmund Burken subliimin analyysissä. Edmund Burken käsitys subliimista on nähty eräänä teoreettisena lähtökohtana kauhuromantiikan, nk. goottilaisen

---

<sup>179</sup> Nicolson 1963, 143.

fiktiomaailman synnylle. Esim. Punter näkee, että Burken analyysi kauhun osuudesta subliimissa tuotti kauhuromantiikalle psykologisen taustateorian<sup>180</sup>.

Edmund Burkelle kaikki, mikä jollain tavalla herättää mielikuvan tuskasta tai vaarasta, eli on kauhistuttavaa tai toimii kauhulle analogisella tavalla, on subliimin lähde. Edellytyksenä on, ettei vaara tai tuska uhkaa subjektia suoraan, vaan sitä tarkastellaan tietyn välimatkan päästä. Subliimi on voimakkain tunne, jonka mieli kykenee tuntemaan. Subliimin kokemuksessa mieli täyttyy havaitsemastaan objektista niin täydellisesti, ettei se pysty käsittelemään sitä järjen avulla. Subliimin kokemuksessa hallitseva tunne on kauhu (*terror*).<sup>181</sup>

Subliimin lähteitä, eli subliimin kokemuksen tuottavan objektin ominaisuuksia ovat Burken mukaan hämäryys/epäselvyys (*obscurity*), voima (*power*), tyhjyys (*vacuity*), pimeys (*darkness*), yksinäisyys (*solitude*), hiljaisuus (*silence*), valtavuus (*vastness*), loputtomuus (*infinity*), vaikeus (*difficulty*) ja suuruus (*magnitude*). Subliimia on myös hyvin kirkas valo tai yhtäkkinen siirtyminen valosta pimeyteen tai päinvastoin, synkät ja tummat värit, voimakkaat äänet sekä äkillisyys ja odottamattomuus. Kaikki nämä ominaisuudet pystyvät tuottamaan kauhua, joka on subliimin johtava periaate<sup>182</sup>. Olennaista on, että subliimin aiheuttama kauhu ei ole tuskallista, eikä myöskään puhdasta mielihyvää, vaan ”eräänlaista miellyttävää kauhua, eräänlaista kauhun sävyttämää rauhallisuutta”.<sup>183</sup>

Luonnon ylevyyden löytämisestä alkoi subliimin teorioiden kukoistus Englannissa, jossa keskustelu subliimista jatkui vilkkaana 1800-luvun alkuun saakka. Saksassa keskusteluun liittyivät 1700-luvun loppupuolella Immanuel Kant ja Friedrich von Schiller. Kant analysoi subliimia (*das Erhabene*) teoksessaan *Kritik der Urteilskraft* (1790).

Ylevän kokemus on Kantin mukaan täysin erilainen kuin kauneuden. Kauneuden kokemuksen ytimenä on kuvittelukyvyyn ja ymmärryksen harmonia, joka tuottaa mielihyvää. Ylevän kokemuksessa kuvittelukyvyyn ja ymmärryksen yhteistyö epäonnistuu mielen kohdatessa jotain ajallisesti tai avaruudellisesti ääretöntä tai äärettömän voimakasta. Epäonnistuminen aiheuttaa mielipahan tai tuskan kokemuksen. ”Samalla kuvittelukyvyyn ponnistelu äärettömän esittämiseksi tuo esille sen, että kuvittelukyky löytää kosketuksen johonkin ymmärrystä paljon suurempaan, nimittäin

<sup>180</sup> Punter 1980, 44-45.

<sup>181</sup> Burke 1998 [1757], 86, 101-102.

<sup>182</sup> Burke 1998 [1757], 102.

<sup>183</sup> Burke 1998 [1757], 165.

järkeen.” Tästä syntyy epäsuora mielihyvän tunne. Ylevässä mieli ponnistelee ymmärtääkseen jotain valtavaa, rajatonta luonnossa ja epäonnistuessaan tässä tehtävässä kääntyy takaisin itseensä tavoittaen ”oman äärettömyyteen moraalisena persoonana”. Kauneuden kokemuksen perusta on ihmisen ulkopuolella, luonnossa. Ylevän kokemus puolestaan on ihmisen sisäinen. Luonnon objekti ei sinänsä ole ylevä, vaan se ristiriitainen, mielipahan ja mielihyvän sekainen kokemus, jonka se mielessä synnyttää.<sup>184</sup>

Kantin subliimissa mielikuvituksen kyvyttömyys käsittää tai esittää objekti merkitsee mielikuvituksen suhdetta järjen ideoihin. Kohde on subliimi silloin, kun mieli näkee oman kyvyttömyytensä käsittää koko objekti ja ymmärtää tämän epäonnistumisen symbolina suhteestaan transsendenttiin järjestykseen.<sup>185</sup>

Kantin ”subliimin hetken kolme vaihetta” ovat Thomas Weiskelin mukaan<sup>186</sup>:

1. Mielen suhde objektiin on tavanomainen, enemmän tai vähemmän tiedostamaton ja harmoninen – normaalin havaitsemisen tai ymmärtämisen tila, sisäisen ja ulkoisen tasainen vuorovaikutus, aistimuksen ja reflektion automaattinen, lineaarinen rytmi.
2. Mielen ja objektin harmonia luhistuu yhtäkkiä. Seuraa yllätys tai hämmästyminen, intuitio sisäisen ja ulkoisen epäsuhtadasta. Mieli kohtaa yhtäkkiä jotain käsittämätöntä, ei saa objektista mitään otetta ja joutuu kääntymään takaisin itseensä.
3. Kolmannessa, reaktiivisessa vaiheessa mieli toipuu uudelleen sisäisen ja ulkoisen tasapainoon luomalla uuden suhteen itsensä ja objektin välille: epämääräisyys joka leimahti vaiheessa kaksi, tulee symboloimaan mielen suhdetta transsendenttiin järjestykseen.

Friedrich von Schiller seurailee Kantin ajatuksia subliimia analysoidessaan (*Über das Erhabene*, 1801). Hänen mukaansa kauniin viehäytys perustuu sille, että siinä järki ja aistit ovat sopusoinnussa keskenään. Kauneuden kautta emme kuitenkaan voi koskaan ymmärtää olevamme kykeneviä (ja määrättyjä) ilmaisemaan itseämme myös puhtaan intellektuaalisella tasolla.

Subliimissa järki ja aistit eivät kohtaa. Tästä ristiriidasta johtuu Schillerin mukaan subliimin taianomainen lumovoima. Subliimin ristiriitaisen tunteen avulla ihminen havaitsee, että aistihavainnot eivät välttämättä määrää mieltämme, että luonnon lait eivät aina ole meidän lakejamme. Subliimi erottaa toisistaan fyysisen ja moraalisen

<sup>184</sup> Kotkavirta 1998, 34-39.

<sup>185</sup> Weiskel 1976, 23.

<sup>186</sup> Weiskel 1976, 23-24.

yksilön. Fyysisen todellisuuden vangille subliimi vain osoittaa hänen rajallisuutensa. Älyllisesti vapaa ihminen sen sijaan tulee tietoiseksi voimistaan ja kyvystään kohota aistimaailman yläpuolelle. ”Ihminen on luonnon käsissä, mutta ihmisen tahto on hänen omissa käsissään.”<sup>187</sup> Sekä Kantilla, että Schillerillä subliimin kokemus on todistus ihmisen sisäisen olemuksen ylivertauudesta luontoon nähden, moraalisesta vapaudesta. Malcolm Andrewsinkin mukaan Burken määrittelemä subliimi saa Kantilla ja Schillerillä painokkaammin eettisen ulottuvuuden: Subliimi stimuloi mieltä ja henkeä laajentamaan älyllistä ja moraalista kapasiteettiaan.<sup>188</sup>

Subliimi on käsite, jolla voi valaisevasti jäsentää ja polarisoida koko 1700-luvun ja 1800-luvun alkupuolen aate- ja kulttuurihistoriaa. Se jäsentää ja valaisee modernisoituvan eurooppalaisen yhteiskunnan murrosta ja siihen kiinteästi liittyvää romanttisen ideamaailman ja mentaliteetin nousua sekä valistuksen ja romantiikan välisiä vastakkainasetteluita.

Subliimin selitysvaiva piilee käsitteen ristiriitaisuudessa, sen kahtiajakautuneessa luonteessa, tai oikeastaan siinä, miten se houkuttelee esiin hedelmällisiä vastakkainasetteluja: järki – tunne; säännöt – vapaus, jne. Subliimin käsitteen sisäinen ambivalenssi ja ristiriitaisuus toimivat analogiana koko 1700-luvun henkisen ilmapiirin ristiriitaisuudelle: valistuksen vuosisata oli romantiikan nousun vuosisata. Subliimin voi nähdä käsitteenä, jonka avulla valistuksen vuosisata käsitteli ristiriitaa klassisen, vanhoihin auktoriteetteihin nojautuneen taidekäsityksen ja ”modernin” välillä. Kuten Thomas Weiskel kirjoittaa, oli romanttinen subliimi yritys vastata modernin ahdistukseen/levottomuuteen (”anxiety of modernism”); väistämättömään vastakkainasetteluun ja ambivalenssiin auktoriteetin ja autenttisuuden, imitaation ja originaalisuuden, välillä.<sup>189</sup>

Sama subliimin ristiriita personoitui vuosisadan päättyessä jalon ryövärin hahmossa. Ryöväri romanttisena sankarina oli yksi subliimin ja sen ristiriitaisuuden ”tiivistymä”. Jalossa ryöväriässä, goottilaisessa ”roistosankarissa” ylevä, moraalinen sankaruus yhdistyi pelottavaan pahuuteen ja julmuuteen. Ihailu ja kauhu liittyivät yhteen ja tuloksena oli subliimi elämys, jossa yhdistyivät 1700-luvun ylevän teoreetikoiden ajatukset.

---

<sup>187</sup> Schiller 1980 [1801], 198-201.

<sup>188</sup> Andrews 1999, 145-146

<sup>189</sup> Weiskel 1976, 8.

#### 4.1.2 Subliimi ryöväri

Ryöväarin olemukseen liittyvät piirteet, joita analysoin luvussa 4.3. (melankolia, kapinallisuus, vapauden tavoite ja vertauskohdat jaloon villiin) on vaivatonta yhdistää subliimin käsitteeseen. Melankolia liittyy subliimiin esimerkiksi Kantin ajattelun pohjalta, jossa melankoliseen luonteenlatuun liittyvät periaatteellisuus, omanarvontunto ja henkilökohtaisen vapauden ihannoiti sekä vaarojen ja kuoleman halveksunta. Kapinallisuudessa sinänsä on aina jotain ylevää, etenkin sen liittyessä vapauden tavoitteisiin. Jalon ryöväarin rinnakkaishahmo jalo villi edustaa ”luonnollisen” ylevää moraalisuutta, ihmisen perimmäisen olemuksen jaloutta, jota jalo ryöväri edustaa ainakin pyrkimyksissään.

Ryöväriromantiikassa sankarin valtavat mielenvoimat pursuvat yli keskiluokkaisen keskinkertaisuuden. Schiller kirjoitti esipuheessaan *Rosvoihin*:

”Väärät käsitykset toiminnasta ja vaikutuksesta, kaikkien lain rajojen yli tulviva voiman ylenpalttisuus pirstoutuvat luonnon pakosta porvarillisia olosuhteita vasten, ja näihin haltioituneisiin unelmiin suuruudesta ja elämäntyöstä tarvitsi liittyä vain katkeruutta ihanteetonta maailmaa kohtaan, niin on valmiina se kumma Don Quixote, jota me rosvo Moorina kamoamme ja rakastamme, ihailemme ja säälittelemme.”<sup>190</sup>

Ryöväarin sisäinen ristiriita aiheutuu hänen ylevien moraalisten periaatteidensa eli jaloutensa törmäyksestä ympäröivän yhteisön matalakatseisuuteen ja pikkumaisuuteen. Ryövärisankarin jalous ei pysty toteutumaan normaalissa sosiaalisessa ympäristössä, jossa moraalisäännöt ja normit ovat liian ahtaita hänen henkensä korkealle lennolle ja laajalle katsannolleen. Tästä sopeutumattomuudesta seuraa vääjäämätön traaginen tuho, ja traagisuus onkin keskeisellä sijalla subliimin estetiikan olemuksessa. Romanttinen sankari on ylevämpi tappiossa kuin voiton kunniaissa.

*Rosvoissa* vastakohtainen veljespari, Frans ja Karl Moor ovat molemmat omanlaisiaan romanttisia geniuksia. Molemmat haluavat toimia itsenäisesti, konformistisuus on kummallekin kaikkein halveksittavinta, he kuolevat ennemmin kuin luopuvat autonomiastaan. Kuitenkin näytelmä päättyy Karlin tunnustukseen korkeamman järjestyksen olemassaolosta. Näytelmää määrittää jännite nerouden pyrkimysten ja välttämättömän järjestyksen tunnustamisen välillä.<sup>191</sup>

Vaikka vain Karl on käytännössäkin ryöväri, edustavat hän ja Franz romanttisen ryövärihahmon kahta puolta, joiden ristiriidasta ryöväarin subliimius syntyy. Karl

<sup>190</sup> Schiller 1950, 104-105, suom. Juhani Siljo.

<sup>191</sup> Roebing 1995, 185.

edustaa romanttisen ryövärin jaloa, oikeamielistä puolta, jonka voima ja suuruus eivät käänny pahuuteen, kaikkea pyhääkin vastaan. Fransin voima puolestaan saa kaikessa häikäilemättömässä pahuudessaan paholaismaiset mittasuhteet. Hän edustaa ryövärin olemusta langenneena enkelinä, Miltonin Luciferina. Kuten Irmgard Roebing on todennut, ”Fransin toimintaa ohjaa pelkkä vallanhimo, ei Jumala, eivät mitkään pyhät arvot, eivätkä yhteiskunnan säännöt.”<sup>192</sup> (KUVA 26) Karl Moorin sisäisessä taistelussa ilmenee jalon ryövärin olemusta määrittävä subliimin ristiriita: toisaalta pyrkimys alistavat ja ”raukkamaiset” lait ylittävään oikeudenmukaisuuteen ja moraaliseen suuruuteen, toisaalta inhimillistä korkeamman lain ja järjestyksen tajuaminen ja tunnustaminen.

Subliimi ihmisessä ja ihmisluonnossa voi olla positiivista, moraalista periaattellisuutta, taipumattomuutta ja oikeudenmukaisuutta. Se voi ilmetä uskona korkeamman järjestyksen olemassaoloon. Sen käänntöpuolena on itsensä asettaminen Jumalan asemaan, suuruudenhulluus, vallanhimo, kostonhimo ja katkeruus, jonka seurauksena on ääretön pahuus ja julmuus. Ylevässä kapinallisessa, kuten Schillerin Karl Moorissa, olennaista on hänen ylevyytensä ristiriitaisuus ja traagisuus, joka syntyy ambivalenssista negatiivisen ja positiivisen subliimin välillä. Jalo ryöväri on subliimin positiivisten ja negatiivisten puolten tiivistymä, ristiriidasta syntyvä, kasvava ja siihen usein traagisesti kaatuva sankari.

Ryöväriromantiikassa on olennaista sankarin *demoninen* olemus.<sup>193</sup> Romantiikassa korostuivat subjektiivisuus ja yksilöllisyys. Ihmisen mielikuviuksessa ja mielen voimissa nähtiin rajattomia mahdollisuuksia. Rajattomuuden myötä oli mahdollista mennä liian pitkälle, Jumalan alueelle ja Jumalaa vastaan. Syntyi ambivalenssi ihmisen demonisen olemuksen (sisäisen voiman, tahdon, suuruuden) ja Jumalalle tai muulle inhimillistä korkeammalle järjestykselle alistumisen välillä. Mary Shelley'n Frankensteinissa ihminen ryhtyy elämän luojaksi Jumalan asemaan ja seuraukset ovat tuhoisat. Byronilainen sankari on demonisen hahmon mitä tyypillisin ilmentymä. Schillerin *Rosvoissa* demonisuus on Karl ja Frans Moorin henkilökohtaisten kohtaloiden ja keskinäisen kamppailun sisältönä ja käyttövoimana. Demonisuus on subliimia ristiriitaisuudessaan, määrittelemättämyydessään ja rajattomuudessaan. Jalon

<sup>192</sup> Roebing 1995, 185.

<sup>193</sup> Sana demoni johtuu kreikan sanasta *daimon*. Daimon on määritelty mm. yliluonnolliseksi läsnäoloksi tai olioksi jumalan ja sankarin välillä. Muinaiset kreikkalaiset uskoivat, että jokaisella ihmisellä oli oma daimoninsa, joka liittyi häneen syntymän hetkellä ja määräsi hänen kohtalonsa, hyvän tai huonon. Onnellisuutta merkitsevä sana oli *eudaimonia*, joka kirjaimellisesti tulkittuna tarkoitti, että jollain oli hyvä daimon. Mäyrä 1999, 23



ryövärinkin subliimius näyttäisi olevan nimenomaan hänen demoniset mittasuhteet saavassa hengen suuruudessaan, mielen voimissa, kunnianhimossa, ambivalenssissa hyvän ja pahan, oikean ja väärän välillä.

Schiller käytti demonisuuden käsitettä kuvaamaan ihmisen sisäistä vapautta, jonka subliimin kokemus tuo ilmi: Kun ihminen on fyysisen välttämättömyyden vanki, eikä tunnista “ylevää demonista vapautta rinnassaan” (“die hohe *dämonische* Freiheit”), tutkimaton ja tuhoava luonto muistuttaa häntä vain hänen käsitteellisten kykyjensä ja fyysisten voimiensa rajallisuudesta. Mutta heti kun ihminen pystyy etäännyttämään itsensä luonnon voimien vapaaseen tutkiskeluun, villi luonto puhuu hänelle toisin ja luonnon suuruudesta tulee hänen sisäisen suuruutensa peili.<sup>194</sup>

Jalon ryövärin ristiriitainen ylevyys vertautuu goottilaisen fiktion sankariin, jossa roiston ja sankarin piirteet sekoittuvat. Goottilaisen kauhuromantiikan ytimenä on paheen viehätys ja se, että moraalisesti hyvinkin epäilyttävä hahmo voidaan nähdä pahuudessaan ja kauheudessaan ylevänä. Kuten Fred Botting on todennut, on goottilaisen fiktion olennaisimpana osana moraalisuuden ja rationaalisuuden kulttuuristen rajojen ylittämisen viehätys. Ryöväriromantiikka lomittuu merkittävästi kauhuromantiikan perinteeseen. Ennen kaikkea tämä näkyy jalon ryövärin hahmossa, joka on usein hyvin lähellä goottilaisen kirjallisuuden sankareita. Goottilaisessa kauhuromantiikassa yksilö joutuu yhteiskunnan reunalle. Kyseessä on yleensä miespuolinen henkilöahmo, eräänlainen hylkiö, puoliksi uhri ja puoliksi roisto, joka saa synkän ja ambivalentin viehätöksensä kapinoidessaan sosiaalisten sovinnaisuussääntöjen ahtaita rajoja vastaan. Todellinen pahuus onkin hänen ulkopuolellaan, olosuhteissa ja ympäröivässä yhteiskunnassa.<sup>195</sup>

#### 4.1.3 Subliimi ryöväriaiheisessa kuvataiteessa

Kuten ryöväriromanttisessa kirjallisuudessa, myös kuvataiteen ryöväriaiheissa luonnon subliim tukee ryövärin sisäisen olemuksen ja hänen toimintansa ylevyyttä. Tästä yhtenä esimerkkinä voidaan tarkastella Alexander Lauréuksen teosta *Rosvoja paimenperheen luona* (1823, KUVA 1).

Luolan sisältä kuvatussa kohtauksessa kaksi miestä seisoo luolan suuaukolla ja puhuttelee luolassa nuotion ympärillä istuvaa ihmisryhmää. Ryhmään kuuluu vauvaa

<sup>194</sup> Schiller 1980 [1801], 203.

<sup>195</sup> Botting 1996, 2, 92.

sylissään pitävä nuori nainen, hänen vierellään istuva pieni tyttö, katsojaan selin puolimakaavassa asennossa oleva mies sekä vanhempi, harmaapartainen mies, joka istuu naisen oikealla puolella. Luolan edustalla on karjaa, taustalla vuoristomaisema ja taivas matalalla roikkuvine, ilta-auringossa hehkuvine pilvineen. Toinen luolan suulle tulleista miehistä on polvistuneessa tai kumartuneessa asennossa ja näyttää kohdistaneen katseensa äitiinsä nojautuvaan pikkutyttöön. Tyttö puolestaan katsoo häntä. Toinen mies seisoo ja osoittaa vasemmalla kädellään takaviistoon. Toisella kädellään hän näyttää tarttuvan vyöllään olevaan aseeseen. Hänen katseensa vaikuttaa kohdistuvan luolassa istuvaan vanhaan mieheen. Toinen miehistä nojaa oikealla kädellään kivääriin. Vieraat ovat ryöväreitä, jotka joko kysyvät jotain (tietä, tietoja ohikulkijoista...), tai käskevät perhettä poistumaan luolasta ja kenties seuraamaan heitä. Rosvojen olemus ei ole kovinkaan uhkaava, eivätkä luolassa istuvat näytä pelästyneiltä. Vain pieni tyttö nojautuu äitiinsä vieraita arastellen. Valta-asetelma on kuitenkin selvä: ryövärit ovat aseistettuja ja paimenperhe avuton, mikäli rosvot uhkaavat heitä jotenkin.

Léopold Robertin kerrotaan kierrelleen Roomaa ympäröivällä maaseudulla ja saaneen siellä malleikseen lainkuuliaisemman talonpoikaiskansan ohella ryöväreitä. Kardinaali Consalvin rosvonmetsästyksen jälkeen hän kävi maalaamassa ryöväreitä Castel Sant'Angelon vankilassa. Ryöväreiden kuvaaminen liittyi yleiseen kiinnostukseen aitojen kansanihmisten kuvaamista kohtaan. Ryöväreiden kiinnostavuutta lisäsi heidän lainsuojattomuutensa. Heissä oli jotain kiehtovan villiä. Ihmisyys näytti heissä toteutuvan omaehtoisesti, yhteiskunnan sovinnaisuuskäsitysten kahleista vapaana ja siksi subliimina. Romanttinen käsitys ryöväristä vertautuu siten jalon villin ideaan, joka sekin kuvastaa haavetta ihmisen sisäisen olemuksen luonnollisesta ylevyydestä.

Ryövärit joutuivat usein piileskelemään asumattomilla vuoristoseuduilla ja sopeutumaan elämään luonnon armoilla. Tämä kuului myös romanttiseen näkemykseen ryövärisankarista: Hän eli luonnon keskellä, yhtä vapaana ja villinä kuin luonto. Yrjö Hirnin mielestä 1700–1800 -lukujen vaihteen ryöväriromantiikka eroaa vanhemmasta ryövärikirjallisuudesta juuri siinä, että ympäröivä luonto tulee entistä tärkeämmäksi. Ryövärit etsivät suojaa luoksepääsemättömistä, villeistä ja synkistä vuoristoseuduista.

”Toisin sanoen, he kansoittivat maallisine ja rikollisine pyrkimyksineen samaa subliimia maisemaa, jota ennen heidän aikaansa olivat etsineet ja valloittaneet taiteelle ja runoudelle hurskaat miehet, jotka olivat paenneet maailmaa voidakseen häiriöttä omistautua uskonnollisille mietteille.” [...] ”Ryöväriluolasta tuli

tavanomainen romanttisen maiseman täytekuva, kuten erakon mökki oli ollut aikaisemmin.”<sup>196</sup>

Niin ryöväriromaaneissa kuin -maalauksissakin luonnon jylhyys ja avaruus rinnastetaan ryövärin sisäiseen vapauteen ja ”avaruuteen”. Subliimi luonto on kehys ryövärin yleveydelle, jopa sen välttämätön edellytys. Schiller on kirjoittanut, että luonnon subliimi valtavuus ”kiskaisee henkemme ulos tosiasiallisuuden ahtaasta piiristä ja fyysisen elämän ahdistavista siteistä”. Luonnon majesteettisuuden ja massiivisuuden ympäröimänä ihminen ei voi enää sietää pikkumaisia ajattelutapoja. Luonnossa vaeltava ihminen ajattelee valaistuneita aatoksia ja tekee sankarillisia päätöksiä, joita ei kenties koskaan syntyisi tutkijan kammiossa tai seurapiirisalongissa. Kirjoittaessaan Byronin runoelmasta *Manfred* (1817) Fred Botting korostaa ympäröivän vuoristomaiseman merkitystä subliimin, demonisen sankaruuden näyttämönä: ”Villin vuoristomaiseman yleveyden inspiroima kunnioitus ja kauhu eivät ilmaise ainoastaan ihmisvoimien ulottumattomissa olevaa suuruutta, vaan kuvastavat myös sankarillisen kärsijän sisäistä maailmaa, hänen kärsimyksensä suurenmoisuutta.”<sup>197</sup>

Konventionaalinen ryöväriaihe subliimin luonnon keskellä esiintyi niin kuvataiteessa kuin kirjallisuudessakin. Hirnin mukaan näyttää siltä, että monessa tapauksessa aihe siirrettiin edellisestä jälkimmäiseen. Hirn viittaa tässä Salvator Rosaan, joka jo 1600-luvulla oli tuonut ryövärihahmot täytefiguureiksi calabrialaisiin maisemiinsa ja jonka uskottiin eläneen ryöväreiden parissa Abruzzi-vuorilla: ”Enligt traditionen hade han själv levat några år bland rövarna i vilkas krets han gjort sig omtyckt med sina sånger till luta och sitt kraftgenialiska väsen.”<sup>198</sup>

Kirjailijat käyttivät mielellään maalattujen ryöväriaiheiden aineksia matkakirjeissään ja novelleissaan Italiasta. Pohjoismaisina esimerkkeinä tästä Yrjö Hirn mainitsee K.A. Nicanderin (*Hesperider*, perustuivat Italian matkaan 1827–29) ja Wilhelm Bergsöen (*Fra Piazza del Popolo*, 1866). Hirn näkee, että ryövärikirjallisuuden italialaistuminen oli maalaustaiteen vaikutteista johtuvaa. Kun saksalaiset romaanien kirjoittajat – ”tusinakirjailijat”, kuten Hirn heitä nimittää –

<sup>196</sup> Hirn 1941, 54-55: “Med andra ord sagd, de befolkade för sina världsliga och brottsliga syften samma sublimes landskapsnatur, som före deras tid hade uppsökt, och erövat för konsten och diktning, av fromma men som flytt från världen för att ostört kunna ägna sig åt religiösa betraktelser.” [...] “Rövarhålan blev ett schablonmässigt staffage i det romantiska landskapet, såsom eremithyddan tidigare hade varit det.” Suomenenos kirjoittajan.

<sup>197</sup> Schiller 1980 [1801], 204; Botting 1996, 99.

<sup>198</sup> Hirn 1941, 55-56.

halusivat kirjoittaa muodikkaaseen tyyliin, sijoittivat he ryövärisankarinsa italialaiseen luonnonympäristöön.<sup>199</sup>

Ryöväriromaaneissa yleinen konventio oli samastaa ympäröivän luonnon ja sen olosuhteiden hallitsemattomuus ryövärisankarin sisäiseen myrskyyn. Elisabeth Tykessonin mukaan ryövärin rikkonaista, villiä ja vihantäyteistä olemusta kuvattiin ryöväriromaaneissa säännönmukaisesti rajuilman, punamustana hehkuvan taivaan, salamoiden ja rankkasateen avulla<sup>200</sup>:

“Oli ilta. Aurinko laski verenpunaisena, ja mustakeltainen pilvi vastaanotti sen viimeisen sateen. Vuorijono oli autio ja kauhea, metsät mustia kuin hauta ja ketojen yllä vallitsi synkkä hiljaisuus.”<sup>201</sup>

Ryöväri Mazarino katselee iloiten öistä ukkosmyrskyä, “elementtien kamppailua”:

“Ukonilma repesi valloilleen. Salamet repivät rikki mustat pilvet ja iskivät alas leimuten ja ukkonen jylisi kauhistuttavasti halki yön. Yht’äkkiä nousi hirveä myrsky, joka ravisutti maata. Mazarino tunsi rintansa keventyneeksi. Hän meni ulos teltasta ja katseli yötä. Pitkään aikaan hän ei ollut nähnyt sellaista elementtien taistelua ja näky teki hänet iloiseksi.”<sup>202</sup>

Myös Rinaldo Rinaldini nauttii myrskyn riehunnasta:

”Kiivaasti vyöryi myrsky, kuin kuohuvat meren aallot, korkeiden Apenninien huipulle, ravisutti satavuotisten tammien kruunuja ja taivutti heikkoja pensaita sen tulen loimussa, jonka ääressä, jyrkän kallion vieressä, pienessä laaksossa, istuivat Rinaldo ja Altaverde. Yö oli pimeä, paksut pilvet peittivät kuun, eikä yksikään hymyilevä tähti loistanut taivaalla.

*Altaverde.* Tällaista yötä en ole koskaan elänyt! – Nukutko, Rinaldo?

*Rinaldo.* Minäkö nukkuisin? – Minä pidän tällaisesta säästä. – Oi! Joka puolella myrskyä, meidän ympärillämme, meitä pitkin, minun sisälläni ja kaikkialla.”<sup>203</sup>

<sup>199</sup> Hirn 1941, 56-58.

<sup>200</sup> Tykesson 1942, 17-18.

<sup>201</sup> Bertrand 1804, 3: ”Det war afton. Blodig gick solen ned och ett swartgult moln emottog dess sista stråle. Öde och ryslig war bergskedjan, skogarne stod swarta som grafwen, och öfwer ängarne rådde en dyster tystnad.” Suomennos kirjoittajan.

<sup>202</sup> Bertrand 1804, 5-6: ”Åskwädet brast loss. Blixterne sönderrefwo de swarta molnen, och sköto lågande ned, och åskan dånade förskräckligt genom natten. Hastigt uppsteg en förskräckelig storm som skakade jorden. Mazarino kände sitt bröst lättadt. Han gick ur tältet, och beskådade natten. Så hade han ej på länge sett elementerna strida, och denna syn gjorde honom glad.” Suomennos kirjoittajan.

<sup>203</sup> Vulpius 1801, 7. “Häftigt rasade stormen, som upretade hafswågor, på spetsen af de höga Apenninerne skakade kronorne på de hundraåriga ekarne, och böjde de weka buskarne i lågan af den brasa, wid hwilken, nära wid en brant klippa, i en liten dal, Rinaldo och Altaverde sutto. Natten war mörk, tjocka moln bortskymde månan, och ingen leende stjerna lyste på himmelen.

*Altaverde.* Maken till natt har jag aldrig öfwerlefwat! – Sofwer du, Rinaldo?

*Rinaldo.* Jag sofwa? – Jag tycker om sådant här wäder. – O! Det stormar på alla sidor, omkring oss, utmed oss, innom mig, och öfweralt.” Suomennos kirjoittajan.

Lauréuksen maalauksessa *Ryöväreitä paimenperheen luona* ryöväreiden olemus nähdään taustalla avautuvaa avaraa vuoristoista italialaismaisemaa vasten. Nyt kyseessä ei ole myrsky eikä verenpunainen auringonlasku vaan rauhallinen hämärtyvä ilta. Ilman ryöväreitä maalaus olisi lämmin paimen- tai perheidylli. Ryövärihahmojen kautta maalaus saa dramaattisen sävyn. Perheen iltahetki katkeaa aseistettujen lainsuojattomien vierailuun eikä taustalla näkyvä maisema enää ole rauhallinen paimenidylli vaan ryöväreiden asuttama romanttinen seikkailujen Italia.

Ryöväriromaaneissa on tulkittu olevan pyrkimystä rousseaulaiseen luonnonihanteeseen. Carl Müller-Fraureuth on tulkinnut Goethen ja Schillerin luomia sankareita romanttisen vapaus- ja luontoihanteen taustaa vasten: ”Götzissä niin kuin Karl Moorissakin näyttäytyy saksalaiseen niin juurtunut pyrkimys vapauteen ja itsenäisyyteen; molemmat yrittävät yksilöinä taistella väkivalloin vakaumuksensa mukaan sietämättömiä yhteiskuntaoloja vastaan ja asettaa itsensä lain ulkopuolelle, toteuttaakseen rousseaulaisen luonnonideaalin.”<sup>204</sup> Lauréuksen tiedetään lukeneen Rousseaut<sup>205</sup>, mutta ilman sitä tietoakin voidaan Lauréuksen ryövärimaalauksia tulkita Rousseauin ajatuksiin viitaten. Luonnollisuuden ja vapauden ihanteet liittyvät romanttisen ryövärin hahmoon ja häntä ympäröivään maisemaan. Myös poliittisen vapauden symboliikkaa voi ryövärin hahmoon liittää, mihin suuntaan Müller-Fraureuthkin vihjaa.

Maalauksessa *Ryöstökohtaus (Italienska banditer bortförande några kvinnor, 1823, KUVA 2)* Lauréus on kuvannut dramaattisen kohtauksen: kaksi naista on joutunut ryöväreiden vangeiksi ja rosvot raahaavat heitä muun ryöstösaaliinsa mukana kohti piilopaikkaansa. Ryöväreitä on maalauksessa kuusi: yksi kiskoo vastustelevaa naista ranteesta kohti luolaa, toinen kannattelee toista naista vyötäröltä, kolmas valaisee tietä soihdulla, neljäs kantaa selässään suurta arkkua sen painon alle taipuneena, viides seuraa joukkoa kivääri kädessään ja kuudennen hahmo näkyy naisia raahaavien rosvojen takana. Miehet tunnistetaan jälleen italialaisiksi ryöväreiksi heidän tunnusomaisesta pukeutumisestaan: valkoisista paidoista, punaisista liiveistä, polvihousuista ja säärystimistä sekä erityisesti suipoista hatuista, joita koristavat punaiset nauhat. Myös naisten puvut ovat tyypilliset, ajan italialaista kansanelämää

<sup>204</sup> Müller-Fraureuth 1965 [1894], 35. ”In Götz wie in Karl Moor zeigt sich das den Deutschen so eingewurzelte Streben nach Freiheit und Selbständigkeit; beide versuchen als Einzelne gegen die nach ihrer Ueberzeugung unhaltbaren Zustände der Gesamtheit gewaltsam anzukämpfen und stellen sich ausserhalb des Gesetzes, um das Rousseau’sche Naturideal zu verwirklichen.”

<sup>205</sup> Reitala 1984, 103; Lauréuksen kirje Fahlcrantzille 22.12.1820, sit. Stjernerantz 1914, 220.

kuvaavista maalauksista tutut. Maalausta valaisee vain yhden ryövärin kantama soihtu ja pilvisellä taivaalla hohtava himmeä kuunvalo. Taivasta näkyy pieni kaistale maalauksen yläreunassa. Henkilöitä ympäröivät jyrkät kallioseinämät.

Soihdun valo nostaa keskeisiksi hahmoiksi ryhmän keskellä olevan ryövärin ja tämän kannatteleman naisen. Nainen on kohottanut katseensa yläviistoon ja ojentanut toisen kätensä epätoivoiseen eleeseen. Häntä kiinnipitävä mies näyttää rauhalliselta ja katsoo taaksepäin kuin varmistaakseen, ettei kukaan seuraa heitä. Kasimir Leino korostaa ryöväreiden miehekkyyttä ja voimaa, naisten vastarinnan epätoivoisuutta. Keskellä olevaa naista Leino kuvaa ”muhkeamuotoiseksi” ja mainitsee tämän ”rinnalta auki olevan röijyn”. Lauréuksen aikalaisen, Marianne Ehrenströmin kuvauksessa korostuu erityisesti ryöstettyjen naisten avuttomuus uhkaavaa väkivaltaa vastaan:

”Yksi näistä barbaareista, joka vaikuttaa olevan päällikkö, kantaa kivääriä yhdellä kädellä ja raahaa toisella yhtä näistä onnettomista, kohti helvetillistä luolaansa. Nainen vastustelee, hän on polvillaan, kuoleman kalpeus on hänen piirteissään, joissa kaikki ilmaisee kauhua ja epätoivoa. Hän näyttää rukoilevan pyöveliään, mutta turhaan! Tuo kopeakatseinen hirviö ei tunne armoa... hän on säälimätön! Toinen nuori nainen on tuupertunut ryöstäjänsä käsivarsille, jotka häntä niin sanotusti kantavat, samalla kun hänen toverinsa etenee soihtu kädessä ja katseella, joka on yhtä aikaa utelias ja kesytön, tuijottaa kaunista saalista, jota he eivät aio päästää niin helpolla. Synkkä tuli sinkoaa hänen silmistään, jotka ovat täynnä uskallusta.”<sup>206</sup>

Katkelma on Ehrenströmin teoksen, *Notices sur la littérature et les beaux-arts en Suède* (1826) Lauréusta käsittelevästä osiosta, joka ruotsinnettuna julkaistiin vuonna 1839 Borgå Tidning -lehdessä.<sup>207</sup> Marianne Ehrenström kertoo myös, että Lauréuksella olisi ollut käytössään ”autenttisia” malleja: nuori nainen, joka oli joutunut ryöväreiden vangiksi ja paennut, sekä mies, joka oli ollut rosvo, mutta palannut lailliseen yhteiskuntaan.<sup>208</sup>

Léopold Robert maalasi ainakin yhden ryöväriaiheisen teoksen, jossa ryöstön kohteeksi joutuvat naiset: *Enlèvement de jeunes filles à la fontaine par des brigands*

<sup>206</sup> D’Ehrenström 1826, 101-102. ”L’un de ces barbares, qui paraît être le chef, tenant son fusil d’une main, traîne de l’autre, une de ces infortunées, vers sa caverne infernale. Elle résiste, elle est à genoux, la pâleur de la mort est sur sa physionomie, où tout exprime la terreur et le désespoir. Elle paraît implorer son bourreau, mais envain! Ce monster au regard dédaigneux, rien ne saurait le fléchir... il est inexorable! L’autre jeune personne est évanouie sur les bras de son ravisseur, qui la soutient et la porte pour ainsi dire, tandis que son camarade une torche à la main, avance et d’un regard curieux et farouche à la fois, fixe la belle proie, qu’ils ne lâcheront pas si aisément. Un feu sombre jaillit de ses yeux pleins d’audace.” Suomennos kirjoittajan.

<sup>207</sup> Alexander Lauréus. Borgå Tidning no 3, 9.1.1839.

<sup>208</sup> D’Ehrenström 1826, 102.

(1822, ”Nuorten tyttöjen ryöstö lähteellä”)<sup>209</sup>. Myös Bartolomeo Pinellin tuotannosta löytyy naisen ryöstöä kuvaava akvarelli *Brigante che anno rapito una donna per ritenerla in ostaggio* (1822, ”Ryöväreitä, jotka ovat siepanneet naisen ottaakseen tämän panttivangiksi”)<sup>210</sup>. Varhaisemmissakin ryöväriaiheisissa maalauksissa ryöväreiden raakuutta ilmaistiin muun muassa väkivallalla naisia kohtaan: naisten kauhun ja epätoivon eleillä, jotka eivät aiheuta ryöväreissä sääliä.<sup>211</sup>

Ryöväriromantiikassa nainen on joko ryöstön uhri ja/tai ryövärin rakastettu. ”Ryövärin morsianten” esikuvina toimivat ehkä todellisen elämän ryöväreiden naispuoliset elämän- ja rikoskumppanit, kuten Saksassa toimineen Schinderhannesin (oikealta nimeltään Johannes Bückler) kihlattu Julie Blasius, jonka avustuksella Schinderhannes sai myytyä ryöstösaaliinsa<sup>212</sup>, tai useat esimerkit italialaisista naispuolisista ryövärijoukkojen jäsenistä. Ryöväriromaaneissa nainen usein tulee ryöstetyksi, mutta rakastuu ryöstäjänsä ja jää tämän luokse. Ernst Theodor Jüngerin kertomuksessa ryöväripäällikkö nuori Julie pelkää ryöväri Carolo Carolinia ja kauhistelee äidilleen: ”Men, bästa mor, om han nattetid öfwerfaller oss med sitt röfwarband, släpar oss i sin kula, och der, Gud, jag ryser för den tanken, misshandlar oss och... “ Mutta sydämessään Julie tietenkin on jo rakastunut ”kauniseen rikolliseen”.<sup>213</sup>

Göran Sonessonin mukaan yksi kertovan kuvan tyypeistä on kertoviin malleihin indeksaalisesti suhtautuva eli kertomukseen/siin viittaava kuva. ”Tämä tarkoittaa tapauksia, joissa yksittäiset, staattiset kuvat voidaan tunnistaa osina prototyyppillistä kertovaa jaksoa, eli vaikkapa romanttisen elokuvan loppukohtausta, jossa rakastavaiset saavat toisensa.”<sup>214</sup> *Ryöstökohtaus* -maalaukset viittavat kertomustyyppiin, jossa nainen tulee ryöstetyksi rosvojen luolaan. Katsoja tunnistaa (ainakin aikalaiskatsoja) kuvan osaksi tietynlaista kertomuskaavaa, jossa viaton neito joutuu ryövärien armoille ja rakastuu ryöväripäällikköön tunnistessaan julman rikollisen ilmiön takana piilevän jalon ryövärin olemuksen.

Naisen ryöstö ei ole vain ryöväriromanttisen aihe maailman teema vaan kautta taidehistorian kulkeva motiivi. Useat naisen ryöstö- tai raiskaukset ovat peräisin antiikin mytologiasta (esim. *European ryöstö*, Tizian 1559–62; Leukippoksen tyttärien ryöstö, Rubens n. 1616–17). Rooman historiaan liittyy suosittu ”sabiinitarten ryöstö” -

<sup>209</sup> Léopold Robert et les peintres de l’Italie romantique, 84 (teosluettelossa nro 176).

<sup>210</sup> Léopold Robert et les peintres de l’Italie romantique, 82 (teosluettelossa nro 142).

<sup>211</sup> Boskamp-Priever 1995, 217.

<sup>212</sup> Küther 1976, 45.

<sup>213</sup> Jünger 1802, 25.

<sup>214</sup> Mikkonen 2005, 213.

aihe, josta ehkä tunnetuimmat versiot ovat maalanneet Nicolas Poussin (1634–35, KUVA 27) sekä Peter Paul Rubens (1635–40). Toinen Rooman mytologiseen historiaan liittyvä aihe on Lucretian raiskaus, jonka ovat kuvanneet mm. Tizian ja Giuseppe Maria Crespi (1665 – 1747). Romantiikan ajan naisen ryöstö -kuvastoa edustaa mm. Fritz Jensenin *Viking Raping a Southern Woman* (1845), jossa italialais(?)nainen pyristelee viikinkisoturien otteessa.<sup>215</sup>

Lauréuksen *Ryöstökohtauksessa* voi nähdä jatkumoa ranskalaisen akateemisen taiteen teorian ja sääntöjen ohjaamille tunteen esittämisen konventioille, joita Thomas Kirchner on käsitellyt teoksessaan *L'expression des passions* (1991). Klassismin taideteoria pyrki nostamaan maalaustaiteen ja kuvanveiston ”vapaaksi taiteeksi” kirjallisuuden ja tieteen rinnalle rinnalle. Kuvataidekin haluttiin nähdä järjen alueella toimivana ja antiikin auktoriteetin, sääntöjen ja periaatteiden ohjaamana. Tunteiden esittämisestä tuli alue, jolla taiteen ”dogmatisoitumisprosessi” näkyi vahvana. Tunteiden kuvaaminen ja esitettyjen tunteiden vaikutus katsojassa nähtiin toisaalta taiteellisen nerouden tuotoksena, toisaalta se haluttiin alistaa järjen ohjaukseen. Antiikin esikuvien ohella ihailtiin Rafaelin ja Poussinin tapaa ilmaista maalauksissaan tunteita. Vähitellen järjen osuus taiteen vastaanotossa ja arvostelussa menetti merkitystään.

Abbé du Bos nosti teoksessaan *Reflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) tunteen keskeiseen asemaan. Taiteen tehtävänä ja päämääränä oli liikuttaa katsojaa. Käsitteet kuten nerous (’génie’), maku (’goût’) ja tunne (’sentiment’) nousivat merkittäviksi. Du Bos laajensi taiteen yleisön määritelmää tuomalla ”sentimentin”, tunteen, taideteoksen vastaanotossa ja arvioimisessa olennaiseksi välineeksi. Taiteen ymmärtämisen mahdollisuuden laajenivat ja sen potentiaalinen yleisö kasvoi – taiteen ymmärtämiseen ei enää välttämättä tarvittu akateemista koulutusta. Kun tunne alettiin nähdä olennaisimpana taiteen vastaanoton ja arvioinnin orgaanina, tuli tunteiden olla selkeästi ja tunnistettavasti ilmaistuja. Charles le Brunin mallipiirrookset tunteiden ilmaisemisesta kasvoniilmeillä toimivat tärkeinä käytännön esimerkkeinä. Tunteiden ja niiden ilmaisemisen ongelmaa käsittelee taiteen ja taideteorian ohella myös 1700-luvun näyttämötaide, lääketiede ja psykologia.<sup>216</sup>

Jos Lauréuksen *Ryöstökohtauksen* näkee tunteiden esittämisen akateemisen teoretisoinnin ja konventioiden kontekstissa, kiinnittyy huomio ryöstettyihin naisiin, joiden ilmeissä ja eleissä tunteet näkyvät selkeimmin. Ryöväreiden ilmeet ovat varsin

<sup>215</sup> Honour & Fleming 1992, 432; 498; 559.

<sup>216</sup> Ks. Kirchner 1991.



tyynet ja neutraalit. Toinen naisista vastustelee ryöstäjiään voimakkaammin. Hänen ilmeensä on pelästyksen ohella jopa hieman vihainen, hän kiskoo kättään irti ryövärin otteesta ja puristaa toisessa nyrkissään liinaa. Toinen nainen näyttää jo menettäneen toivonsa ja roikkuvan melko hervottomana ryövärin raahattavana. Hänen kasvojensa ilme on epätoivoinen ja käsi kohotettu rukoilevaan tai antautuvaan eleeseen kohti taivasta. Ylöspäin kohotettu katse ja puoliavoin suu näyttävät 1600- ja 1700-lukujen piirrosten mukaan kuuluvan ainakin hurmiota ja tuskaa kuvaaviin ilmeisiin (Kirchner 1991, kuvat sivuilla 84, 101 ja 213.) Naisen asentoa voi verrata vaikkapa Poussinin sabiinitar-maalauksen ryöstetyksi joutuviin naisiin, jotka ojentelevat käsiään ja ilmehtivät epätoivoisen kärsivästi.

Naisen ryöstö -aihe viittaa taidehistorian ohella myös kauhuromanttisen kirjallisuuden (*gothic novel*) ”neito ahdingossa” -konventioon. Goottilainen kertomuksen toistuva teema on avuton nuori nainen, jonka viaton, mutta houkutteleva olemus joutuu kauhistuttavan ruumiillisen ja moraalisen väkivallan uhkaamaksi tai uhriksi. Ryövärin kannatteleman puolitajuttoman naisen asento ja puolittain paljas rinta vertautuvat esimerkiksi Henry Fuselin (Heinrich Füssli) tunnettuun maalaukseen *Painajainen*. Vaikka Lauréuksen Ryöstökohtauksessa ei ole ainakaan suoraan kysymys kuolemasta, liittyy kuva romanttiseen ideamaailmaan sisältyneeseen väkivallan ja kuoleman estetisointiin. Erityisesti kauniin naisen kuolemasta tuli keskeinen teema, mitä Elisabeth Bronfen on tarkastellut teoksessaan *Over Her Dead Body* (1992).

1700-luvulla lisääntyi kiinnostus kuolemaan ja kuolleisiin (tarinat elävältä hautaamisesta, elävistä kuolleista, vampyyreistä). Aikaisempi arkinen suhtautuminen kuolemaan muuttui kieltämisen ja mystifioimisen sekaiseksi välttelyksi. Vieraantumisen taustalla oli valistuksen henki, uskonnon roolin heikkeneminen suhteessa kuolemaan, tieteellinen ja rationaalinen suhtautuminen, mikä aiheutti epävarmuutta kuolleen ruumiin statuksesta ja paluuta taikauskoon.<sup>217</sup> Kuolemaa myös erotisoitiin. Nähtiin analogia kuoleman ja rakkauden väkivaltaisuuden välillä. Rakkaus ja kuolema olivat alueita, joilla villi luonto saattoi vielä tunkeutua rationaalisen järjestyksen piiriin. Kauniin naisen kuolema oli täydellinen kuoleman ja erotiikan yhdistyneen uhkan kuva.<sup>218</sup>

Philippe Ariès on kutsunut 1700-luvun jälkipuoliskoa ”kauniin kuoleman ajaksi”. Kuoleman fyysiset merkit ja ruumiin rappio koetettiin kätkeä kauneuden taakse.

<sup>217</sup> Bronfen 1992, 86.

<sup>218</sup> Bronfen 1992, 86.

Ajanjaksolle tyypillisiä olivat hienostuneet hautajaisseremoniat ja pröystäilevät hautamuistomerkit. Kuolleen kaunista muistoa vaalittiin ja ajateltiin, että vainaja jatko elämäänsä muistoissa ja mielikuvissa. Vierailusta kuolinvuoteen äärellä tuli lohdullinen ja ylentävä speaktaakkeli. Kuoleamisen näyttämö oli kuin museo, jossa vierailtiin, kuolemasta tuli taideteos. Palsamointi ja vahamuseot yhdistivät elottomaan ruumiiseen esteettistä nautintoa.<sup>219</sup>

Paljon Lauréusta suuremmin ja raemmin on naisiin kohdistuvaa väkivaltaa kuvannut Francisco Goya, joka vuosina 1809–10 maalasi teokset, joista toisessa ryöväri on riisumassa vaatteita nuoren naisen yltä ja toisessa puukottamassa allaan makaavaa tyttöä.<sup>220</sup> Mario Praz on teoksessaan *The Romantic Agony* (1. painos 1933) tarkastellut 1700-luvulla kehittynyttä romanttista eroottista sensibiliateettiä, johon liittyi herkistyminen kauhean ja kauniin, tuskan ja nautinnon välisille yhteyksille, jonkinlainen ”perversioiden” estetisointi. Esteettisiä arvoja alettiin löytää erotiikan pimeältä puolelta samoin kuin oli löydetty pelottavan ylevän luonnon sekä pimeän, ”irrationaalisen” keskiajan romanttinen viehätys.

1700-luvulla, jolloin tunteiden merkitykseen esteettisessä kokemuksessa kiinnitettiin kasvavaa huomiota, filosofit ja kriitikot pohtivat, miten myös epämiellyttävät, rumat ja kammottavat aiheet voivat taiteessa tuottaa miellyttäviä tunteita. Peter Klein näkee tämän keskustelun taustana Goyan ”kabinettimaalauksille”, joissa kuvataan erilaisia murha- ja onnettomuusaiheita. Marques de la Romana - kokoelmassa Madridissa on ryhmä pieniä maalauksia, joissa Goya kuvaa raiskauksia, murhia ja teloituksia. Teokset on ajoitettu 1700-luvun loppuun. Klein yhdistää Goyan ryöstö-, murha-, hullujenhuone-, tulipalo- ja haaksirikkoaiheet Edmund Burkeen ja Burken esittämään teoriaan subliimista.<sup>221</sup>

Subliimin teoreetikot käsittelivät kauhun tuottamaa nautintoa. John Dennis kuvasi subliimin kokemusta sielun kokemaksi ”miellyttäväksi raiskaukseksi”: ”[the sublime] commits a pleasing rape upon the very soul”. Kahu, lamaannus ja voimattomuus tuottavat subliimin kokemuksessa mielihyvää. Ehkä kuvan tai kertomuksen ryöstetyksi tai raiskatuksi joutuvasta naisesta voi tässä kontekstissa nähdä jopa subliimin kokemuksen allegoriana. Tästä viitteenä toimii myös Lauréuksen *Ryöstökohtauksen*

<sup>219</sup> Bronfen 1992, 87. (Viittaus suoraan Ariësiin?)

<sup>220</sup> *Bandit Stabbing a Woman*, n. 1794-95; *Bandits Stripping a Woman Naked*, n. 1794-95: Clay 1981, 190-191.

<sup>221</sup> Klein 1998, 228-232, 236.

keskeisen naishahmon ilme, jossa yhdistyvät ranskalaisen akateemisen perinteen tuskaa ja hurmiota kuvaavien kasvoniilmeiden konventiot.

Lauréuksen *Ryöstökohtaus* edustaa ainakin osittain kauhua ja nautintoa yhdistävää romantiikkaa/erotiikkaa ja Marianne Ehrenströmin aikalaisreaktio vahvistaa tätä tulkintaa. Ehrenströmin kuvauksesta voi käyttää termiä ekfrasis, johon määritelmällisesti kuuluu kuvauksen kohteen tuominen lukijan silmien eteen mahdollisimman elävänä ja tunnevoimaisena. Kuvailija pyrkii herättämään lukijan mielessä samanlaisen tunteen kuin hän itse on maalauksen edessä tuntenut. Toisaalta ekfraasin kirjoittaja kuvaa tunteita, joita hänen ja lukijan oletetaan kuvan äärellä tuntevan, joita kuvan *tulee* herättää. Lauréuksen ja Ehrenströmin aikana *Ryöstökohtauksen* ja sen kaltaisten maalausten odotettiin vaikuttavan katsojaan tietyllä tavalla, vetoavan katsojan kauhunsekaisen nautinnon tarpeeseen, romanttiseen (eroottiseen) sensibilibiteettiin. *Ryöstökohtauksen* subliimius liittyy kauhuun ja väkivaltaan sekä ryövärin demoniseen olemukseen.

## 4.2 Ryöväriromantiikka ja sentimentaalisuus

### 4.2.1 Mitä sentimentaalisuus on?

Sentimentaalisuudella on nykypuheessa hyvinkin vähättelevä merkitys. Sillä tarkoitetaan mautonta ylitunteellisuutta, tai tilanteeseen ja olosuhteisiin nähden liiallista tai liioiteltua tunnereaktiota<sup>222</sup>. Kun sentimentaalisuuden käsitettä käytetään taidehistoriallisessa tulkinnassa, onkin huomioitava historiallinen konteksti ja sentimentaalisuuden käsitteen siinä saama merkitys. On otettava huomioon ”maun” muutokset<sup>223</sup>. Vaikka sentimentaalisuus meidän ajassamme kenties edustaa mauttomuuden huippua, voi se toisessa historiallisessa yhteydessä ilmentää hyvää makua ja olla arvostettavan taiteen tunnuspiirre.

Maun muutosta kuvatessaan Brian Wilkie on lainannut John Ciardin (1959) käsitystä ”myötätunnon sopimuksesta” (*sympathetic contract*), joka muodostuu lukijan ja kirjailijan välille ja jonka ehdot vaihtelevat eri aikoina. Wilkie käyttää esimerkkinä 1841 ilmestynyttä Charles Dickensin kertomusta *The Old Curiosity Shop*, jonka Pikku Nellin kuolemaa kuvaava kohtaaminen saattoi saada ”älykkäät ja kovaksikeitettyt” miehet

<sup>222</sup> Ks. esim. Brian Wilkien keräämät sentimentaalisuuden määritelmät Wilkie 1967, 573-575.

<sup>223</sup> Wilkie 1967, 569.

itkemään. Nykylukijalle kohtaus kenties edustaa imelää sentimentaalisuutta tyypillisimmillään.<sup>224</sup>

Sentimentaalisuuden, kuten subliiminkin käsitehistoriallinen tausta on 1700-luvulla, jolloin kehittyi sentimentalismiksi kutsuttavissa oleva romaani- ja näytelmäkirjallisuuden suuntaus (*novel of sentiment, novel of sensibility*). Suuntauksen taustalla vaikutti brittiläinen moraalifilosofia, jota on kutsuttu nimellä *moral sense school*. Kuten Ernest A. Baker on kirjoittanut, sentimentalismi ei ollut vain kirjallinen, vaan laaja yhteiskunnallinen ilmiö. Bakerin mukaan sentimentaalinen kirjallisuus sai hyvin vastaanottavaisen reaktion siksi, että se oli ”oire” vallitsevasta mentaliteetista, joka ”valtasi Englannin ja muut maat epidemian lailla”.<sup>225</sup>

Martin Lamm kirjoitti viime vuosisadan alussa 1700-luvun romantiikasta, valistusfilosofian ja klassismin vastaisista varhaisromanttisista virtauksista, jotka valmistivat maaperää romantiikan aatteiden nopealle nousulle uuden vuosisadan vaihteessa. Hän näki 1700-luvun romanttisten virtausten keskeisenä olemuksena mystiikan ja sentimentaalisuuden. Lammin mukaan 1700-luvun mystiset ja sentimentaaliset tendenssit rakensivat perustan seuraavan vuosisadan henkisellem elämälle.<sup>226</sup>

1700-luvun brittiläisessä filosofiassa oltiin kiinnostuneita moraalitunteiden ongelmasta (*moral sentiments*). *Moral sense school* on nimitys, jota on käytetty mm. Shaftesburyn, Humen ja Adam Smithin näkemyksistä. Heidän periaatteenaan oli usko keskivertoihmisen perimmäiseen hyvyteen. Sympatia oli käsite, jota käytettiin Newtonin painovoimalain mukaisena yleisenä periaatteena moraalim maailmassa, inhimillisen toiminnan periaatteena ja yhteisöllisen käyttäytymisen ohjaajana.<sup>227</sup>

Oppi tunteen toiminnasta moraalisen käyttäytymisen perustana tuli yhä olennaisemmaksi vuosisadan edetessä. Lordi Shaftesbury loi käsitteen *moral sense* ja perusti moraalikäsitteensä abstraktien periaatteiden sijaan ”sydämen hyvyydelle” ja tunteelle. Adam Smith julisti, etteivät ihmisen moraaliset arvostelmat, kuten eivät esteettisetkään, synny järjen toiminnasta vaan sisäisestä tunteesta. Myös David Humen etiikan perustana oli ”moraalisuus sydämen tunteena”. *Moral sense* -koulukunnan mukaan hyvä ja paha erotettiin vaistomaisesti ja erehtymättömästi

<sup>224</sup> Wilkie 1967, 569.

<sup>225</sup> Baker 1957, 28-29. Bakerin mukaan sentimentaalisuus tarkoittaa ”epätasapainoista mielentilaa, joka rypee tunteissa, erityisesti surussa ja myötätunnossa, ja ratkaisee moraaliset ongelmansa tunnereaktioiden mukaan”.

<sup>226</sup> Lamm 1918, 67.

<sup>227</sup> Baker 1957, 31; Erämetsä 1951, 13.

moraalitunteen/moraaliaistin avulla. Moraaliaisti oli vastapari esteettiselle aistille (*aesthetic sense*), jolla erotettiin kaunis rumasta. Sisäsyntyisellä moraaliaistilla ihminen pystyi tunnistamaan moraalisen kauneuden. Makuarvostelmat ja moraaliset arvostelmat olivat siis rinnakkaisia - hyvä maku takasi oikeanlaiset, ”luonnolliset” moraaliset tunteet.<sup>228</sup> Luonnolliset tunteet ja niiden mukainen toiminta puolestaan osoittivat hyvää makua.

Englantilaisessa kirjallisuudessa kehittyi ns. porvarillista sentimentaalisuutta ilmaiseva sentimentaalinen perhedraama, josta merkittävimpinä esimerkkeinä toimivat Samuel Richardsonin kirjeromaanit. Richardsonin psykologisen uteliaisuuden ja tarkkanäköisyyden sävyttämä sentimentalismi ei ole kovinkaan romanttista siinä mielessä, että henkilöt kamppailisivat myrskyävien tunteiden rajattomassa vallassa. Richardsonin tekstissä ”tunteet virtaavat varovasti ilman keskeytyksiä ja ilman ekstaaseja”. Erik Erämetsän mukaan richardsonilaisessa sentimentalismissa ensisijainen elementti olikin moraalisen tavoitteen esittäminen, moraalinen ohjaus, jolloin tunne ja tunteen ilmaukset olivat toissijaisia, ”välttämätön lisävaruste moraalisen päämäärän saavuttamiseksi”.<sup>229</sup>

Valistuksen ajattelussa järki ja tunne eivät olleet jyrkästi toisistaan erillisiä mielen osa-alueita. Pää ja sydän, ajatus ja tunne olivat saman kapasiteetin kaksi puolta. On havaittu, että Humen filosofia merkitsi käännekohtaa järjen hallitsevasta asemasta tunteen hallintaan. Häntä ennen Luonto ja Järki kulkivat käsi kädessä, hänen jälkeensä Luonto ja Tunne. Ajatteluelementin hallinta-asema sydämen ja pään yhteistyössä väheni vuosisadan puoliväliä kohti tultaessa ja vuosisadan loppupuoliskolla tunne-elementti sai yhä enemmän tilaa.<sup>230</sup>

Muutos näkyi *sentiment* ja *sentimental* -sanojen merkityksessä ja käytössä. Sentimentaalisuuden käsitehistorialle on olennaista, että englanninkielen sana *sentiment* tarkoittaa paitsi tunnetta, myös ajatusta, mielipidettä, mielialaa ja asennetta (thought, opinion, judgement), ja että tämä merkitys oli hallitseva 1700-luvulla. *Sentiment* ja *sentimental* kuvasivat ennen kaikkea moraalista arvostelmaa ja asennetta. Esimerkiksi *sentimental man* tarkoitti miestä, jolla oli yleviä moraalisia ajatuksia ja mielipiteitä.

<sup>228</sup> Baker 1957, 31; Erämetsä 1951, 14.

<sup>229</sup> Lamm 1918, 31-32; Erämetsä 1951, 70.

<sup>230</sup> Erämetsä 1951, 14, 16.

Samuel Richardsonin kirjoissa *sentimental* merkitsi ”moraalisiin pohdintoihin vajonnutta”, ”moralisoivaa”.<sup>231</sup>

Tunnemerkitys sai alaa *sentiment* ja *sentimental* -sanojen käytössä 1700-luvun puolivälin jälkeen. 1760-luvulla *sentimental* säilytti osin alkuperäisen merkityksensä (”pään” hallitsema moraalisuus, moraalinen pohdinta), mutta siihen liitettiin myös uusia tunteeseen ja ”sydämeen” liittyviä merkityksiä. Erämetsän mukaan Lawrence Sterne käytti teoksessaan *Sentimental Journey* sanaa *sentimental* tavalla, joka poikkesi perinteisestä, ylevää moraalista ajattelua ja pohdiskelua kuvaavasta merkityksestä.<sup>232</sup> Ranskalaisen kirjallisuuden sentimentalismi oli englantilaista varhaisempi ilmiö. Englantilainen sentimentalismi käsitteli alun perin moraalisia ongelmia ja ihmisen olemuksen hyvyyttä, kun taas ranskalainen *sensibilité* palvoi tunnetta ja tunteikkautta jumalallisina ominaisuuksina. Lawrence Sterne matkusti Ranskaan kahdeksi vuodeksi 1762 ja kävi siellä uudestaan 1765, juuri ennen kuin *sentimental* alkoi tiheästi esiintyä hänen kirjeissään. Sterne näyttää omaksuneen *sentiment* -sanan ranskalaisen konnotaation jossa on englantilaista sanaa enemmän tunteen, tunnevaikutteen ja liikutuksen merkitystä.<sup>233</sup>

1700-luvun alkupuolen richardsonilaisessa sentimentaalisisessä romaanissa tunne oli ollut tie hyveeseen ja sen ilmentäjä, 1700-luvun loppupuolen sentimentaalisuudessa tunteesta tuli itseisarvo. Myöhäisen 1700-luvun sentimentalismissa tunne esitettiin itsetarkoituksellisena ja se muodosti teoksen ensisijaisen sisällön.<sup>234</sup>

Tunne itseisarvona ilmenee englantilaisessa varhaisromanttisessa runoudessa, esimerkiksi Edward Youngin kuolevaisuutta pohdiskelevassa runoelmassa *The complaint or Night thoughts on life, death and immortality* (1742–45). Young yhdisti sentimentaalisuuteen maailmankaikkeuden ja jumalallisuuden arvoituksiin liittyvää mystiikkaa ja siirtyi yksityisestä surusta ja filantrooppisesta myötätunnosta yleisemmälle tasolle. Hänen lyriikassaan yksilön rajat katoavat ja ihminen tuntee yhdistyvänsä äärettömyyteen. Sama mystisyyden sävyttämä kaiho, joka hallitsee Youngin kuutamoromantiikkaa, vallitsee myös Thomas Grayn hautausmaaelegiassa (*Elegy Written on a Country Churchyard*, 1751) ja James Macphersonin Ossianin lauluissa (*The Works of Ossian*, 1765). Surulla ja kaipuulla ei enää tarvinnut olla mitään selvää syytä, oli vain ”murheen ilo” (”the joy of grief”), kuten Ossianin laulujen

<sup>231</sup> Erämetsä 1951, 24-29.

<sup>232</sup> Erämetsä 1951, 34, 38-39, 44-45.

<sup>233</sup> Erämetsä 1951, 52.

<sup>234</sup> Erämetsä 1951, 70.

aitouden puolustaja, Edinburghin yliopiston professori Hugh Blair kuvasi Ossianin laulujen luonteenomaista tunnelmaa.<sup>235</sup>

Kyyneltensekaista nautintoa tuotti henkilökohtaisen murheen lisäksi myötätunto toisten kärsimystä kohtaan. Kyky huumautua toisten kärsimyksestä nähtiin pettämättömänä sielun jalouden kriteerinä. Aito myötätunto muuttui ”myötätunnoksi omaa myötätuntoa kohtaan”, onnelliseksi tietoisuudeksi siitä, että kuului helläsydämisten poikkeusyksilöiden joukkoon. Hellä ja sääliävä sydän oli lahja, joka suorastaan teki turhiksi, jopa haitallisiksi muut moraaliset ominaisuudet. Maailmallinen viisaus, tahdonlujus ja ankara rehellisyys olivat ajan sentimentaalisen käsityksen mukaan lähes negatiivisia arvoja, jotka voivat estää tunteen välittömän toiminnan ja impulsiivisuuden, jotka yksin johtivat oikealle tielle. Rousseaulainen sukupolvi uskoi, että vapautettuna yhteiskunnan pakoista, vääristä ennakkoluuloista ja konventioista ihminen voi vain seurata tunteitaan ja toimii väistämättä oikein ja jalosti. Tästä ajatuksesta syntyi 1700-luvun ”sentimentaalista moraalialia” kuvastava sankarityyppi, jalosydäminen rikollinen.<sup>236</sup>

Lamm kirjoitti 1700-luvun uskonnollisesta sentimentaalisuudesta ja tunnemystiikasta, josta pietismi on tärkeä esimerkki. Hänen mukaansa pietistisesti sävyttynyt uskonnollisuus antoi värinsä kaikille Rousseau-ideoille. Esimerkiksi Rousseau sisäsyntyisesti hyvä, vääristymättömien vaistojen ohjaama luonnonihminen oli myös uskonnollinen ihanne, Aatami ennen syntiinlankeemusta. Rousseaulle uskonnon oikea elin ei ollut järki vaan tunne ja sen ”totuus-kriteerinä toimi villin, vaistoihmisen oikea ohjenuora, omatunto”. Ihminen havaitsee Jumalan omassa itsessään ja Hänen luomakunnassaan tunteen kautta. Rousseau luonnontunne ilmaisee suurelta osin hänen tarvettaan ”tunteen täyteydessä saavuttaa ykseys jumalallisen kanssa”. Luonnontunne sublimoitui Rousseaulle uskonnolliseksi ekstaasiksi.<sup>237</sup>

Samalla, kun sentimentaaliset ja mystiset virtaukset uudistivat ihmiskuvaa ja moraalikäsitteitä, ne muodostivat modernia luonnontunnetta, joka oli sävyllään sentimentaalinen. Sentimentaalille tarkkailijalle luonto ja ihmiselämä sulautuvat aina yhteen. Hän näkee vaihtuvissa luonnonilmiöissä ja -tunnelmissa heijastuksia omasta elämästään ja tunteistaan. Eläinten ja kasvien kohtaloissa hän näkee vertauskohtia

---

<sup>235</sup> Lamm 1918, 32, 38.

<sup>236</sup> Lamm 1918, 38-39.

<sup>237</sup> Lamm 1918, 17-20.

ihmiskohtaloihin ja liikuttuu myötätuntoon.<sup>238</sup> Sentimentaalista luonnontunnetta tarkasteli myös Friedrich von Schiller, jolle sentimentaalisuus oli modernin ihmisen ajattelutapa, vieraantunut suhtautumistapa luontoon vastakohtana lasten, antiikin kreikkalaisten ja muiden lasten kaltaisten naiville olemassaololle, luonnon ja ihmisen ykseydelle. Hän näki sentimentaalisuuden kaipuuna menetettyä naivia luontosuhdetta kohtaan.

Friedrich Schlegel määritteli romanttisuutta teoksessaan *Gespräch über die Poesie* (1800): ”Minun näkemykseni ja kielenkäyttöni mukaan on romanttista juuri se, mikä esittää meille jonkin sentimentaalisen aiheen fantasia-muodossa.” Sentimentaalisella hän tarkoitti sitä, ”missä hallitsee tunne, ei kuitenkaan mikään aistillinen tunne, vaan henkinen”.<sup>239</sup> Schlegelinkin sentimentaalisuutta hallitsi siis henkisyys, älyllisyys. Aistillisen tunteen vastaisuus oli jatkumoa 1700-luvun sentimentaalisuuden perinteelle, jossa vaikutti vahva moraalinen painotus.

Schillerille sentimentaalisuus oli ennen kaikkea esteettinen, mutta myös moraalinen kysymys. Hän asetti naivin ja sentimentaalisen runouden käsitteillä vastakkain kaksi ikuisia ihmistyyppiä, realistin ja idealistin<sup>240</sup>. Ennen kaikkea hän kuitenkin kuvasi sentimentaalisen käsitteellä modernin ihmisen vieraantunutta luontosuhdetta ja sitä, miten se vaikuttaa runouteen/taiteeseen. Moraalin piiriin kysymys nousee, kun Schiller analysoi ”sentimentaalisen persoonallisuuden vaarallista ääripäätä”, joka hylkää todellisuuden ja oman kokemuksellisen olemassaolonsa, joita pitää vain rajoitteina, tavoitellakseen unien ja ideoiden rajatonta ja aineetonta tosioleavaista. Schiller näkee äärimmäisen sentimentaalisuuden henkilöitymänä Goethen Wertherin ja tämän ”fanaattisen onnetoman rakkauden”, herkkyyden luonnolle, uskonnollisen tunteellisuuden, taipumuksen filosofisiin pohdintoihin ja ”synkän, muodottoman, melankolisen ossianilaisen maailman”.<sup>241</sup>

Schillerin runoilijaihanne lienee jossakin naivin ja sentimentaalisen puolivälissä. Liiallinen sentimentaalisuus johtaa edellä kuvattuun eksymiseen ideamaailman muodottomuuteen. Naivin runoilijan vaarana puolestaan on latteaa ja likinäköinen, aineen hallitsema realismi, kuten Martin Lamm asian ilmaisee.<sup>242</sup>

---

<sup>238</sup> Lamm 1918, 40-41.

<sup>239</sup> Klessmann 1991, 18.

<sup>240</sup> Lamm 1920, 259.

<sup>241</sup> Schiller 1981 [1801], 137-138.

<sup>242</sup> Lamm 1820, 261.



#### 4.2.2 *Ryövärin kuvan sentimentaalisuus*

Kuten edellisessä luvussa viittasin, liittyi ryöväriromantiikan nousu ns. sentimentaaliseen moraaliin, 1700-luvulla kehittyneeseen taipumukseen ihannoida moraalikysymyksiin reagoimista tunteen kautta ja erityisen tunneherkkyyden, moraalista avulla. Sentimentaalisen moraalin ihanne antoi psykologisen ja esteettisen oikeutuksen sille, että ihailtiin jalona sankarina yksilöä, joka uhmasi yhteiskunnan lakeja ja sovinnaisia moraalisääntöjä toimiakseen oman moraalitunteensa ohjaamana. Sentimentaalinen moraalitunteen ylevöityi ryövärin veijarimaisesta seikkailijasta liikuttavaksi tunteen sankariksi.

Jalon villin idean kautta jalo ryöväri liittyy Schillerin käsitykseen sentimentaalisuudesta. Schiller näki sentimentaalisuuden modernin runoilijan kaipaavana ja etsivänä asenteena luontoon ja kadotettuun luontosuhteeseen. Kuten olen aikaisemmin esittänyt (luvussa 4.3.3.), voi Schillerin sentimentaalisuuden käsitteen nähdä luontoa ja luonnollista ylevyyttä kohti pyrkivän jalon ryövärin piirteinä, jonka vastakohta on jalon villin ”naivi” olemus osana luontoa.

Donald Siebert on päätenyt käsitykseen, että kirjoittaessaan Englannin historian merkkihenkilöistä David Hume uudisti sentimentaalisen kirjallisuuden genreä. Siebert on osoittanut, että Hume laajensi niiden tunteiden kenttää, joita 1700-luvun sentimentalistit pitivät inspiroivina. Hume loi oman sentimentaalisen kirjallisuuden henkilötyyppinsä, ”tunteen sankarin” (”hero of feeling”). Tavallinen ”man of feeling” oli säyseä, nöyrä, melankolinen ja passiivinen. Hän ei yleensä ollut toimija, vaan häntä kohtaan toimittiin ja hänelle tapahtui. Humeen sankari puolestaan oli ylpeä, arvokas, ylhäinen, lahjakas ja kohtaloon ylempänä, kuolemankin edessä. Hän sai lukijan tai katsojan sympatian, koska osoitti, mihin ihmisluonto suurimmillaan voi yltää.<sup>243</sup>

Humeen tunteen sankarin mieluuruudella on kaksi kriteeriä: 1. Hän ei antaudu heikkouden tai epätoivon valtaan, vaan suhtautuu vastoinkäymisiin ja kohtalon ankaruuteen tyynesti ja ylevästi halveksuen ja kohoaa kohtalonsa yläpuolelle; 2. Vaikka hän suhtautuu omiin kärsimyksiinsä ylenkatsoen, reagoi hän kuitenkin toisten suruun ja tuskaan syvän empaattisesti. Humeen sentimentaalinen tunteen sankari saattoi olla perinteisen sentimentaalisen kirjallisuuden hahmon tapaan pateettinen (säälin ja

---

<sup>243</sup> Siebert 1989, 354-355, 369.

hellyyden lempeitä, kodikkaita tunteita herättävä), mutta häntä hallitsi subliimi tunne: ”Something of the vast and unbounded characterized his actions and deportment”.<sup>244</sup>

Ryöväriromantiikassa pateettinen ja subliimi yhdistyvät usein tuottaen ”sentimentaalista subliimia”. Ryöväri edustaa ehkä osittain Humen määrittelemää ylevän sentimentaalista sankaria. Hän on epäporvarillinen. Hänen ylevä moraalinsa kohottaa hänet alhaisin vaikuttimin toimivien vihollisten ja tavallisten, itsekkään tarkoitusperin toimivien rikollisten yläpuolelle. Hän on toiminnallinen sankari, joka halveksuu kuolemaa. Romanttisen ryövärin piirteinä ovat kuitenkin usein myös epätoivo ja nautinnonsekainen itsesääli sekä sävyltään osin melankolinen suhtautuminen kohtalon epäoikeudenmukaisuuteen. 1700-luvun lopulla syntynyt romanttinen jalo ryöväri on sisäisten ristiriitojen repimä sankari, jossa ylevän sentimentaaliseen tunteen sankariin yhdistyy *Sturm und Drangin* äärimmäisyyksiin menevä subjektiivisuus.

Sentimentalisuus liittyy ryöväriromantiikkaan paitsi esteettisenä, myös mentaalisenä kategoriana. Sentimentalisuus oli mentaalinen viitekehys, joka ohjasi romanttista suhtautumista ryöväriin, ryövärikuvaan liittyviä tuntemistapoja. Kun subliimin kategoria määritti olennaisilta osin ryövärin jaloutta, oli sentimentalisuus se viitekehys, joka mahdollisti ryövärin näkemisen paitsi ylevänä, myös liikuttavana, kärsivänä ja haavoittuvana. Subliimin kautta hahmottuu jalon ryövärin voimaa, väkivaltaisuutta, demonisuutta ja porvarillisia rajoja rikkovaa mielensuuruutta korostava puoli. Sentimentalisuus valottaa jalon ryövärin myötätuntoa herättäviä, soinnaisempia piirteitä. Sentimentalisuuden mentaalisisä viitekehyksessä korostuvat ryövärin pehmeän pateettiset puolet, kuten hänen olemuksensa epäoikeudenmukaisesti vainottuna, kärsivänä ja rakastavana yksilönä.

#### 4.2.3 *Sentimentalisuus ryöväriaiheisissa maalauksissa*

Robert Wilhelm Ekmanin ryöväriaiheisista maalauksista avautuu mahdollisuuksia tulkintaan sentimentalisuuden näkökulmasta eikä tämä merkitse vapausaatteiden subliimin näkökulman hylkäämistä teosten merkitysten tulkinnassa. Sentimentalisuus toimii Ekmanin maalauksia selittävänä mentaalisenä kehyksenä ja esteettisenä

---

<sup>244</sup> Siebert 1989, 355, 371.

kategoriana, joka kehystää myös teosten romanttis-poliittiseen vapausaatteeseen liittyviä ideologioita tulkintoja.

Ekmanin maalauksessa *Italiensk rövarscen* (1846, KUVA 5) perhe on keskeisessä asemassa. Toisaalta Ekman kuvaa sovinnasta porvarisperhettä, joka on yhtäkkiä joutunut tutun elämänpiirinsä ja yhteiskunnan säännellyn elämän ulkopuolelle. Heidän vastakuvanaan on ryövärijoukko, jonka myös voi nähdä suurena perheenä. Ryöstösaalista ihailevat ja sitä johtajalle esittelevät henkilöt, helminauhaa pitelevä ryöväri ja arkun ääreen polvistunut nainen ovat ehkä pariskunta. Miehen vieressä istuu kenties heidän poikansa, nuori ryöväriasiun pukeutunut ja pitkää kivääriä pitelevä poika. Poika ei vaikuta kiinnostuneelta ryöstetyistä aarteista vaan tuijottaa eteensä haaveisiinsa vaipuneena, käsi poskellaan.

Sentimentalisuus, joka nousi 1800-luvun ryövärikuvien yhdeksi keskeiseksi sävyksi, näkyi Katrin Boskamp-Prieverin mukaan esimerkiksi siinä, että ryövärikuvauksiin liitettiin porvarillisia perhearvoja.<sup>245</sup> Léopold Robert maalasi lukuisia versioita aiheesta ”ryövärin vaimo valvoo nukkuvan miehensä vierellä” (KUVA 23). Perheen merkitys, rakkaus ja uskollisuus korostuivat, ja katsojassa pyrittiin herättämään säälin ja myötätunnon tunteita vainottuja ryöväreitä kohtaan, jotka pohjimmiltaan olivat kunnollisia perheenisiä ja aviomiehiä.

Ekmanin teoksessa *Rövarscen i Abruzzerna* (1849, KUVA 6) on käynnissä ryöväreiden taistelu sotilaita tai santarmeja vastaan. Hintze kuvailee teosta:

”Hyökkäys matkustajien kimppuun [?]. Luolan suuaukossa vasemmalla makaa maassa katumuksessa ja surussa kuoleva ryöväri, joka nuoren puolisonsa tukemana vastaanottaa synninpäästöä papilta. Heidän takanaan seisoo mummo hurskaassa nöyryydessä, sekä nuorempi nainen. Oikealla on kolme ryöväriä tulitaistelussa sotilaiden kanssa. Taustalla sinertyvä kaukaisuus. Kaksoisvalaistus.”<sup>246</sup>

Kirjoittaessaan teoksesta Bertel Hintze lainaa Morgonbladetin arviota, jota pitää ajan taidekäsitykselle tyypillisenä. Arvostelussa moititaan Ekmania siitä, ettei hän vähääkään idealisoi näkymää, jolloin ryöväreiden villi ulkomuoto ja koko verinen kohtaaminen huolimatta taiteellisesti kauniista toteutuksesta tekee katsojaan enemmän epämiellyttävän kuin tyydyttävän vaikutuksen. ”Muoto on kaunis, mutta sisältö ei puhu kauniin kieltä.”<sup>247</sup> Maalauksen kaunis muoto ei siis ole arvostelijan mielestä

<sup>245</sup> Boskamp-Priever 1995, 223.

<sup>246</sup> Hintze kertoo maalauksesta tehdyn kaksi kopiota (F. v. Becker 1850 ja J.H. Asplund 1853). Hintze 1926, 259.

<sup>247</sup> Hintze 1926, 115; *Finska Konstföreningens Exposition 1849*. Morgonbladet nro 27, 5.4.1849: ”N:o 29 är en scen ifån Abruzzerna. Denna tafla erbjuder otvifelaktigt en högst pittoresk anblick med sin grotta,

sopusoinnussa sen väkivaltaisen sisällön kanssa. Taiteelta odotettiin sentimentaalista liikutusta, mutta ei kovin vakavaa mielenkuohua tai tunnevaikutuksen ristiriitaisuutta.

Maalauksessa hyökkäyksen kohteeksi joutuneet ryövärit puolustavat itsensä lisäksi luolan suojissa olevia naisia ja lasta. Uskolliset naiset rukoilevat. Ryöväreiden mukana oleva pappi tai munkki antaa kuolevalle ryövärille synninpäästöä. Luolan ulkopuolella avautuvassa taustanäkymässä kuvataan sotilaiden ja ryöväreiden melskeistä, pölyn ja ruudinsavun lähes kätkemää taistelutannerta.

Taistelun dramatiikan ohella sentimentaalisuus on myös *Rövarsken i Abruzzerna* -maalauksen keskeinen elementti. Sentimentaalisuus rakentuu ryöväreiden urhoollisesta taistelusta, haavoittuneen ryövärin viimeisistä hetkistä ja ennen kaikkea naisten roolista maalauksessa. Naiset ovat taistelun pelon ja kärsimyksen keskellä uskollisia ja uhrautuvia. Naisten uskollisuus toimii todisteena ryöväreiden puhdassydämyydestä ja kunniallisuudesta. Sitä korostaa myös synninpäästöä antava pappi ja kuolevan ryövärin mahdollinen katumus. Maalauksessa on selvästi kaksi erillistä maailmaa: miesten aktiivinen, toiminnallinen, väkivaltainen maailma ja toinen, joka on varattu naisille ja heidän ilmentämälleen rakkaudelle ja uskolle. Kuoleva ryöväri nojaa uskolliseen, surevaan naiseen. Taustalla nuori nainen rukoilee valoon kohotetuilla kasvoilla ja sivussa vanhempi nainen rukoilee vauva sylissään.

Sentimentaalissa ryövärikuvassa naisen merkitys ryövärin rinnalla korostuu. 1700-luvulla maalattiin idyllisiä ryöväri- ja mustalaiskuvauksia, joissa keskeisenä ryhmänä kuvattiin usein äitiä ja lasta, sekä naisia hoitamassa kotitaloustöitä.<sup>248</sup> 1700-luvun keveä idyllisyys sävyttyi 1800-luvulla sentimentaaliseksi, moraalisia arvoja korostavaksi. 1800-luvun porvarillisessa perheihanteessa ja sukupuolijärjestelmässä nainen, vaikkakin miestä alempi olento, oli siveyden vartija ja kotoisan porvarillisen onnen luoja. Ryövärikuvissakin naisen tehtävä lienee poistaa ryövärin hahmosta liika kesyttömyys, vedota katsojan myötätuntoon tuomalla kuvaan rakkauden, uskollisuuden ja perheonnen arvoja.

Sentimentaalisen kirjallisuuden genressä kehittyi konventionaalisia reaktioita, joilla henkilöiden tunne-elämykset pyrittiin ilmaisemaan. Ihannoitu sensibiliateetti tarkoitti äärimmäistä sisäistä tunneherkkyyttä, joka reagoi ulkoisiin ärsykeisiin

---

sin brillanta dubbla belysning, sitt blånande fjärran, sina dramatiska figurer. Den är af mycken effekt, men det framlyser äfven att konstnären här lagt an derpå; han idealiserar ej det ringaste, och de vilda banditfysionomierna, den blodiga scenen göra, oaktadt det arstiskt vackra I utförandet, på åskådaren ett mera obehagligt än tillfredställande intryck. Formen är vacker, men innehållet talar ej det skönas språk.”  
<sup>248</sup> Boskamp-Priever 1995, 220.

äkillisillä eleillä. Kyynelehtiminen, polvistuminen ja pyörtyminen olivat spontaaneja merkkejä tunteen syvyydestä ja sydämen herkkyydestä.<sup>249</sup> Ekmanin maalauksissa, etenkin teoksessa *Rövarscen i Abruzzerna* sentimentaalisuus ilmenee naisten ilmeinä ja eleinä. Ampuvien ryöväreiden taustalla olevassa ryhmässä, jossa munkki antaa synninpäästöä kuolevalle miehelle, toimivat kuoleva mies ja surevat ja pelkäävät naiset tulkkeina, joiden kasvojen ja asentojen avulla katsoja virittyy oikeaan tunnetilaan. Kuoleva ryöväri kuvastaa kärsimystä ja katumusta. Nainen, johon kuoleva ryöväri nojaa edustaa uskollisesti rakastavan naisen lohdutonta surua. Taustalla rukoileva, katseensa valoa kohti ojentava nainen toimii murheellisen näkymän uskonnollisena ylevöittäjänä. Samaa tehtävää toimittaa hieman maanläheisemmin taka-alan vanhempi nainen, joka rukoilee katse alas luotuna lapsi sylissään.

*Italialainen mies lapsi käsivarrellaan* (KUVA 8) kuuluu Ekmanin pienten genremaalausten ryhmään, jotka olivat esillä Suomen Taideyhdistyksen näyttelyssä 1860. Maalaukset olivat Hintzen mukaan ”pieniä rakastettavia kertomuksia, kuvattuina siihen milloin humoristiseen, milloin sentimentaalisesti liikuttavaan tai maltillisen traagiseen tapaan, jota senaikaiset düsseldorfitaiteilijat rakastivat”. Hintze kutsuu näitä kuvia ”leipätauluiksi”, joilla ei ollut sen korkeampaa taiteellista tai aatteellista tavoitetta.<sup>250</sup>

*Papperslyktan* -lehti kirjoitti Taideyhdistyksen näyttelystä ja ihmetteli, että harvoin näyttelyihin osallistuneelta Ekmanilta nyt olikin esillä kokonaista 17 teosta. Teoksista kaksi oli vanhoja, Tukholmassa 1837 maalattuja talonpoikaisaiheita, loput pieniä tauluja, ”joutilaitten hetkien ohikiitäviä aatoksia” (”flyktiga tankar på lediga stunder”), jotka oli tarkoitus arpoa taideyhdistyksen jäsenten kesken. Yksi näistä pienistä maalauksista oli *Lapsenryöstäjä* (eli *Italialainen mies lapsi käsivarrellaan*), jota kirjoittaja kuvasi sanoilla ”julma ja kauhistuttava”.<sup>251</sup> Lapsenryöstäjä kuului sarjaan pieniä, viihdyttäväksi tarkoitettuja ”kuvakertomuksia”, jotka Ekman maalasi tarkoituksella hyvin erilaisista aiheista ja erilaisiin tyyliilajeihin. Teossarjan viimeistä, mustikoita poimivaa tyttöä kuvaavaa taulua maalatessaan Ekman kirjoitti Fredrik Cygnaeukselle: ”Nyt olen tuhertanut sinulle erilajisia maalauksia, kuten lupasin: keltaisia, vihreitä, sinisiä, ruskeita, harmaita, jne. (kohtuudella kuitenkin), ja mukana on

<sup>249</sup> Erämetsä 1951, 57-58.

<sup>250</sup> Hintze 1926, 198, 271.

<sup>251</sup> *Finska konstföreningens exposition 1860*. Papperslyktan n:o 16, 16.4.1860.

idyllejä, tragedioita, komedioita, draamoja. Siinäpä on nyt koko joukko pikku kertomuksia.”<sup>252</sup>

Ekman vaikuttaa suhtautuneensa teossarjaansa hieman väheksyvästi. Hintzen käyttämä nimitys ”leipätaulu” on oikeutettu sillä Ekman maalasi teossarjan tilaustöinä Taideyhdistykselle selvittääkseen rahapulasta ja päästäkseen maalaamaan suurta Väinämöis-aiheista teostaan: ”Kunpa ehtisin tehdä jotain saadakseni raavittua kasaan vähän rahaa, että saisin sitten ensi vuonna rauhassa maalata loppuun Väinämöiseni.”<sup>253</sup>

Ekman kirjoitti Fredrik Cygnaeukselle 19. lokakuuta 1859 sommitelleensa joukon pieniä tauluja taideyhdistykselle ja aloittavansa niiden maalaamisen pian.<sup>254</sup> Toisessa, päiväämättömässä kirjeessään Cygnaeukselle Ekman kirjoittaa:

”Maalaan nyt niitä pyytämiäsi tauluja Taideyhdistykselle. [...] Nyt minun täytyy kysyä... kuinka suuri summa on käytettävissä Ekmanin siveltimentöiden lunastamiseen, jotta voisin sen jälkeen tarkistaa taulujen lukumäärän? Ja lopuksi, olisiko mahdollista saada vähän rahaa jo ennen kuin taulut lähetetään Helsinkiin, sitten, kun ilmoitan, että ne ovat valmiina. Tämä kysymys on minulle mitä ikävin, mutta olen siihen pakotettu tänä rahattomana aikana. Anteeksi nyt, hyvä veli, mutta jos se vain sopii, anna minulle maksu etukäteen. Neljä 50 hopearuupan arvoista taulua on valmiina. Ja olkoot nyt nämä ikävät kauppasanat sanottu! Huh huh!”<sup>255</sup>

Wolfgang Seidenspinner kertoo, että Saksassa 1700-luvulla maatakiertäneisiin kulkureihin ja ryöväreihin (jotka lienevät usein olleen romaneja) liitettiin tarinoita, joiden mukaan he ryöstivät mukaansa pieniä lapsia. Kyseessä on vuosisatoja vanha topos, jonka historiallinen todenperäisyys on kyseenalainen. Samanlaisia uskomuksia liitettiin romaneihin myös Pohjoismaissa. *Nordisk familiebok* -tietosanakirjassa vuodelta 1894 selitetään sanaa *zigenare* (mustalainen, romani) ja kerrotaan, että ”naiset ja lapset harjoittavat näpistyksiä yleisesti, mutta suuremmat varkaudet ja maantieryöstöt ovat hyvin harvinaisia; yleinen uskomus, että he ryöstävät lapsia, on vailla mitään pohjaa.” On siis ”yleisesti uskottu”, että romanit ryöstävät lapsia. Näin väitti myös *Helsingfors Tidningar* -lehden kirjoittaja mustalaisista vuonna 1835: ”Ofta rövwa de unga flickor,

<sup>252</sup> Nervander 1900, 268: ”Du har nu bitar i olika genrer, såsom jag lofvade dig: gula, gröna, blå, bruna, grå, ect., ect., kluddade (med mätta likväl), och finnes det där idyller, tragedier, komedier, dramer. Se där nu en hel hop små historier.” Suomennos kirjoittajan.

<sup>253</sup> Nervander 1900, 265.

<sup>254</sup> Nervander 1900, 264.

<sup>255</sup> Nervander 1900, 264-265: ” Jag håller nu på att måla de af dig begärda taflorna för konstföreningen. [...] Nu måste jag fråga dig ... huru stor summa kan användas till inlösen af Ekmans penselverk, för att därefter må kunna rätta taflornas antal? Samt till slut, om det är möjligt att få ut något penningar, innan taflorna äro afsända till Helsingfors, då anmälan sker, att sådana äro färdiga. Denna fråga är det tråkigaste för mig, men jag är därtill tvungen uti denna penningelösa tid. Förlåt nu, hulde broder, men kan det ske, så låt mig få I förskott. Fyra taflor till 50 rubel silfver äro färdiga. Och äro nu dessa tråkiga affärsord utsägda! Uff puff!” Suomennos kirjoittajan.

för att sälja dem åt infödda eller Europeer.” Ekmanin maalaus lapsenryöstäjästä siis liittyy traditionaaliseen aihepiiriin.<sup>256</sup>

Theodor Hildebrandtin maalauksessa *Sotilas ja hänen lapsensa* (1832, KUVA 29) on kyse isän ja tyttären turvallisesta yhdessäolosta. Kuitenkin siinä on jotain yhteistä Ekmanin ”lapsenryöstäjän” kanssa. Molemmissa maalauksissa pieni lapsi yhdistetään mieheen ja aseeseen (Ekmanin maalauksen pistooli, Hildebrandtin miekka). Niissä rinnastetaan viattoman ja avuttoman lapsen maailma sotilaan ja kiertolaiselämää viettävän mustalaismiehen vaaralliseen ja väkivaltaiseen maailmaan. Kodin piiriin ja naisten ja lasten elämänpiiriin kuuluva, pittoreskin tai kauniin estetiikan luonnehtima maailma yhdistetään maskuliiniseen voimaan, väkivaltaan ja subliimiin.<sup>257</sup>

Lena Johannessonin mukaan 1840–70 -luvuilla olivat yleisiä sentimentaaliset lapsiaiheet ja suojelusenkelikuvat, joissa lapsi asetettiin ”olemassaolon laitapuolelle” keskelle uhkaavaa luontoa ja sen vaaroja. Lapsi joutuu näissä kuvissa usein eläimen uhkaamaksi tai pelastamaksi. Johannesson tulkitsee tämän kuvastavan ihmisen vieraantumista luonnosta ja sen seurausta, luonnon kokemista pelottavana ja vieraana.<sup>258</sup> Ekmanin lapsenryöstäjä on mahdollista nähdä samanlaisena uhkaavan luonnon kuvana. Romanejahan on etenkin romantiikan ideamaailmassa pidetty jonkinlaisina jaloina villeinä, luonnonlapsina, joiden luonnollisuus on yhtä aikaa kiehtovaa ja uhkaavaa. Ekmanin maalauksen mies on sekä uhkaaja, että suojelija. Hän on ryöstänyt lapsen, mutta pitää häntä suojaavasti sylissään, valmiina puolustamaan lasta aseellaan.

Ekmanin maalaukset ovat estetiikaltaan sentimentaalisia, koska sentimentaalisuus kuului romanttiseen mentaliteettiin eli mentaaliin rakenteisiin, joiden ohjaamana 1800-luvun ihminen yleensä taidetta katsoi. Jos kuva oli sentimentaalinen eli vetosi nykykatsojan mielestä liioitellusti tai imelästikin katsojan herkkiin tunteisiin, se edusti hyvää makua ja oli hyvää taidetta. Kun *Morgonbladetin* kriitikko arvosteli Ekmanin maalausta *Rövarscen i Abruzzerna* liian vähäisestä ihanteellisuudesta ja katsoi, että ”ryöväreiden villi ulkomuoto ja koko verinen kohtaus huolimatta taiteellisesti kauniista toteutuksesta tekee katsojaan enemmän epämiellyttävän kuin tyydyttävän vaikutuksen”, puhui hän ilmeisesti juuri sentimentaalisuuden puutteesta. Luolassa kuoleva ryöväri ja häntä ympäröivät tunteenilmaukset eivät arvostelijan mielestä tuoneet tarpeeksi sentimentaalista ja ylevöittävästä vastapainoa väkivallalle, jota taulun toinen puoli kuvasi.

<sup>256</sup> Nordisk familiebok, 242; *Zigenarne*. Helsingfors Tidningar no 15, 21.2.1835; Seidenspinner 1995, 35.

<sup>257</sup> Hildebrandtin sotilas muistuttaa ulkonäöltään paljon viiksekästä, kiharatukkaista ryöväriä, jonka Hildebrandt maalasi 1829 (*Der Räuber*).

<sup>258</sup> Johannesson 1986, 71.

## 5 ROMANTTINEN MENTALITEETTI

### 5.1 Mentaliteetin käsite ja mentaliteettihistoriallinen näkökulma

Hahmotellessaan uutta historian tutkimuksen suuntaa Fernand Braudel nosti esiin ”pitkän keston historian”, joka jättää toisarvoiseksi perinteisessä historianäkemyksessä keskeisinä pidetyt historian kulkua muuttavat sankariyksilöt, sodat ja vallankumoukset ja keskittyy näkemään hitaasti muuttuvia tai lähes pysähtyneitä inhimillisen elämän ja sivilisaation rakenteita.<sup>259</sup> Pitkän keston historiaan kuuluvat myös mentaaliset rakenteet, hitaasti muuttuvat asenteet, ajattelun ja tuntemisen tavat. Tutkimuksessani mentaalisten rakenteiden pysähtyneisyys tai niiden muutoksen hitaus ei kuitenkaan nouse tärkeään asemaan, sillä tarkastelen niitä melko lyhyellä aikajaksolla, 1700-luvun lopun ja 1800-luvun historiallisessa kontekstissa. Teen yleistyksiä vain tietyn historiallisen viitekehyksen sisällä. En pyri ensisijaisesti näkemään esimerkiksi jalon ryövärin ideassa merkityksiä, jotka kertoisivat jostain syvästä, lähes muuttumattomasta inhimillisen kokemisen rakenteesta.

Ryöväriromantiikan ideologinen taso, siihen liittyvät tiedostetut ja muutosorientoituneet rakenteet, näyttävät olevan mentaalisia rakenteita helpommin tulkittavissa. Ryöväriaiheisissa maalauksissa voi nähdä esimerkiksi kansatieteellistä kiinnostusta ryöväreiden talonpoikaisasuja ja pittoreskia kansanomaisuutta kohtaan sekä romanttista ja rousseaulaista vapauden, luonnollisuuden ja alkuperäisyyden ihannointia. Tähän liittyy myös valistuksen ajalta juontuva eksoottisen vierauden ja toiseuden viehätys. Ideologisen tason tutkimus on aatehistoriaa, aikalaisten eksplikoimien ideoiden tarkastelua.

Mentaliteetin tasolla liikutaan alueella, jota ei aikalaiskeskustelussa ole välttämättä julkaistu, jota on pyrittävä tulkitsemaan teksti- ja kuvälähteiden antamista vihjeistä. Tällöin on kyse kollektiivisista asenteista ja mentaalisisistä rakenteista, jotka saattavat korostuneimmin ilmetä marginaalisissa, ei-korkeakulttuurisissa lähteissä ja monesti anonyymissä, kaanoneiden ulkopuolisessa kirjallisessa ja kuvallisessa traditiossa. Tämä ei tarkoita, että mentaliteettihistoriallisesta

---

<sup>259</sup> Käsite *longue durée* vastakohtana tapaumahistorialle, *l’histoire événementielle*, Braudelin teoksessa, *Écrits sur l’histoire* (1969), engl. *On History*, 1980. Ks. esim. Braudel 1980, 27.



tutkimuksesta tulisi sulkea pois tunnetut, suuret taiteilijat, kirjailijat ja filosofit. Hekin ovat tuottaneet teoksensa aikansa mentaalisten rakenteiden sisällä, tiettyjen ajattelun ja tuntemisen tapojen ohjaamina.

Mentaliteettihistoriassa on kysymys aatehistoriallisen tutkimuksen näköpiirin laajentamisesta. Mentaliteettihistoria ei ole ideoiden historiaa, vaan mielen historiaa, kuten Patrick Hutton on asian ilmaissut. Esimerkiksi Lucien Febvre on korostanut inhimillisen tuntemisen historia merkitystä – myös tunteet muovaavat ajattelun rajaviivoja. Emotionaalisissa rakenteissa tapahtuvien muutosten ymmärtäminen on olennainen tekijä, kun selitetään olosuhteita, joissa rationaalinen diskurssi tapahtuu.<sup>260</sup>

Mentaliteetti on tapahtuma- ja elämistodellisuuden ja ideologisen ulottuvuuden välissä oleva mentaalisen prosessoinnin taso, jolla ideologisen käsitteellistämisen edellytykset muodostuvat. Se on hämärä välimaasto aistitodellisuuden ja käsitteellisyyden puolivälissä. Mentaliteetti muodostuu historiallisen ja yhteiskunnallisen todellisuuden rajaamana. Se suuntaa tieteellistä ja taiteellista kiinnostusta ja ohjaa käsitteiden käyttöä ja muodostumista. Subliimia ryhdyttiin pohtimaan ja teoretisoimaan ja estetiikkaa ylipäättään hahmottamaan omaksi tieteenalaksi ja diskurssiksi määrätynlaisten mentaalisten rakenteiden, mentaliteetin mahdollistamana. Subliimin käsite puolestaan toimi erilaisten kulttuuristen käytänteiden legitimoijana – se mahdollisti esimerkiksi ryövärin romanttisen ihannoinnin ja sen, että ryöväri pystyttiin näkemään jalona sankarina.

On huomattava, ettei mentaliteetti ole yksi ja yhtenäinen, kaikkia tietyn aikakauden tai kulttuuripiirin ihmisiä yhdistävä. Esimerkiksi 1700–1800 -lukujen sääty- ja luokkayhteiskunnassa oli monia mentaliteetteja, jotka lomittuivat keskenään. Mentaliteetin sijaan voikin olla kuvaavampaa puhua kollektiivisista mentaalista rakenteista. Kollektiivisuus on tietenkin tässä suhteellinen käsite, eikä tarkoita koko yhteiskuntaa sosiaalisista ym. rajoista riippumatta. Ryöväriromantiikan yleisö oli rajallinen ja sen sosiaalinen pohja laajeni 1800-luvun kuluessa ylhäältä alas, yläluokasta keskiluokkaan ja edelleen kansaan. Kun tarkastellaan mentaliteettia, joka määrittä suhtautumista ryöväreihin, ei voida tarkkaan määritellä, keiden mentaliteetista on kyse. Voidaan kuitenkin jossain määrin puhua yleistäen romanttisesta mentaliteetista tai romantiikan ajan mentaliteetista. Ryöväriromanttisen taiteen yleisö oli rajallinen, mutta ryöväriromantiikkaa määrittänyt mentaliteetti ei välttämättä ollut vain tämän rajatun

---

<sup>260</sup> Hutton 1981, 238, 243.

yleisön mentaliteetti. Kyse on yleisemminkin tuon ajan lähteistä tulkittavissa olevista, ajattelua ja tuntemista rajaavista ja muovaavista käsitteellisistä välineistä. Lucien Febvre on näistä välineistä käyttänyt nimitystä *ouillage mental* – henkinen varustus, ”työkalupakki”, joka merkitsee ympäristön, instituutioiden ja kielen asettamia käsitteellisiä rajoja mentaalille maailmalle.<sup>261</sup>

Michel Vovellen mukaan mentaliteetissa on kyse tasosta, jolla yhteiskunnalliset ilmiöt ilmenevät kollektiivisina asenteina ja representaatioina<sup>262</sup>. Vovelle käyttää myös termiä ”kollektiivinen herkkyyks” tai ”kollektiivinen sensibiliateetti” (*collective sensibility*). Yksi selitys sille, miksi juuri jalo ryöväri sai niin suuren ja vastaanottavaisen yleisön on, että hän ilmensi romanttista mentaliteettia, eli vallitsevia mentaalisia rakenteita ja kollektiivista sensibiliateettia. Ryöväriaiheet kertomukset ja kuvat oli luotu, ne vastaanotettiin ja niihin reagoitiin 1700-luvun lopun ja 1800-luvun alun mentaalisisessa ympäristössä. Niiden voi nähdä kuvastavan romanttista mentaliteettia, ajattelun ja tuntemisen tapoja, jotka ikään kuin olivat ilmassa ja joita ajan ihmisillä oli käytettävissään.

Vaikka käsittelen sentimentaalisuutta esteettisten kategorioiden otsikon alla, voi sen nähdä myös romantiikan ajan taidetta jäsentävänä ja selittävänä mentaalisenä kategoriana. Romanttiseen mentaliteettiin liittyy leimallisesti tunteellisuuden korostuminen ja henkilökohtaisen tunne-elämyksen kohoaminen esteettisen elämyksen laadun ja merkityksen mittariksi. Valistushenkinen usko ihmisen perimmäiseen hyvyyteen ja tunteen ja järjen yhteisvoimaan moraalisuuden ja hyvän maun lähteenä loi taustan 1700-luvun tunnetta ja hyvettä palvovalle sentimentaalisen kirjallisuuden perinteelle. Samaa virtausta oli myös varhaisromanttinen melankolinen hautausmaatunnelmointi ja goottilainen kauhuromantiikka, joiden luomaa taustaa vasten kehittyi varsinainen romantiikka, yhä kiihkeämpi ja subjektiivisempi tunne-elämyksen tavoittelu. Subliimin käsitteen nousu keskeiseksi 1700-luvulla ilmensi subjektiivisen tunne-elämyksen merkityksen kasvua moraalista ja taidetta koskevassa keskustelussa ja siten myös romanttisen mentaliteetin kehitystä.

Romanttiseen mentaliteettiin liittyy tunneherkkyyks, suurien tunteiden ja syvällisesti liikuttavien kokemusten korostuminen ja korostaminen. Lena Johannesson pitää romantiikan ajan ihmistä ja hänen suhtautumistapojaan jollakin tavoin lapsenomaisina. Hän käyttää 1800-luvun ihmisestä sanoja ”lapsekas” (*barnslig*) ja

<sup>261</sup> Hutton 1981, 241.

<sup>262</sup> Vovelle 1990, 134.

”säälivä” (*skonsam*). Lapsekkuudella hän tarkoittaa lähinnä sitä, että 1800-luvun ja etenkin sen alkupuolen ihmiselle oli tarjolla useampia emotionaalisia kategorioita, kuin mitä nykyaikana pidetään aikuiselle sopivana.<sup>263</sup> Reaktio, jota nykyään pidettäisiin naurettavana, liioiteltuna tunteellisuutena ja yliherkkyytenä – sentimentaalisuutena sanan negatiivisessa nykymerkityksessä – oli romantiikan ajan ihmiselle oikea ja tavoiteltava. Kyse ei ole siitä, että oletettaisiin jokaisen 1800-luvulla eläneen yksilön olleen luonteelta herkkä ja lempeä, vaan aikakauden luonnehdinnasta ja yhdestä mentaliteetista, kuten Johannesson kirjoittaa<sup>264</sup>.

Romantiikan tunneherkkyys ilmenee mm. kirjekatkelmassa, jossa ruotsalainen taidemaalari Egron Lundgren hehkuttaa Italian ihanuutta veljelleen Mildhog Lundgrenille:

”Ja mitä täällä [Italiassa] ei sitä paitsi olisi – monta kertaa minusta tuntuu, kuin olisin jo kuollut ja taivaassa. Kaikki uutta, kaikki salaperäisen rikasta. Voisinpa vain jotenkin ilmaista, mitä tunnen kaiken tämän keskellä! Mutta se ei minulta onnistu, ennen kuin olen lähtenyt täältä ja joudun maalaamaan muistoistani hehkuvalla kaipauksella ja rakkaudella.”<sup>265</sup>

Lundgren ajattelee pystyvänsä ilmaisemaan Italian ihmeellisyyden vasta sieltä lähdettyään, maalatessaan muistista ”hehkuvalla kaipauksella ja rakkaudella”. Menetyks, kaipuu ja melankolia tuovat ilmaisuun tarvittavan syvyyden – etäisyys tuo esiin olennaisen. Katkelma ilmaisee romantiikan ajan ihmisen mentaliteettia, juuri sitä ”säälivää”, lempeää tunneherkkyttä, jota Lena Johannesson on 1800-luvun ihmisessä nähnyt. Pateettinen ja lempeä tunneherkkyys merkitsee mentaliteettia, jonka ohjaamissa esteettisissä arvostelmissa nykyaikana halveksittu sentimentaalisuus on hyväksyttävää, hyvän maun mukaista ja suotavaa. Tämän sentimentaalisen, ailahtelevan ja äärimmäisiä tunne-elämyksiä kaipaavan mentaliteetin huomioon ottaminen on nähdäkseni ryöväriromantiikan ymmärtävälle tarkastelulle välttämätöntä.

Mentaliteetin käsitteellä voi jossain määrin selittää sitä, miten perustaltaan subjektiiviset esteettiset arvostelmat käytännössä vaikuttavat hyvinkin yleispäteviltä, kun tarkastellaan rajattua ajanjaksoa tai kulttuuripiiriä. Mentaliteetti (mentaalinen varustus, käytettävissä olevat tuntemisen ja ilmaisemisen tavat) ohjaa ja rajaa käsityksiä

<sup>263</sup> Johannesson 1986, 68.

<sup>264</sup> Johannesson 1986, 69.

<sup>265</sup> Lundgren 1905, 108: “Och vad har det [Italien] icke dessutom – många gånger förefaller det mig som om jag redan vore död och vore i himmelen. Alltid nytt, alltid outgrundligt rikt. Kunde jag blott på något sätt uttrycka hvad jag känner bland allt detta! Men det skall ej lyckas mig före än jag är härifrån och måste måla ur mitt minne med glödande saknad och kärlek.” Suomennos kirjoittajan.

esteettisesti miellyttävästä ja arvokkaasta mahdollistaen tietynlaiset esteettiset käsitykset tietyssä mentaalisisessa ympäristössä.

## 5.2 Ryövärikuva romanttisen mentaliteetin kuvana

Elisabeth Tykesson kertoo, miten 1800-luvun alun Ruotsissa oltiin huolestuneita kansan maun huononemisesta. Valiteltiin sitä, kuinka entisten hengellisten laulujen sijaan haluttiin nyt lukea vain viisuja pahantekijöistä ja suuronnettomuuksista. Huomattiin toki myös, ettei kyse ollut vain alemmien kansanryhmien mausta – ylemmien ja alemmien säätyjen lukumiellymysten välillä nähtiin tietty analogia. Tykesson siteeraa *Svea*-lehden kirjoitusta vuodelta 1825, jossa todetaan, että niin ylemmissä kuin alemmissakin kansankerroksissa ”jakaa erityisesti aistillisesti lumoava ja hirmuisesti vavisuttava enemmistön suosion”. ”Aistillisesti lumoava ja hirmuisesti vavisuttava” oli tunnusomaista populaarille kirjallisuudelle niin ylemmissä kuin alemmissakin piireissä 1800-luvun alkupuoliskolla.<sup>266</sup> Samaan lumoavaa ja vavisuttavaa kaipaavaan makuun vetosi myös kirjallisuuden ja maalausten ryöväriromantiikka. Ryöväriin estetiikka vetosi aikansa ihmisten herkkyyteen ja tarpeeseen kokea jännityksen ja pelon nautinnollisia värityksiä.

Romanttinen asennoituminen ryöväriin, joka tulee näkyviin ryöväriaiheisessa taiteessa, muodostui tietyn mentaalisen varustuksen mahdollistamana ja rajaamana. Romanttisen mentaliteetin sisällä muodostunutta ryövärikuva voi analysoida tarkastelemalla esteettisiä kategorioita, joita ryöväriin kuvaamisessa käytettiin. Esteettiset kategoriat, ryöväriin esteettiset esittämistavat ilmentävät, millaisia tunteita ja ajatuksia ryöväriin, ja siihen mitä ryöväriin hahmo edusti, liitettiin ja oli suotavaa liittää. Voidaan ajatella, että jalosta ryöväristä tuli romantiikan ajan kollektiivisessa mielikuvituksessa keskeinen hahmo, koska hän representoi tuon ajan mentaliteetille olennaisia piirteitä ja heijasti ideoita ja tunteita, joita ajan mentaaliset rakenteet suosivat. Jo aikaisemmin viittasin Yrjö Hirniin, jonka mukaan jalon ryöväriin ja jalon villin merkitys löytyy niiden toiminnasta romantiikan aikakauden ihmisten mielikuvituselämää ja emotionaalisia suhtautumistapoja (eli mentaliteettia) symboloivina ”portaalifiguureina”. Ryöväriin ja ”villi-ihmisen” jalouden kautta avautuu

---

<sup>266</sup> Tykesson 1942, 225-226.

Hirnin mukaan ovi aikakauden keskeisiin ideoihin: kapinallisuuden oikeutukseen ja uskomukseen ihmisluonnon alkuperäisestä hyvyydestä.<sup>267</sup>

Käsitettä mentaliteetti voi hahmottaa käsittelemällä sitä maiseman kautta. Romanttinen, idealisoitu, ylevä maisemamaalaus jylhine vuorineen, hempeine auringonlaskuineen ja synkkine puineen kuvastaa konkreettisesti romanttista mielenmaisemaa. Siinä synkkyyden ja jylhyden pelottava ylevyys yhdistyy herkkään tunteellisuuteen, subliimi yhdistyy sentimentaalisuuteen. Tämä vastakohtaisuus, joka vertautuu subliimin esteettisen kategorian ambivalenttiin olemukseen, on jalon ryövärin ydin. Ryövärin, joka seikkailee subliimissa ja sentimentaalisessa maisemassa ja ilmentää yhdessä häntä ympäröivän luonnon kanssa romanttista mielenmaisemaa, mentaliteettia. Jalon ryövärin romanttiseen sankarihahmoon liittyvät ominaisuudet, kuten voimakas yksilöllisyys ja siitä aiheutuvat sosiaaliset ja moraaliset ristiriidat, yhteiskunnan sovinnaisuussääntöihin taipumaton emotionaalinen ja moraalinen suuruus, goottilainen pahuuden ja väkivallan viehäytys sekä demonisuus, ovat piirteitä, jotka tekevät ryövärin kuvasta romanttisen mentaliteetin kuvan.

### 5.3 Lauréuksen ja Ekmanin vertailu – mentaliteetin muutos?

Millaisia eroja on havaittavissa Ekmanin ryöväriaiheisissa teoksissa verrattuina Lauréuksen ryövärimaalauksiin? Onko 1800-luvun alussa maalanneen Lauréuksen ja vuosisadan puolivälissä ja sen jälkeen ryöväreitä kuvanneen Ekmanin teosten välillä tulkittavissa jokin muutos? Mitä muutos voi merkitä mentaliteetin käsitteen kautta tarkasteltuna? Tutkimuksessani käsitelty kuva-aineisto on niin suppea, että yleistysten tekeminen voi vaikuttaa kyseenalaiselta. Lauréus vaikuttaa kuitenkin olleen aidommin, lapsenomaisemmin viehätynyt ryöväreistä ja ryöväriromantiikasta. Lauréuksen ryövärimaalaukset ajoittuvat ryöväriromanttisen kirjallisuuden suurimman suosion aikaan. Hän maalasi jo ennen Italian matkaansa ryöväriromaaneista inspiroituneita teoksia kuten *Rosvoja luolan suulla* (1814) ja kohtauksen Gottlieb Bertrandin romaanista *Mazarino der Grosse Räuber in Lothringen*, joka ilmestyi ruotsiksi 1804. Kirjalliset vaikutteet näkyvät myös Lauréuksen Italiassa maalaamassa teoksessa *Ryöstökohtaus*. Naisen ryöstö ja ryövärin morsian -teema olivat ryövärikirjallisuuden keskeisiä motiiveja. Lauréuksen italialaiset ryöväriaiheet liittyvät toki myös todelliseen

---

<sup>267</sup> Hirn 1941, 11-12.

ryöväri-ilmiöön, ja Lauréus sai vaikutteita todellisia ryöväreitä malleinaan käyttäneeltä Léopold Robertilta. Robertin esikuva näkyy etenkin Lauréuksen pienessä luonnoksessa *Italialaisia ryöväreitä* (KUVA 3).

Oliko Lauréuksen suhtautumisessa ryöväriaiheeseen kyse Lena Johannessonin havaitsemasta 1800-luvun alun ihmisen lapsenomaisesta mentaliteetista, joka ei myöhemmin eläneen Ekmanin taiteessa enää niin selvästi näkynyt? Tai ilmenikö se Ekmanilla sovinnaisemmin, tavan vuoksi? Ekman vaikuttaa olleen kiinnostunut italialaisista ryöväreistä, koska se oli taiteilijoilla tapana, osana yleistä italialaista kansanelämää kohtaan tunnettua kiinnostusta. Lauréukselle ryövärit olivat vielä todellisten ryöväreiden Italiassakin kirjallisempia hahmoja kuin Ekmanille, joka kuvasi ryöväreitä kansaelämän pittoreskin viehätysten ja poliittisen vapausideologian viitekehyksessä. Lauréuksen saapuessa Roomaan oli Léopold Robert vasta pari vuotta sitten tullut tunnetuksi ryöväriaiheistaan. Lauréus omaksui hänen vaikutteensa tuoreina ja ne sekoittuivat kirjallisen ryöväriromantiikan konventioihin, joita Lauréus oli omaksunut jo aikaisemmin.

Lauréuksen ryöväriaiheisissa teoksissa näyttäisi olevan Ekmanin tuotantoa vahvempia yhteyksiä akateemisen maalaustaiteen perinteeseen. Yhteydet näkyvät esimerkiksi kiinnittymisenä akateemisessa perinteessä kehitettyihin tunteen ilmaisemisen keinoihin konventionaalisiin ilmeihin ja eleihin, mitä olen lyhyesti analysoinut käsitellessäni Lauréuksen maalauksen *Ryöstökohtaus* naishahmoja. Maalauksen keskeisen naisfiguurin asennossa on myös vertauskohtia Nicolas Poussinin tapaan ilmaista dramaattisia tunteita, esimerkiksi naisen ryöstö -motiivin traditioon keskeisesti liittyvässä teoksessa *Sabiinitarten ryöstö*. Ekmanin maalaukset ovat esteettisiltä ilmaisukeinoiltaan jo Lauréuksen maalauksia etäämpänä 1600-luvun esikuvista ja klassismin perinteestä. Lauréuksen ja Ekmanin välistä kuvallisen ilmaisutavan eroa saman aihepiirin kuvauksessa voidaan selittää mentaalisen ilmapiirin muutoksella.

Lauréus maalasi teoksensa varhaisen, kehittyvän romantiikan ilmapiirissä, joka oli vielä voimakkaasti sidoksissa akateemiseen perinteeseen ja sen ihanteisiin ja konventioihin. Ekmanin ryöväriaiheet ilmentävät jo kypsää romantiikkaa, jonka esteettis-mentaalinen sävy oli biedermeierin porvarillinen sentimentaalisuus. Sentimentaalinen sävy on vahva etenkin Ekmanin tilaustyönä Taideyhdistykselle maalaamassa pienten genremaalausten sarjassa<sup>268</sup>, johon kuuluu myös *Italialainen mies*

---

<sup>268</sup> Arvioin teossarjaa kahden kuvissa näkemäni teoksen (*Italialainen mies lapsi käsivarrellaan ja Eläköön koirien vapaus*) sekä sarjan muiden maalausten aiheista saamieni tietojen perusteella.

*lapsi käsivarrellaan* eli *Lapsenryöstäjä*, mutta myös suuremmissa teoksissa, joita voidaan tulkita ylevän vapausideologian ja Italian kansalliseen yhdistymiseen liittyvien poliittisten ihanteiden valossa. Ekmanilla siis myös subliimit ideat saivat maalauksissa sentimentaalisen-romanttisen sävyn, joka ei niin vahvasti leimaa Lauréuksen ryöväriaiheisia maalauksia.

Vaikka kyseessä ovat yksittäiset esimerkit, saattaa *Morgonbladetin* arvostelijan kommentti Ekmanin maalauksesta *Rövarsken i Abruzzerna* verrattuna Marianne Ehrenströmin kuvaukseen Lauréuksen *Ryöstökohtauksesta* ilmentää muutosta mentaalisisissa rakenteissa, joiden ohjaamana ryöväriaiheiset maalaukset vastaanotettiin. Kummassakin maalauksessa on kyseessä väkivallan kuvaus. Marianne Ehrenströmille ryöväreiden häikäilemättömyys ja naisia uhkaava väkivalta aiheutti nautinnollisia kauhun väristyksiä, joiden mentaalinen ja esteettinen perusta löytyy subliimin ristiriitaisesta, kauhua ja nautintoa yhdistävästä kokemuksesta ja goottilaisesta kauhun ja väkivallan estetisoinnista. *Morgonbladetin* arvostelijalle väkivaltainen kohtaus ja sen riittämätön idealisointi aiheuttivat vastenmielisyyttä, joka häiritsi pittoreskin, dramaattisen ja liikuttavan näkymän tuottamaa tyydytystä. Suhtautumiseroa voi tulkita siten, että *Morgonbladetin* arvostelija kirjoitti mentaalisisessa ilmapiirissä, joka oli muuttunut Lauréuksen aikaan verrattuna, ja joka ohjasi taiteen vastaanottajia odottamaan taiteelta sentimentaalisesti sävytynyttä kauneutta, joka pehmentää dramaattisen kohtauksen liiallisen raakuuden.

Mikäli ryöväriromantiikkaa halutaan tarkastella nykypäivän näkökulmasta, havaitaan, että käsitys ”aikuisille sopivasta” viihteestä on muuttunut. Ekmanin aikana ryöväriaiheiset olivat aikuisten ajanvietettä. *Hufvudstadsbladet* ilmoitti vielä vuosisadan lopulla (1883) teatterinäytöksestä, johon kuului 10 numeroa. Näytöksen loppuhuipennukseksi luvattiin ”suurenmoinen pantomiimi kolmessa osassa”, *Napoli, eli Salvator Rosa ja ryöväriuhinat*. Mainoksessa kuvattiin esityksen pukuja, valaistusta, tapahtumapaikkoja ja henkilöitä:

”Musiken af Jacques Schumann. – Aldeles nya och praktfulla kostymer. Första afdelningen: Vedi Napoli, poi muori. Andra afdelningen: Kampen i hålvägen i de Neapolitanska Apenninerna. Tredje afdelningen: Fiammetta tages till fånga i Salvator Rosas atelier.” [Luetellaan henkilöt ja niiden esittäjät: Rosan lisäksi maalari ja kuvanveistäjä Gian Francesco, maalari ja kuvanveistäjä Pisarello, ”röfvare, banditer, amazoner, soldater...”] ”Första tablån föregås i ett vårdhus vid vägen till Sorrento, andra tablån i de Neapolitanska Alperna, tredje tablån i Salvator Rosas

målaratelier i Neapel.” [...] “Pantomimen belyses med bengaliskt och elektronisk ljus.”<sup>269</sup>

1900-luvulla ryöväreiden maailma siirtyi lasten- ja nuortenkirjallisuuteen. Topelius sovelsi Rinaldo Rinaldinin hahmoa lastennäytelmäänsä jo 1800-luvun puolella, Robin Hood siirtyi 1900-luvun alussa Tarzanin ja Viimeisen mohikaanin rinnalle poikakirjoihin. Ryöväriromantiikan esteettinen ja mentaalinen perusta on niin vahvasti 1700–1800-lukujen vaihteen romantiikassa, ettei se sellaisenaan istu nykypäivään, vaan hahmottuu aina ironisen etäisyyden takaa. Aikuinen ei voi täysin vakavissaan eläytyä jalon ryövärin seikkailuihin, joiden subliimiin ja sentimentaalisuuteen perustuva estetiikka ei sovi niihin mentaalisiin rakenteisiin, joiden sisällä nykyään katsomme ryövärikuvia tai luumme ryövärikertomuksia. Romanttinen ryövärikuva elää kenties enää vain lastenkulttuurissa, joka on muodostunut aikuisten maailmasta jyrkästi erottuvaksi omaksi alueekseen.

Lena Johannesson on tuonut esiin, että 1800-luvun taiteesta on elinvoimaisimpana säilynyt ns. huono taide. Nykypäivän populaarikulttuuri on omaksunut 1800-luvun kulttuurista juuri lapsenomaisen sentimentaalisuuden, jota edustaa esimerkiksi tyyppillinen suojelusenkelikuva kuohuvaa koskea ylittävine lapsineen tai kuva itkevästä pojasta, joka Johannessonin mukaan oli suuri myyntimenestys Euroopassa 1970-luvulla.<sup>270</sup> 1800-luvun lapsekas sentimentaalisuus elää siis nykypäivänä vain kitschin maailmassa.

Thomas Weiskel on kirjoittanut, että nykypäivän näkökulmasta kaikki menneisyydessä näyttää kompromissilta vielä kaukaisemman menneisyyden ja sen jälkeen tulevan välillä. Menneisyydessä eläneet eivät sitä välttämättä tunteneet, mutta sillä tavoin menneisyyden merkitys meille rakentuu.<sup>271</sup> Ryöväriromantiikkakin saa merkityksensä kahden aikakauden välissä, murroskohdassa – yhtenä mentaalisen ja ideologisen murroksen merkinä keskellä yhteiskunnan modernisaatioprosessia.

<sup>269</sup> Hufvudstadsbladet no 157, 8.7.1883. Huomionarvoista on, että pantomiimiesityksen aiheena oli Salvator Rosa ja hänen ateljeensa ryöväreiden keskuudessa Napolin vuoristossa. Aihe esiintyi myös 1800-luvun jälkipuoliskon maalaustaiteessa.

<sup>270</sup> Johannesson 1986, 69, 71.

<sup>271</sup> Weiskel 1976, 4: ”To the eye of the present, everything in the past looks like a compromise between the still further back and the yet to be or the new. That is not how the past felt or was lived, but it is, perhaps inevitably, the way its significance is structured.”



## 6 LOPPUSANAT

Lisensiaatintyössäni on kysymys aineistoon perehtymisestä väitöskirjaa ajatellen. Esittelen työssäni tutkimuksen aineiston ja käsitteistön ja katson, millaisia jatkumahdollisuuksia aiheesta avautuu. Väitöskirjassa käsittelyä on tarkoitus syventää. Tarkastusprosessin aikana selvinnee, mihin suuntaan työtä voi ja kannattaa jatkaa.

Työtäni on ohjannut kiinnostus käsitteellistämiseen ja ryövärikuvan analysointiin estetiikan käsitteiden ja esteettisten kategorioiden kautta. Näkökulmalleni on olennaista, että subliimin ja sentimentaalisen esteettiset kategoriat ovat myös mentaalisia kategorioita: ne eivät selitä ainoastaan ryövärikuvan estetiikkaa vaan myös mentaliteettia, jossa romantiikan ryövärikuvat syntyivät – asenteita ja tunteita, joita ryöväreihin ja heidän edustamiinsa arvoihin ja mielikuviin liitettiin.

Olen hahmottanut romanttista ryövärikuvaa ja jalon ryövärin olemusta kolmen näkökulman kautta: (1) melankolian sävyttämän kapinallisuuden, (2) vapauden sekä (3) jalon villin. Jalon ryövärin kapina kohdistuu yhteiskunnan alistavia, moraalisesti vääristyneitä ja yksilöllistä suuruutta kahlitsevia sääntöjä ja valtarakenteita vastaan. Kapinan sävyttyminen melankolialla ja ylenpalttisen tunteikkaalla itsetietoisuudella tekee näkyväksi ryövärin sisäistä taistelua ja ristiriitaa ja tekee hänestä demonisesti ylevän romanttisen roistosankarin. Ryövärin toimintaa ohjaa vapauden subliimi päämäärä. Vapaus merkitsee jalolle ryövärille paitsi elämää yhteiskunnan kahleiden ulkopuolella, metsissä ja vuorilla, myös moraalista vapautta – vapautta tavoitella yksilöllistä moraalista ja emotionaalista suuruutta ja vääristymätöntä, luonnollista, rousseaulaista jalon villin moraalisuutta. Jalon villin moraalinen ylevyys on luonnollista, ”naivia” ja siksi tiedostamatonta. Jalon ryövärin pyrkimys luonnollisuuteen on äärimmäisen itsetietoista, sentimentaalista Schillerin käsitteen mukaisesti.

Tutkimukseni keskeisenä oletuksena on, että romanttinen jalo ryöväri on romanttista mentaliteettia olennaisesti ilmentävä hahmo. Hän on portaalifiguuri, jonka kautta paljastuu näkymä romanttiseen mielikuvitukseen ja ideamaailmaan. Subliimi ja sentimentaalinen ovat käsitteitä, jotka avaavat näkökulmia romanttiseen mentaliteettiin ja ryövärin merkitykseen sitä heijastavana hahmona. Miten Lauréus ja Ekman tutkimukseni esimerkkitaiteilijoina sopivat tähän viitekehykseen ja oletukseen? Kuvasivatko he romanttista jaloa ryöväriä ja voiko heidän ryövärikuvaansa

hedelmällisesti määritellä subliimin ja sentimentaalisen esteettisten kategorioiden avulla, romanttisen mentaliteetin viitekehyksessä?

Lauréukselta olen nostanut esiin kaksi maalausta, jotka ilmentävät subliimin estetiikkaa. Teosta *Ryöväreitä paimenperheen luona* olen tulkinnut subliimin maiseman ja luontoon liittyvien vapauden ja moraalisen ylevyyden aspektien kautta. ”Ryöväreitä vuoristomaisemassa” on kuvakonventio, joka perustuu subliimin maiseman ja ryövärin sisäisen suuruuden ja ylevyyden analogialle. Ympäröivän luonnon kautta hahmottuu ja korostuu jalon ryövärin jalous. Teoksessa *Ryöstökohtaus* kuvastuu subliimin synkkä puoli, kauhuromanttinen väkivallan ja pahuuden viehätys, joka moraalisen ylevyyden ohella on keskeinen tekijä romanttisen ryövärisankarin estetiikassa ja mentaalisisessä perustassa. Ryövärin olemuksessa piilee ambivalenssi moraalisen jalouden ja demonisen väkivaltaisuuden välillä. Se on subliimin estetiikan ristiriitaisuutta, jolle romanttisen ryövärin kuvan vetovoima perustuu.

Ekmanin maalauksia olen tarkastellut sentimentaalisuuden näkökulmasta. Näen sentimentaalisuuden esteettisenä ja mentaalisenä kategoriana, joka määrittää myös niitä Ekmanin maalauksia, joiden aatteellinen sisältö saattaa vaikuttaa sentimentaalisuuden vastaiselta – teoksia, joiden taustalla voidaan nähdä ylevää vapauden ideologiaa. Maalauksissa *Rövarsken i Abruzzerna* ja *Italiensk rövarsken / Fra Diavolos band överraskas av gendarmerna*, sentimentaalisuus on läsnä etenkin siinä, miten Ekman esittää perheen ja naisen roolin. Perhe ja nainen toimivat ikonografisina elementteinä, jotka tuovat ryöväriromantiikkaan porvarillista lämpöä ja tunteikkuutta. Naisten ilmeet ja eleet liittyvät Ekmanin ryöväriromantiikkaan myös 1700-luvun sentimentalismien perinteeseen, jossa ihannoitu tunneherkkyys ilmeni dramaattisina eleinä ja tunteenpurkauksina.

Tässä tutkimuksessa en ole nostanut naisnäkökulmaa itsenäiseksi kysymykseksi vaan se pysyy alisteisena historialliselle mentaliteetin ja esteettisten kategorioiden viitekehykselle. Sukupuoleen liittyvät näkökulmat nousevat kuitenkin esiin usealla tavalla. Tarkastelen Lauréuksen teosta *Ryöstökohtaus* naisen ryöstö -aiheen laajemmassa kehyksessä ja nostan esiin naiseen kohdistuvan väkivallan ja naisen kuoleman estetisoinnin romantiikan ideamaailmassa. Myös sentimentaalisuuden näkökulma tuo esille naisen aseman ryöväriromantiikassa ja ryövärin kuvissa: Naisten esiintyminen miespuolisten ryöväreiden rinnalla toi ryöväriromantiikkaan porvarilliseen perhekeskeisyyteen liittyviä arvoja, jotka liittyivät naisen asemaan ja rooliin miestä alempana, mutta siveellisesti ylevänä hahmona.

Sukupuoleen liittyvät kysymykset voidaan nostaa esiin myös subliimin esteettistä kategoriaa tarkasteltaessa. Subliimiin sekä subliimin ja kauniin eroihin liittyy selkeä sukupuolistereotyyppioihin perustuva jaottelu. Subliimi on maskuliinista, suurta, hämärää ja henkistä. Siihen liittyy voima, kauhu, yliluonnollisuus ja mielikuvitus. Kauneus on naisellista, pientä ja selkeää. Se liittyy ruumiillisuuteen, passiivisuuteen ja luontoon. Subliimi kuvataan usein voimana, joka ottaa katsojan, lukijan tai kuulijan valtaansa, eikä kokemus ole pelkästään miellyttävä – mielihyvä sekoittuu tuskan ja kauhun kokemukseen. Kaunis ei uhkaa vastaanottajan kykyä hallita kokemustaan ja tunteitaan. Kaunista katsotaan ulkopuolelta ja sen tuottama kokemus on vaaratonta, puhdasta mielihyvää.

W.J.T. Mitchell on pohtinut Edmund Burken subliimin ja kauniin analyysiin sisältyvää sukupuolihierarkiaa. Hänen mukaansa Burken näkemyksessä kyse ei ole vain aistimukseen liittyvästä tai esteettisestä decorumista vaan perimmäistä laatua olevasta luonnollisen kosmisen järjestyksen ideologiasta, universaaleista hallinnan ja alistumisen rakenteista. Burken mukaan “subliimi asuu aina suuressa ja kauheassa, kaunis pienessä ja miellyttävässä; me alistumme sille, jota ihailemme, mutta rakastamme sitä, joka alistuu meille (”the Sublime always dwells on great objects and terrible; the [beautiful] on small ones and pleasing; we submit to what we admire, but we love what submits to us”). Mitchell nimittää Burken ajatuksia luonnolliseksi hallinnan estetiikaksi, joka ulottuu perheestä (isän auktoriteetti, äidin rakkaus) valtioon (pelko ja ihailu tunteina, joita hallitsijan tulee herättää) ja kaikkivaltiuudessaan kauheaan isä Jumalaan.<sup>272</sup>

Ryövärikuva ja ryövärin estetiikkaa tarkasteltaessa nousee ryövärikirjallisuuden ja ryövärimaalausten välinen suhde keskeiseen asemaan. Ryövärικuvien henkilöt ja maisemat saavat suuren osan esteettisistä, ideologisista ja mentaalisista merkityksistään ryövärικertomuksen konventionaalisen viitekehyksen kautta (esimerkiksi subliimi maisema ja sankaruus, jalon ryövärin idea, kauhuromantiikan konteksti). Maalauksen kuvaaminen verbaalisesti on käsitteellistämistä ja kerronnallistamista, jota määrittävät muun muassa ryöväriromanttisen kirjallisuuden konventiot. Kuvan tulkinnessa kertomus on aina mukana, sillä vastaanottaja tulkitsee kuvaa sitä kerronnallistamalla. Näin on myös muotokuvan tai maiseman kohdalla, jolloin kertomuksellisuus ei ole itsestään selvää. Muotokuvaa katsottaessa ajatellaan kuvatun henkilön elämää ja sen tapahtumia, maisemassakin nähdään kertomuksen elementtejä: kasvu, muutos, virtaava

---

<sup>272</sup> Mitchell, 1986, 130.

vesi, ihmisen vaikutus luontoon ja elämän kiertokulku. Toisaalta kuvataiteen ryöväriaiheet ja niissä käytetyt ryövärin visuaalisen esittämisen tavat ovat vaikuttaneet ryöväriromanttiseen kirjallisuuteen. Yrjö Hirn on nähnyt, että ryöväri italialaisessa vuoristomaisemassa muodostui ensin kuvataiteessa kaavamaiseksi kuvakonventioksi, joka vähitellen siirtyi maalauksista kirjallisuuteen. Hirnin mukaan saksalaisten ryöväriromaanien henkilöiden ja miljöön italialaistuminen johtui maalaustaiteen vaikutteista.<sup>273</sup>

Jatkossa tutkimukseni voikin suuntautua enemmän kysymykseen visuaalisen ja verbaalisen vuorovaikutuksesta eli kuvan ja sanan problematiikkaan ryöväriromantiikan esimerkeissä. Ryövärin hahmo sekä kuvallisena, että kirjallisena on ollut mielessäni lisensiaatintyötä tehdessäni, mutta en ole näkyvästi analysoinut niiden välistä suhdetta. Ryöväriaiheisen kirjallisuuden ja ryöväriromanttisten kuvien välinen suhde voi olla suora viittaus, kuten ryöväriromaanin kohtauksen ottaminen maalauksen aiheeksi tai maalauksen kuvaaminen kirjallisuudessa. Useimmiten kyseessä on kuitenkin epäsuora yhteys, joka liittyy samassa viitekehyksessä syntymiseen. Esteettiset kategoriat toimivat tällöin tekstin ja kuvan välisten yhteyksien paljastajina. Samat kategoriat toimivat sekä kuvissa, että teksteissä ja niiden avulla voidaan määrittää niin kirjallisuuden kuin kuvataiteenkin sisältämiä merkityksiä ja funktioita.

Kuva–sana -suhteen voi nähdä myös aate- ja mentaliteettihistoriaan liittyvänä kysymyksenä. W.J.T. Mitchell on tarkastellut kuvan ja sanan väliseen suhteeseen historiallisesti sisältyviä ideologisia merkityksiä. Kai Mikkosen mukaan kuvan ja sanan välisiin suhteisiin liittyvien määritelmien sidonnaisuus arvostus- ja valtakysymyksiin historiallisesti on Mitchellin ikonologian peruskysymyksenä. Historialliset arvo- ja intressiasetelmat ohjaavat suhtautumista kuvaan ja käsityksiä siitä mitä kuvat ovat ja miten ne eroavat sanoista. Ryövärikuviakin voi katsoa paitsi ryöväriin ja ryövärin kuvaan liittyvien merkitysten kontekstissa, myös yleisesti kuvaan, kuvaamiseen ja kuvan ja sanan välisiin eroihin ja yhteyksiin liittyvien intressien ja arvostusten taustaa vasten. Myös tekstin ja kuvan välinen suhde asettuu näin aate- ja mentaliteettihistorialliseen kontekstiinsa. Romantiikkaan liittyi mentaalisen, verbaalisen ja kuvallisen kuvakielen (*imagery*) sublimointi mielikuvituksen mystisen prosessin avulla. ”Pelkän” ulkoisen näkymän kuvaus tekstissä tai maalauksessa ylevöityi mielikuvituksen, siis hengen, tunteen ja runouden kautta. Kuvakieli jaettiin näin kahtia:

---

<sup>273</sup> Hirn 1941, 55-58.

ulkoiseen, mekaaniseen ja empiiriseen kuvaan sekä korkeampaan, sisäiseen, orgaaniseen ja elävään kuvaan. Tämä sublimoitu kuvakäsitys vaikutti romanttisen kirjallisuuden ja maalaustaiteen ja siten myös romanttisen ryövärikuvan taustalla.<sup>274</sup>

---

<sup>274</sup> Mikkonen 1998, 121-123; Mitchell 1986, 3; 24-25.

## 7 KUVALUETTELO

1. **Lauréus, Alexander:**  
*Rosvoja paimenperheen luona (Rövare hus en herdefamilj)*, 1823  
Öljy kankaalle  
86 x 73 cm  
Tukholma, Nationalmuseum, NM 989
2. **Lauréus, Alexander:**  
*Ryöstökohtaus (Italienska banditer bortförande några kvinnor)*, 1823  
Öljy kankaalle  
96 x 74 cm  
Tukholma, Nationalmuseum, NM 990
3. **Lauréus, Alexander:**  
*Italialaisia ryöväreitä*, 1820-luku  
Luonnos, öljy paperille, liimattu kankaalle.  
27 x 32,5 cm  
Suomen kansallismuseo/Cygnaeuksen galleria, Inv. 81100:49  
Valok. Ritva Bäckman 1985.
4. **Lauréus, Alexander:**  
*Yöllinen hyökkäys (Nattligt angrepp)*  
Öljy puulle, ei sign.  
23 x 19 cm  
(Hagelstamin huutokauppaluettelo, 10.5.2001, nro 75.)
5. **Ekman, Robert Wilhelm:**  
*Italiensk rövarscen / Fra Diavolos band överraskas av gendarmen (Italialaisten ryöväreiden luolassa, santarmit yllättävät Fra Diavolon joukot)*, 1846  
Öljy kankaalle  
75 x 89 cm  
(Hagelstamin huutokauppaluettelo 27. – 28.11.2004, s. 32, nro 89.)
6. **Ekman, Robert Wilhelm:**  
*Rövarscen i Abruzzerna (Italialaisten ryöväreiden luola Abruzzeilla)*, Suomen Taideyhdistyksen näyttelyssä 1849.  
Öljy kankaalle, ei sign.  
86 x 62 cm  
(Hagelstamin huutokauppaluettelo 20.5.2006, s. 35, nro 110.)
7. **Ekman, Robert Wilhelm:**  
*Italialainen rosvo (Italiensk rövare)*  
Öljy paperille  
59 x 43 cm  
Helsinki, Ateneumin taidemuseo, A I 457:310  
(Ateneumin taidemuseo, Robert Wilhelm Ekman,  
<<http://www.ateneum.fi/default.asp?docId=12351&searchParam=fi%5Fcollecti%>

5Fateneum%5Fgroup%5Fbiederme%5Frekman%3DEkman%2C%2520Robert%2520Wilhelm%26amp%3Bversion%3Dhtml4&lang=fi>, 25.4.2007)

8. **Ekman, Robert Wilhelm:**  
*Italialainen mies (ryöväri) lapsi käsivarrellaan (Italiensk rövare som stulit ett barn)*  
 Öljy kankaalle  
 43 x 36 cm  
 Helsinki, Ateneumin taidemuseo A II 1013  
 (Ateneumin taidemuseo, Robert Wilhelm Ekman,  
 <<http://www.ateneum.fi/default.asp?docId=12351&searchParam=fi%5Fcollecti%5Fateneum%5Fgroup%5Fbiederme%5Frekman%3DEkman%2C%2520Robert%2520Wilhelm%26amp%3Bversion%3Dhtml4&lang=fi>>, 25.4.2007)
  
9. **Ernst, Karl Matthias:**  
*Schinderhannes*, 1803.  
 Guassi  
 46 x 40 cm  
 Mainz, Stadtarchiv, BPS V Sch 45 b  
 (Schurke oder Held?, 250, kat. Nr. 101.)
  
10. **Ernst, Karl Matthias:**  
*Julie Bläsius*, 1803  
 Guassi  
 64 x 45 cm  
 Mainz, Stadtarchiv, BPS V Sch 45 c  
 (Schurke oder Held?, 250, kat. Nr. 102.)
  
11. *Capo brigante* (“Ryöväripäällikkö”)  
 (Penacchia 1998, 109.)
  
12. *Ferocia dei briganti della banda di Fra Diavolo* (“Fra Diavolon joukon ryöväreiden julmuus”)  
 (Disegno di O. Rodella da Conte di Brianza, Penacchia 1998, 173.)
  
13. *Bersaglieri contro i briganti* (“Jalkaväen sotilaat taistelevat ryöväreitä vastaan”)  
 (Disegno di G. Garelli, Penacchia 1998, 291.)
  
14. *Darstellung eines Bühnenbildes der Uraufführung von Schillers Räubern*  
 (“Näyttämökuvaa Schillerin Rosvojen ensiesityksestä”), n. 1785  
 Akvarelli  
 50,6 x 40,2 cm  
 Mannheim, Reiß-Museum der Stadt Mannheim  
 (Schurke oder Held, s. 365, Kat. nr. 210.)
  
15. **Snayers, Pieter:**  
*L'attaque du chariot / Kutschenüberfall* (“Hyökkäys vaunujen kimppuun”), ennen vuotta 1667  
 Öljy kankaalle  
 45 x 57 cm

Frankfurt am Main, Museum für Post und Kommunikation, C2729  
(Schurke oder Held?, 244, Kat. nr. 238.)

16. **Rosa, Salvator:**  
*Bandits on a Rocky Coast* (“Ryöväreitä kallioisella rannalla”)  
Öljy kankaalle  
74,9 x 100 cm  
New York, Metropolitan Museum of Art  
(Metropolitan Museum of Art, Salvator Rosa,  
<[http://www.metmuseum.org/toah/hd/npls/ho\\_34.137.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/npls/ho_34.137.htm)>, 23.4.2007)
  
17. **Rosa, Salvator:**  
*Banditti on the Bank of a River* (“Ryöväreitä joen rannalla”), n. 1650  
Öljy kankaalle  
70 x 94,5 cm  
Aberystwyth, The University of Wales, School of Art Gallery and Museum  
(University of Wales, School of Art Gallery and Museum,  
<<http://www.aber.ac.uk/museum/collections/bequests/johnwilliams.shtml>>,  
23.4.2007)
  
18. **Wilson, Benjamin (?):**  
*Rocky Landscape with Banditti* (“Kallioinen maisema, jossa ryöväreitä”), n.1770-80  
John Hamilton Mortimerin tapaan  
Öljy kankaalle  
50,2 x 60,3 cm  
Lontoo, Tate, T00342  
(Tate Online, Benjamin Wilson,  
<<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=10336&searchid=8713>>, 23.4.2007)
  
19. **Mortimer, John Hamilton:**  
*Banditti Going out in the Morning* (“Ryöväreitä lähdössä ulos aamulla”), 1773  
Mustekynä paperille  
23,8 x 17,9 cm  
Lontoo, Tate, T08277  
(Tate Online, John Hamilton Mortimer,  
<<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=23272&searchid=8713>>, 23.4.2007)
  
20. **Goya, Francisco:**  
*Attack on a Coach* (“Hyökkäys vaunujen kimppuun”), 1786/7  
Yksityiskokoelma (Madrid, Duque du Montellano)  
(Klein 1998, 227.)
  
21. **Goya, Francisco:**  
*Attack on a Coach* (“Hyökkäys vaunujen kimppuun”), 1793/4  
Yksityiskokoelma (Madrid, Marqués de Castro Cerna)  
(Klein 1998, 229.)



22. **Robert, Louis-Léopold:**  
*Brigand blessé a mort et sa femme au désespoir* (“Kuolettavasti haavoittunut ryöväri ja hänen epätoivoinen vaimonsa”), 1824  
 Öljy kankaalle  
 46,3 x 37,5 cm  
 Lontoo, The Wallace Collection, P592  
 (The Wallace Collection, Louis-Léopold Robert,  
 <[http://www.wallacecollection.org/newsite/public/templates/tmpl\\_artist.php?artworkid=268&artistid=68&openmenu=>](http://www.wallacecollection.org/newsite/public/templates/tmpl_artist.php?artworkid=268&artistid=68&openmenu=>), 25.4.2007)
23. **Robert, Louis-Léopold:**  
*Femme de brigand veillant sur le sommeil de son mari* (“Ryövärin vaimo valvoo miehensä unta”), 1826  
 Öljy kankaalle  
 46,3 x 37,2 cm  
 Lontoo, The Wallace Collection, P591  
 (The Wallace Collection, Louis-Léopold Robert,  
 <[http://www.wallacecollection.org/newsite/public/templates/tmpl\\_artist.php?artworkid=268&artistid=68&openmenu=>](http://www.wallacecollection.org/newsite/public/templates/tmpl_artist.php?artworkid=268&artistid=68&openmenu=>), 25.4.2007)
24. **Robert, Louis-Léopold:**  
*Retraite de brigands*, (“Ryöväreiden vetäytyminen”), 1824  
 Öljy kankaalle  
 76 x 66 cm  
 Neuchâtel, Musée d’art et d’histoire  
 (Schurke oder Held?, 245, Kat. Nr. 244.)
25. **Doré, Gustave:** *Satan in Despair*  
 Kuvitusta John Miltonin teokseen *Paradise Lost*, Robert Vaughanin toimittamassa painoksessa, London 1882  
 (Klawitter 2005, <<http://www.stedwards.edu/hum/klawitter/milton/icon.htm>>, 25.4.2007)
26. **Melchior, Heinrich August:**  
*August Wilhelm Iffland als Franz Moor in Schillers ”Die Räuber”* (“August Wilhelm Iffland Franz Moorina Schillerin *Rosvoissa*”), n. 1790  
 öljy kankaalle  
 73,4 x 58 cm  
 Mannheim, Reiss-Museum der Stadt Mannheim,  
 (Schurke oder Held?, 364, Kat. nr. 209)
27. **Poussin, Nicolas:**  
*The Abduction of the Sabine Women (Sabiinitarten ryöstö)*, n. 1633-34  
 (Metropolitan Museum of Art, Nicolas Poussin,  
 <[http://www.metmuseum.org/Works\\_of\\_Art/viewOne.asp?dep=11&viewmode=0&item=46.160](http://www.metmuseum.org/Works_of_Art/viewOne.asp?dep=11&viewmode=0&item=46.160)>, 25.4.2007)
28. **Plageman, Carl Gustaf:**  
*Operasångaren Pehr Sällström som Fra Diavolo* (“Oopperalaulaja Pehr Sällström

Fra Diavolona”), 1836  
(Signums Svenska Konsthistoria [9], 156.)

29. **Hildebrandt**, Theodor:  
*Sotilas ja hänen lapsensa*, 1832  
Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlin  
(Kaipuu maisemaan, 148.)

## 8 LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

### PAINAMATTOMAT LÄHTEET

Museoviraston arkisto, Helsinki.

Emil Nervanderin arkisto.

Ht25 Taiteilijoita: Ekmaniana

- R.W. Ekman, sekalaista aineistoa
- jäljennöksiä R.W. Ekmanin saamista ja lähettämistä kirjeistä (Z. Topelius, F. Cygnaeus, J.L. ja Fredrika Runeberg, B.O. Schauman, yli-intendentti Anckarsvärd, G.W. Palm)

### PAINETUT LÄHTEET

Abellino, den store Banditen. *Helsingfors Annonsblad* nrot 27-32, 3., 10., 13., 17., 20., ja 24.4.1855.

[Albrecht, Joh. Friedrich Ernst], 1805. *Banditen Dolko. Rinaldo Rinaldinis Samtida. Af författaren till Lauretta Pisana*. Öfversättning af H.A. Kullberg. Örebro, Tryckt hos Nils Magnus Lindh 1805.

Alexander Lauréus. *Borgå Tidning* no 3, 9.1.1839.

Banditen på Sicilien. Ur Alex Dumas' Reseminnen. *Wasa Tidning* no 10, 7.3.1846 + Bihang (Jatkoa numeroista 5, 6 ja 7).

Berlioz, Hector, 1969. *Mémoires de Hector Berlioz comprenant ses voyages en Italie, en Allemagne, en Russie et en Angleterre 1803-1865*. Gregg International Publishers Limited, Westmead.

[Bertrand, Gottlieb], 1804. *Mazarino, den store Röfwar-Anföraren i Lothringen och Elsas*. Öfversättning från Tyskan af C.U. von Scheidenau. Stockholm, tryckt hos C.F.(?) Marquard, 1804.

Bref till Silvio. *Åbo Underrättelser* no 20, 16.2.1860.

Buczowski, Paul J., 1999. *James Robinson Planché (1794-1880)*, <<http://www-personal.umd.umich.edu/~nainjaun/drama.html>>, 2.4.2007.

Burke, Edmund, 1998 (1757). *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful and Other Pre-Revolutionary Writings*. Ed. David Womersley. Penguin Books.

Byron, Lord [George Gordon], 1842. *The Works of Lord Byron. Complete in Five Volumes*. Vol. II. Leipzig.

Diderot, Denis. *Le neveu du Rameau*. Garnier-Flammarion, Paris, 1967.

Diderot, Denis, 1921. *Rameaun veljenpoika. Satiiri*. Suom. Edwin Hagfors. Kariston klassillinen kirjasto 17. Hämeenlinna.

D'Ehrenström, Marianne, 1826. *Notices sur la littérature et les beaux arts en Suède*. Stockholm.

*Eräkäs ja mykät tyttärensä. Roswo-tapaus Hämeestä*. Turku, J.W. Lillja 1859.

Finska Konstföreningens Exposition 1849. *Morgonbladet* no 27, 5.4.1849.

Finska konstföreningens exposition 1860. *Papperslyktan* no 16, 16.4.1860.

Hagelstamin huutokauppaluettelo, 10.5.2001.

Hagelstamin huutokauppaluettelo 27. – 28.11.2004.

Hagelstamin huutokauppaluettelo 20.5.2006.

Head, James H., 1860. *Home Pastimes; or Tableaux Vivants*. Boston: J.E. Tilton and Company. <<http://www.gutenberg.org/files/19724/19724-h/19724-h.htm>>, 7.3.2011

*Hufvudstadsbladet* no 157, 8.7.1883.

“Isotalon Antti” från Härmä. *Åbo Underrättelser* nro 52, 4.5.1865.

Jünger, Ernst Theodor, 1802. *Röfwar-Anföraren Carolo Carolini. En Arabesk utur medlet af det 16:de århundradet. Motstycke till Rinaldo Rinaldini*. Af Ernst Theodor Jünger. Öfversättning från Tyskan af H.A. Kullberg. Stocholm, hos Johan Pehr Lindh, 1802.

Kant, Immanuel, 1991 (1764). *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime*. Transl. John T. Goldthwait. Univ. of California Press: Berkeley, Los Angeles, London.

Klawitter, George, 2005. *The Iconography of Paradise Lost*, <<http://www.stedwards.edu/hum/klawitter/milton/icon.htm>>, 25.4.2007  
<<http://myweb.stedwards.edu/georgek/milton/icon.htm>>, 16.12.2009

Knight, Richard Payne, 1972 (1808). *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*. Gregg International Publishers Limited, Westminster, Farnborough, Hants., England.

Lundgren, Egron, 1870. *En målares anteckningar. Utdrag ur dagböcker och bref. I: Italien och Spanien*. Stockholm.

Lundgren, Egron, 1905. *Reseskildringar, anteckningar och bref*. Samlade och utgifna af Georg Nordensvan. Stockholm.

Marietta. (Af Grefwe Charles de Chatillon.) *Helsingfors Tidningar* nrot 63 ja 65, 11. ja 18.8.1841.

Mérimée, Prosper, 1907 [1840]. *Colomba. Kertomus Korsikan oloista 1810-luvulta.* Suom. Kasimir Leino. Helsinki: Kansa. (Kansan novellikirjasto 5-6.)

Minnes-taflor. *Åbo Underrättelser* no 89, 13.11.1857.

Morgan, Sydney [Lady Morgan], 1824. *The Life and Times of Salvator Rosa.* London.

*Nordisk familiebok. Konversationslexikon och realencyklopedi innehållande upplysningar och förklaringar om märkvärdiga namn, föremål och begrepp.* Adertonde bandet. Stockholm, Gernandts boktryckeri-aktiebolag, 1894.

Personlig säkerhet i Italien (Histoire de la peinture en Italie par M.B.N.A.). *Helsingfors Morgonblad* no 63, 21.8.1837.

*Peräti erikummainen tarina kolmesta mylläriin tyttärestä, jotka ryövärien päämies vei linnaansa, jossa hän petollisesti murhasi kaksi niistä, mutta kolmas pääsi kynsistänsä pois ja tuli vihdoin kuuluisaksi ja rikkaaksi.* Kolmas painos. Otto Andersinin kustannusliike, Pori 1922 [1862].

Recensioner.” Främlingen från Norden”. En berättelse af R-a. Upsala 1831. *Helsingfors Morgonblad* no 58, 3.8.1832.

Ett rese-äventyr i Spanien. *Wasa Tidning* no 37, 13.9.1845.

De Romerska Röfwarene. *Helsingfors Tidningar* no 45, 9.6.1830.

Rousseau, Jean-Jacques, 1905 [1762]. *Émile, eli kasvatuksesta.* Suom. Jalmari Rinne. (Filosoofinen kirjasto III.) SKS, Helsinki.

Röfvar-anföaren Oulie Hielan i Norrige. *Helsingfors Tidningar* nrot 89-91, 14., 18. ja 21.11.1835.

Schiller, Friedrich von, 1980 [1801]. *Naïve and Sentimental Poetry and On the Sublime. Two Essays.* New York: Ungar.

Schiller, Friedrich von, 1950 [1781]. *Rosvot.* Suom. J. Siljo. Valitut teokset neljänä niteenä. 1: Runoja, Rosvot, Orleansin neitsyt. Helsinki: Otava.

Stråtröfwaren Benzel. *Åbo Tidning* no 28, 10.4.1802, jatkuu no 29, 14.4.1802.

Utdrag ur en Finsk Resandes Dagbok. *Mnemosyne*, 1821. Åbo.

Vedhuggaren, eller den äfwenturliga natten I skogen, af Lewis, röfwarehistoria. *Helsingfors Tidningar* no 51, 26.6.1833.

[Vulpius, Christian August], 1801. *Röfvar-Anföaren Rinaldo Rinaldini. En Romantisk historia från det förflytna århundradet, I Tre Delar eller Femton Böcker.* Stockholm.

Vulpius, Christian August, 1949. *Rinaldo Rinaldini. Kuuluisa rosvoromaani.* Suom. Salama Simonen. Helsinki: Mantere.

Wasa-bref. IX. Wasa den 12 April 1869. *Hufvudstadbladet* nro 87, 17.4.1869.

*Wasa Tidning* no 13, 27.3.1841.

*Wasa Tidning* no 39, 27.9.1845

Zigenarne. *Helsingfors Tidningar* no 15, 21.2.1835.

[Zschokke, J.H.D], 1815. *Abellino, öfwerallt och ingenstädes; Den fruktansvärdaste af alla hittills kända Banditer*. Af JDHZ. Öfversättning. Jönköping, 1815, tryckt hos J.P. Lundström.

*Åbo Tidningar* no 12, 11.2.1851.

*Åbo Underrättelser* no 76, 21.9.1833

*Åbo Underrättelser* no 76, 30.9.1837.

## KIRJALLISUUS

Allwood, Jens, 1986. Mentalitet och språk – några reflektioner. ”*Mentaliteter*”. *Funderingar kring begreppet mentalitet ock möjligheten av en forskning om mentalitet*. Framförda vid en konferens i Åbo 6.-7. juni 1986. Red. Pehr Sällström. Meddelanden från stiftelsens för Åbo Akademi Forskningsinstitut nr. 118. Åbo.

Andrews, Malcolm, 1999. *Landscape and Western Art*. Oxford University Press.

[Appell, J. W., 1859. *Die Ritter-, Räuber- und Schauerromantik*. Leipzig.]

[Avé-Lallement, F. C. B., 1858. *Das Deutsche Gaunerthum*. Leipzig.]

Baker, Ernest A., 1957. *The History of the English Novel*. 5: The Novel of Sentiment and the Gothic Romance. New York.

Barryte, Bernard, 1989. History and Legend in T.J. Barker's ”The Studio of Salvator Rosa in the Mountains of the Abruzzi”, 1865. *The Art Bulletin*, Vol. 71, No. 4. (Dec., 1989), pp. 660 -673.

Baxandall, Michael, 1985. *Patterns of Intention. On the historical explanation of pictures*. New Haven, Conn.: Yale University Press.

Boskamp-Priever, Katrin, 1995. Mordgewohnte Blicke. Der Räuber in der Malerei. *Schurke oder Held? Historische Räuber und Räuberbanden*. Herausgeben von Harold Siebenmorgen. Badisches Landesmuseum, Karlsruhe. Sigmaringen: Thorbecke.

Botting, Fred, 2003 (1996). *Gothic*. London and New York: Routledge.

Braudel, Fernand, 1980. *On History*. Transl. Sarah Matthews. London: Weinfeld and Nicolson.

Bronfen, Elisabeth, 1992. *Over Her Dead Body. Death, femininity and the aesthetic*. Manchester University Press.

Buchwald, Reinhard, 1953. *Schiller*. Erster Band: Der Junge Shiller. Insel-Verlag Wiesbaden.

Clay, Jean, 1981. *Romanticism*. Transl. Daniel Wheeler and Graig Owen. Secaucus, N.J.: Chartwell, 1981.

Clément, Charles, 1875. *Léopold Robert d'après sa correspondance inédite*. Neuchâtel.

[Dainat, Holger, 1996. *Abaellino, Rinaldini und Konsorten. Zur Geschichte der Räuberromane in Deutschland* (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur; 55). Tübingen: Niemeyer.]

Dinzelbacher, Peter, 1993. *Europäische Mentalitätsgeschichte. Hauptthemen in Einzeldarstellungen*. Stuttgart.

Dubarry, Armand, 1875. *Le brigandage en Italie depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*. Paris.

Ellingson, Terry Jay, 2001. *Myth of the Noble Savage*. University of California Press.

Erämetsä, Erik, 1951. *A Study of the Word 'Sentimental' and of Other Linguistic Characteristics of Eighteenth Century Sentimentalism in England*. Suomalaisen Tiedeakatemia toimituksia. Helsinki.

Gassier, Pierre, 1983a. *Léopold Robert*. Avant-propos de Paul Seylaz. Ides et Calendes, Neuchâtel.

Gassier, Pierre, 1983b. *Léopold Robert et les peintres de l'Italie romantique*. Catalogue établi par Pierre Gassier. Musée des Beaux-Arts Neuchatel.

Gaunt, W. 1937. *Bandits in a Landscape. A Study of Romantic Painting from Caravaggio to Delacroix*. London.

Hanka, Heikki, 2003. Protestantismi ja vapaa Italia. R.W. Ekmanin poliittis-uskonnolliset allegoriat. *Volare. Intohimona kuvataide*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 26, s. 102-113. Taidehistorian seura – Föreningen för Konshistoria. Helsinki.

Header, Harry, 1986. *Italy in the Age of Risorgimento 1790-1870*. Longman History of Italy, Vol. 6. London and New York.

Heffernan, James, A.W., 1993. *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbury*. Chicago and London: University of Chicago Press.

Hintze, Bertel, 1926. *Robert Wilhelm Ekman 1808-1873. En konsthistorisk studie.* Helsingfors.

Hirn, Yrjö, 1941. *Goda vildar och ädla rövare i dikt och verklighet.* Helsingfors.

Hobsbawm, Eric, 1959. *Primitive Rebels: studies in archaic forms of social movement in the 19th and 20th centuries.* Manchester University Press.

Hobsbawm, Eric, 2000. *Bandits.* London.

Honour, Hugh, 1981. *Romanticism.* London.

Hutton, Patrick H., 1981. The History of Mentalities: The New Map of Cultural History. *History and Theory* 20:3, 1981.

Hyrkkänen, Markku, 2002. *Aatehistorian mieli.* Tampere.

James, Liz and Webb, Ruth, 1991. To Understand Ultimate Things And Enter Secret Places: Ekphrasis And Art In Byzantium. *Art History* 1991, Vol. 14, Issue 1, pp. 1-17.

Johannesson, Lena, 1986. Om den gåtfulla naturen hos människan och djuren. ”Mentaliteter”. Funderingar kring begreppet mentalitet ock möjligheten av en forskning om mentalitet. Framförda vid en konferens i Åbo 6.-7. juni 1986. Red. Pehr Sällström. Meddelanden från stiftelsens för Åbo Akademi Forskningsinstitut nr. 118. Åbo.

Kemp, Martin, 1990. *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat.* Yale University Press, New Haven and London.

Kirchner, Thomas, 1991. *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der Französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts.* Mainz am Rhein: Philipp von Zabern.

Klein, Peter, 1998. Insanity and the Sublime: Aesthetics and Theories of Mental Illness in Goya's "Yard With Lunatics" and Related Works. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 61 (1998), pp. 198 -252.

Kleßmann, Eckart, 1991. Saksalainen romantiikka. *Kaipuu Maisemaan. Saksalaista romantiikkaa 1800–1840.* Toim. Birgitte Reuter ja Tapio Suominen. Tampereen taidemuseon julkaisu 41. Tampere.

Kotkavirta, Jussi, 1998. Esteettinen ja eettinen Immanuel Kantin kriittisessä filosofiassa. *Etiikka ja estetiikka.* Toim. Ilona Reiters ja Anita Seppä. Gaudeamus, Tampere.

Krieger, Murray, 1992. *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign.* Baltimore: John Hopkins University Press.

Krieger, Murray, 1995. Das Problem der Ekphrasis: Wort und Bild, Raum und Zeit – und das literarische Werk. *Schreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart.* Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer (Hrsg.). München.



Küther, Carsten, 1976. *Räuber und Gauner in Deutschland. Das organisierte Bandenwesen im 18. und frühen 19. Jahrhundert.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Lamm, Martin, 1918 [Förra delen] – 1920 [Senare delen]. *Upplysningstidens Romantik. Den mystiskt sentimentala strömningen i svensk litteratur.* Stockholm.

Leino, Kasimir, 1908. *Hovimaalari Alexander Lauréus ja hänen ympäristönsä.* Hämeenlinna.

*Leopold Robert et les peintres de l'Italie romantique.* Catalogue établi par Pierre Gassier. Musée des Beaux-Arts Neuchatel, 1983.

Litman, Théodor A., 1971. *Le sublime en France.* Paris: A.G. Nizet.

Lund, Hans, 1982. *Texten som tavla. Studier i litterär bildtransformation.* Lund.

Löfgren, Orvar, 1986. Mentalitet. Några reflektioner kring ett problematiskt begrepp. ”Mentaliteter”. *Funderingar kring begreppet mentalitet ock möjligheten av en forskning om mentalitet.* Framförda vid en konferens i Åbo 6.-7. juni 1986. Red. Pehr Sällström. Meddelanden från stiftelsens för Åbo Akademi Forskningsinstitut nr. 118. Åbo.

Mikkonen, Kai, 2005. *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä.* Helsinki: Gaudeamus.

Mikkonen, Kai, 1998. Kuvan ja sanan suhteesta. Visuaalisen ja verbaalisen esittämisen rajankäyntiä W.J.T. Mitchellin mukaan. *Kuvasta tilaan. Taidehistoria tänään.* Toim. Kirsi Saarikangas. Tampere: Vastapaino 1998.

Mitchell, W.J.T., 1986. *Iconology. Image, Text, Ideology.* University of Chicago Press.

Monti, M., 1959. *I briganti italiani.* Milan.

Müller-Fraureuth, Karl, 1962 (1894). *Die Ritter- und Räuberromane.* Hildesheim: Olms.

Mäyrä, Ilkka, 1999. *Demonic Texts and Textual Demons. The Demonic Tradition, the Self and Popular Fiction.* Tampere: Tampere University Press.

Nervander, Emil, 1900. *Blad ur Finlands kulturhistoria.* Helsingfors: Wenzel Hagelstams Förlag.

Nicolson, Marjorie Hope, 1963. *Mountain Gloom and Mountain Glory. The Development of the Aesthetics of the Infinite.* The Norton Library, W.W. Norton & Company Inc., New York.

Noble, Marianne, 2000. *The Masochistic Pleasures of Sentimental Literature.* Princeton University Press.

Outram, Dorinda, 1997. *The Enlightenment.* Cambridge University Press.

Penacchia, Giuseppe, 1998. *L'Italia dei briganti*. Rome: Rendina editori.

Praz, Mario, 1960 [1933]. *The Romantic Agony*. Meridian Books, New York.

Punter, David, 1980. *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. London and New York.

Roebing, Irmgard, 1995. Friedrich Schillers Drama "Die Räuber" und einige folgedichtungen im ausgehenden 18. Jahrhundert. *Schurke oder Held? Historische Räuber und Räuberbanden*. Herausgeben von Harold Siebenmorgen. Badisches Landesmuseum, Karlsruhe. Sigmaringen: Thorbecke.

Rousseau, G.S. and Porter, Roy, 1990. *Exoticism in the Enlightenment*. Manchester University Press.

Scarpino, Salvatore, 2000. *Il brigandaggio dopo l'unita d'Italia*. Milano: Fenice.

Scherpe, Klaus R., 1979. *Die Räuber. Schillers Dramen. Neue Interpretationen*. Hrsg. von Walter Hinderer. Stuttgart, Reclam.

Seidenspinner, Wolfgang, 1995. Bettler, Landstreicher und Räuber. Das 18. Jahrhundert und die Bandenkriminalität. *Schurke oder Held? Historische Räuber und Räuberbanden*. Herausgeben von Harald Siebenmorgen. Badisches Landesmuseum, Karlsruhe. Thorbecke, Sigmaringen 1995.

Siebert, Donald T., 1989. The Sentimental Sublime in Hume's History of England. *RES [The Review of English Studies]* New Series, Vol. XL, No. 159 (1989), pp. 352-372.

*Signums Svenska Konsthistoria* [9]. Karljohanstidens konst. Lund 1999.

Stjernschantz, Torsten, 1914. *Alexander Lauréus. En konsthistorisk studie*. Helsinki.

*The Sublime. A reader in British Eighteenth-Century Aesthetic Theory*. Ed. Andrew Ashfield and Peter de Bolla. Cambridge 1996.

Sunderland, John, 1970. John Hamilton Mortimer and Salvator Rosa. *The Burlington Magazine*, August 1970, s. 520-531.

Sunderland, John, 1973. The Legend and Influence of Salvator Rosa in England in the Eighteenth Century. *The Burlington Magazine*, Vol. 115, No. 849 (Dec., 1973), pp. 785-789.

Tykesson, Elisabeth, 1942. *Rövarromanen och dess hjälte i 1800-talets svenska folkläsnings*. Lund.

Vovelle, Michel, 1990. *Ideologies and Mentalities*. Chicago.

Weiskel, Thomas, 1976. *The Romantic Sublime. Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*. Baltimore and London.

Wilkie, Brian, 1967. What is Sentimentality? *College English*. Vol. 28 No. 8 (May 1967), pp. 564-575.

Zilliacus, Henrik, 1977. Korkeasta tyylistä – Peri hypsous ('Longinos'). *Antiikin estetiikka*, toim. Aarne Kinnunen ja Teivas Oksala. Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY 1977.

## 9 KUVALIITE

## KUVA 1.



**Lauréus, Alexander:** *Rosvoja paimenperheen luona (Röväre hus en herdefamilj)*, 1823  
Ölly kankaalle, 86 x 73 cm, Tukholma, Nationalmuseum.

KUVA 2.



**Lauréus, Alexander:** *Ryöstökohtaus (Italienska banditer bortförande några kvinnor)*, 1823. Öljy kankaalle, 96 x 74 cm. Tukholma, Nationalmuseum.



KUVA 3.



**Lauréus, Alexander:** *Italialaisia ryöväreitä*, 1820-luku. Luonnos, öljy paperille, liimattu kankaalle, 27 x 32,5 cm. Suomen kansallismuseo/Cygnæuksen galleria.

KUVA 4.



**Lauréus, Alexander:** *Yöllinen hyökkäys (Nattligt angrepp)*. Öljy puulle, ei sign., 23 x 19 cm.



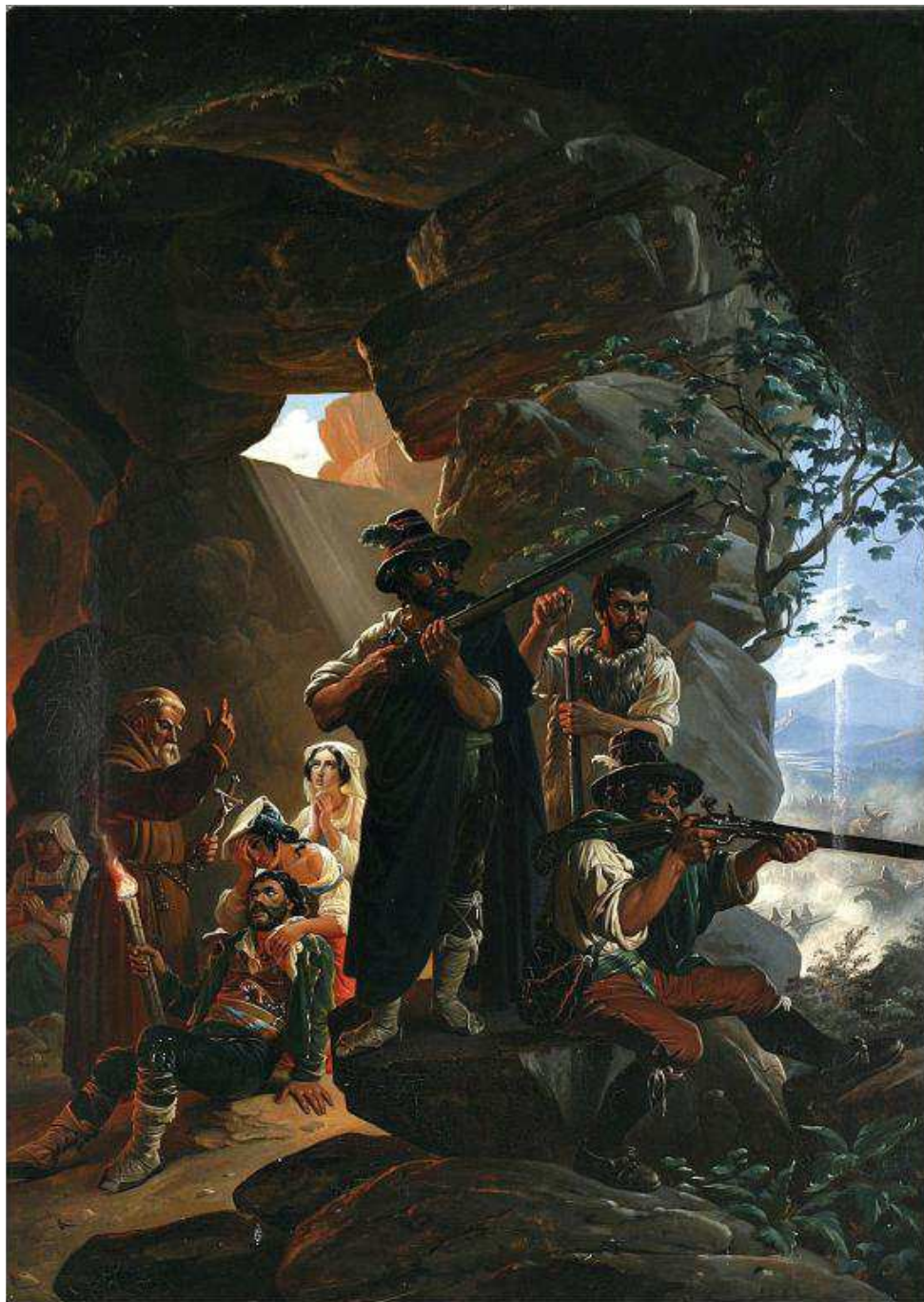
KUVA 5.



**Ekman, Robert Wilhelm:** *Italiensk rövarscen / Fra Diavolos band övrraskas av gendarmer (Italialaisten ryöväreiden luolassa, santarmit yllättävät Fra Diavolon joukot)*, 1846. Öljy kankaalle, 75 x 89 cm.



KUVA 6.



**Ekman**, Robert Wilhelm: *Rövarsцен i Abruzzerna* (*Italialaisten ryöväreiden luola Abruzzella*), Suomen Taideyhdistyksen näyttelyssä 1849. Öljy kankaalle, ei sign., 86 x 62 cm.

KUVA 7.



**Ekman, Robert Wilhelm:** *Italialainen rosvo (Italiensk rövare)*. Öljy paperille, 59 x 43 cm. Helsinki, Ateneumin taidemuseo.

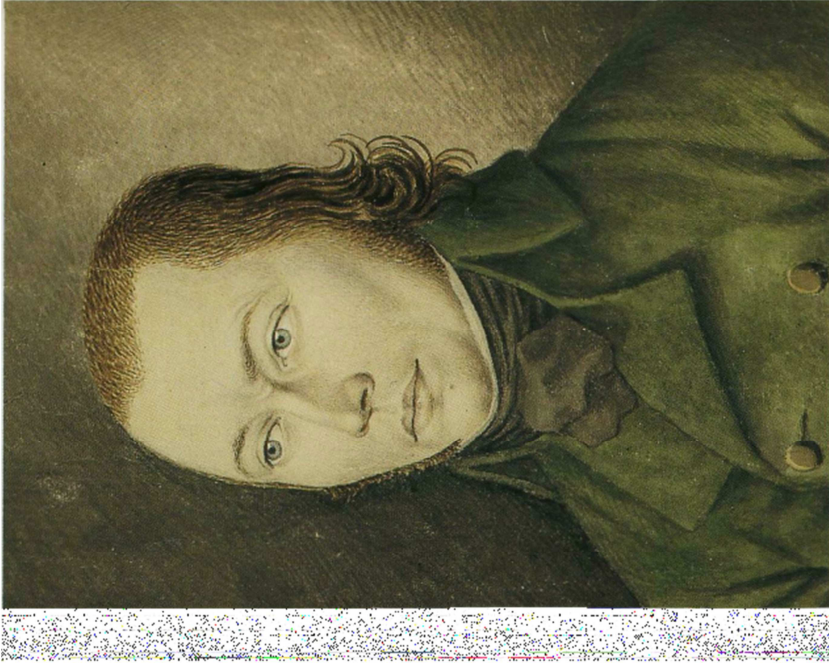
KUVA 8.



**Ekman, Robert Wilhelm:** *Italialainen mies (ryöväri) lapsi käsivarrellaan (Italienskövare som stulit ett barn)*. Öljy kankaalle, 43 x 36 cm. Helsinki, Ateneumin taidemuseo.



KUVA 9.



Karl Mathias Ernst, 1803, *Schinderhannes*. Guassi, 46 x 40 cm. Mainz, Stadtarchiv.

KUVA 10.



Karl Mathias Ernst, 1803, *Julie Bläsius*. Guassi, 64 x 48 cm. Mainz, Stadtarchiv.

KUVA 11.

*Capo Brigante* (Italialainen ryöväripäällikkö)

KUVA 12.

*Ferocia dei briganti della banda di Fra Diavolo* (Fra Diavolon joukkion ryöväreiden julmuus), Disegno di O. Rodella da Conte di Brianza.

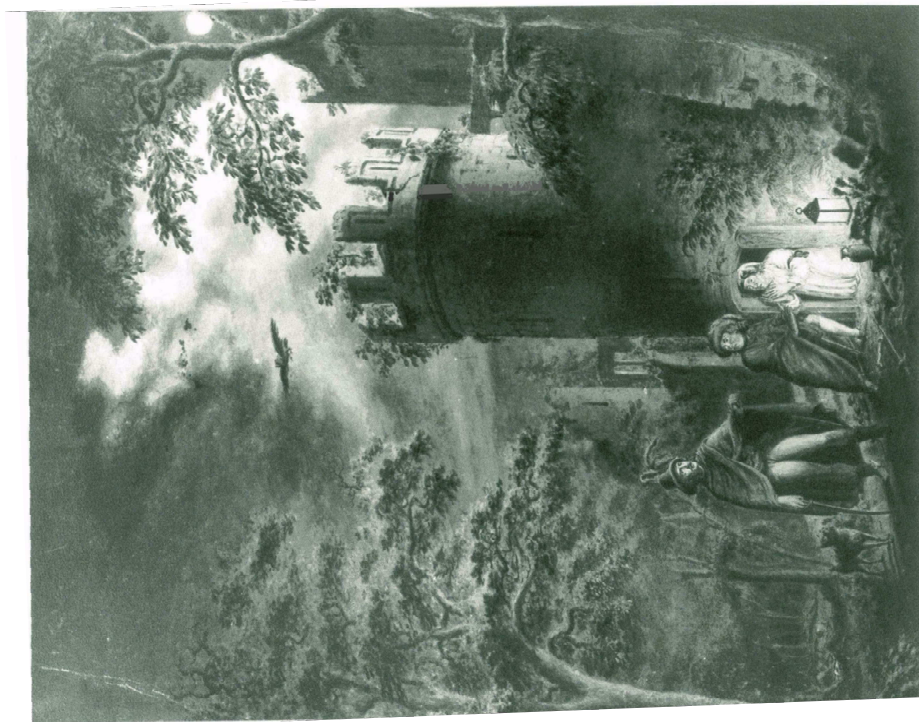


KUVA 13.



*Bersaglieri contro I briganti* (Jalkaväen sotilaat taistelevat ryöväreitä vastaan), disegno di G. Garelli.

KUVA 14.



*Darstellung eines Bühnenbildes der Uraufführung von Schillers Räubern* (Näyttämökuva Schillerin Rosvojen ensiesityksestä), n. 1785. Akvarelli, 50,6 x 40,2 cm. Mannheim, Reiß-Museum der Stadt Mannheim.

KUVA 15.



**Snaeyers, Pieter:** *L'attaque du chariot / Kutschenüberfall* (“Hyökkäys vaunujen kimppuun”), ennen vuotta 1667. Öljy kankaalle, 45 x 57 cm. Frankfurt am Main, Museum für Post und Kommunikation.



KUVA 16.



**Rosa, Salvator:** *Bandits on a Rocky Coast*. Öljy kankaalle, 74,9 x 100 cm. New York, Metropolitan Museum of Art. (<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/110001957>)

KUVA 17.



**Rosa, Salvator:** *Banditti on the Bank of a River*, n. 1650. Öljy kankaalle, 70 x 94,5 cm. Aberystwyth, The University of Wales, School of Art Gallery and Museum. (<http://www.aber.ac.uk/en/art/news-events/nmw-loans/>)



KUVA 18.



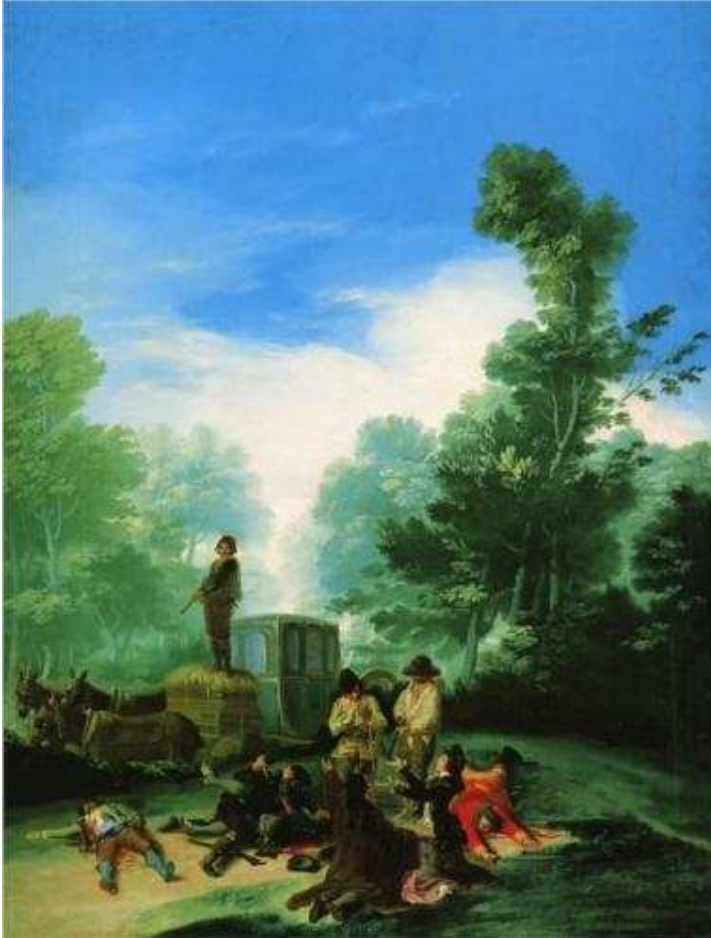
**Wilson**, Benjamin(?), John Hamilton Mortimerin tapaan: *Rocky Landscape with Banditti*, n.1770-80. Öljy kankaalle, 50,2 x 60,3 cm. Lontoo, Tate Britain.  
<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=10336&searchid=39409>

KUVA 19.



**Mortimer**, John Hamilton: *Banditti Going out in the Morning*, 1773. Muste paperille, 23,8 x 17,9 cm. Lontoo, Tate Britain.  
<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=23272&searchid=39409>

## KUVA 20



Francisco Goya: *Salteadores de caminos atacar a un coche* (*Highwaymen attacking a Coach*), 1787. (<http://www.wikipaintings.org/en/francisco-goya/highwaymen-attacking-a-coach-1787>)

KUVA 21



Francisco Goya: 1793. *Ataque contra un coche* (*Attack on a Coach*). 50 x 32 cm.  
Yksityiskokoelma. (<http://www.wikipaintings.org/en/francisco-goya/attack-on-a-coach-1793>)



Léopold Robert, 1824: *Brigand blessé à mort et sa femme au désespoir* (*The Death of the Brigand*). The Wallace Collection, London.

(<http://www.wallaceprints.org/image/327257/leopold-robert-the-death-of-the-brigand>)



KUVA 23



© The Wallace Collection

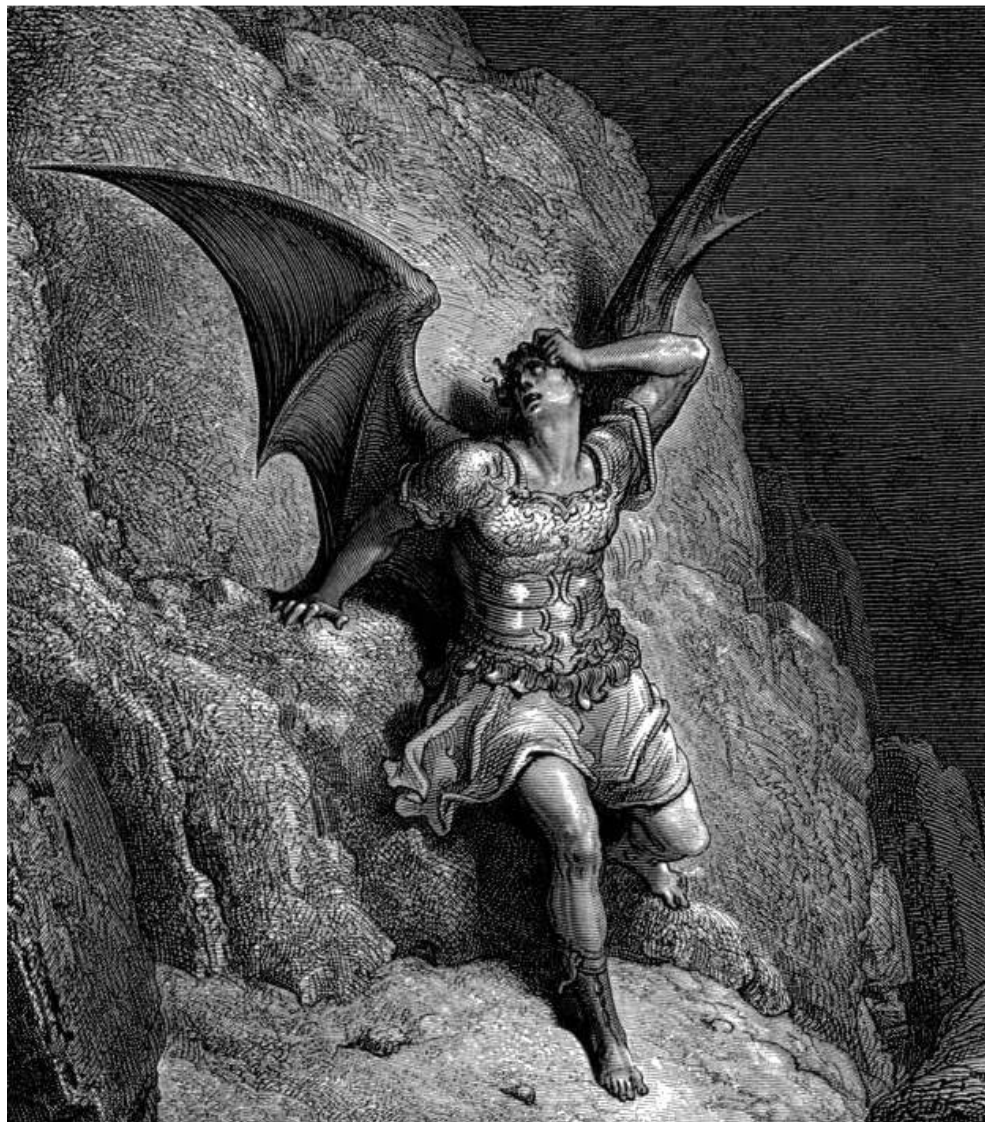
Léopold Robert, 1826: *Femme de brigand veillant sur le sommeil de son mari* (*The Brigand Asleep*). The Wallace Collection, London.

<http://wallacelive.wallacecollection.org/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=65525&viewType=detailView>



Léopold Robert: *Retraite de brigands*, 1824. Ville de Neuchâtel, Musée d'art et d'histoire. (<http://webceg.ne.ch/ow2/Publicoll/voir.xsp?id=00101-59203&qid=&n=11&e=>)

KUVA 25



Gustave Doré: *Satan* (Kuvitusta John Miltonin teokseen *Paradise Lost*, <http://en.wikipedia.org/wiki/Satan>)





Heinrich August Melchior: *August Wilhelm Iffland als Franz Moor in Schillers "Die Räuber"*, n. 1790 (öljy kankaalle, 73,4 x 58 cm, Mannheim, Reiss-Museum der Stadt Mannheim, Schurke oder Held?, s. 364, Katalog, kuva 209)



KUVA 27



Nicolas Poussin: *Sabiinitarten ryöstö*, (1634-35)  
(<http://www.artchive.com/artchive/P/poussin/sabine.jpg.html>)





Carl Gustaf Plagemann, 1836: *Operasångaren Pehr Sällström som Fra Diavolo* (Signums Svenska Konsthistoria [9]. Karljohanstidens konst. Lund 1999. s. 156.)

KUVA 29



Theodor Hildebrandt: *Sotilas ja hänen lapsensa*, 1832 (Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlin, Kaipuu maisemaan, 148.)

## 10 MUUT LIITTEET

## LIITE 1.

LUETTELO ALEXANDER LAURÉUKSEN JA R. W. EKMANIN  
RYÖVÄRIAIHEISISTA TEOKSISTA

1. **Lauréus, Alexander:**  
*Öinen päällekkarkaus*  
öljym.  
52x35 cm  
Leino 1908, 286, kuvaluettelon nro 257:  
”vioittunut eikä korjattu. Ollut aikansa reht. Reuterin (Ispoisissa) ja on nykyään tait. Th. Waenerbergin oma.  
Tumma kuutamoyö, taustalla vuoristomaisema ja keskiaikainen linna, vasemmalla jyrkkä vuorensinä, jonka ohi tie mukautuu; tiellä kolme ratsumiestä, joista kaksi soihdun kanssa; jäljessä kolmivaljakko-vankkurit, joissa nainen ja herrasmies.  
Tämän matkueen kimppuun karkaa puoli tusinaa aseistettuja ryövärejä. Ihmisten kasvot, kahdelle jalalle kavahtaneet ratsut y.m. todistavat säikähdystä, jonka punertava soihtuvalo tekee sitä voimakkaammaksi.  
Lienee ehkä vuosilta 1810–1811, jolloin romanttinen liike oli syntymässä.”  
Stjerschantz 1914, 252, luettelon nro 137: ”*Nattlig öfverfall. Ett resande sällskap öfverfalles af en hop röfvare. Fackelsken. D. 52 x 35.*”
2. **Lauréus, Alexander:**  
*Dödgräfvaren och synen*, kohtaus Gottlieb Bertrandin romaanista *Mazarino der Grosse Räuber in Lothringen* (1802), Tukholman taideakatemia näyttelyssä 1810. Stjerschantz 1914, 245, nro 89.
3. **Lauréus, Alexander:**  
*Rosvoja luolan suulla/Rövare vid en hålväg I ett berg*  
Oik. alhaalla: A Lauréus 1814  
30,8x38,3 cm  
Helsingin kaupunginmuseo, Inv. XXVII:1190
4. **Lauréus, Alexander:**  
*Rosvoja paimenperheen luona/Rövare hus en herdefamilj*  
Oik. alhaalla: A. Lauréus Roma 1823  
86x73 cm  
Nationalmuseum, Tukholma, Inv. 989
5. **Lauréus, Alexander:**  
*Ryöstökohtaus / Italienska banditer bortförande några kvinnor*, 1823  
öljy kankaalle  
96 x 74 cm  
Nationalmuseum, Stockholm, NM 990



6. **Lauréus, Alexander:**  
*Italialaisia ryöväreitä/Rövars scen*  
 27x33 cm  
 Museovirasto/Cygnaeuksen galleria, Inv. 81100:49
7. **Lauréus, Alexander:**  
 Ryöväriaihe?:  
*Yöllinen hyökkäys/Nattligt angrepp*  
 öljy puulle, ei sign., 23 x 19 cm  
 Myyty Hagelst. 10.5.2001 (K80, no. 75)
8. **Lauréus, Alexander:**  
*Ryöstökohtaus/Rövars scen*  
 öljy kankaalle  
 29x29 cm  
 Gösta Serlachiuksen taidesäätö, Mänttä, Inv. 430
9. **Lauréus, Alexander:**  
*Ryöstökohtaus/Rövars scen*  
 öljy kankaalle  
 47,5x35,5 cm  
 yksityisomistuksessa
10. **Lauréus, Alexander:**  
*Munkit löytävät ryöstetyn miehen/Munkar som finna en rövad man*  
 öljy paperille  
 Oik. alhaalla: Lauréus F.  
 36x28,8 cm  
 Yksityisomistuksessa
11. **Lauréus, Alexander:**  
*Eftersökta röfvare i en grotta*  
 Stjerschantz 1914, 272, kuvaluettelon nro. 259:  
 ”Två män med gevär bevaka ingången till grottan. En kvinna i nationaldräkt böjer sig skrämmd åt sidan. Skiss. D. [duk] 27,8 x 22,7.”  
 Leino 1908, 252, nro 250: ”*Etsittyjä ryövärejä.* Öljym. S. T. Y:n riemunäyttely 1897. Prof. J Reuterin hallussa.” (Leino ajoittanut vuoteen 1823)
12. **Lauréus, Alexander:**  
*Pakolaisia puoliavoimessa luolassa*  
 Leino 1908, 252, kuvaluettelossa nro 249:  
 ”Kolme hätääntyvää pakolaista on naisen kera piiloittautunut hämäärään vuoriluolaan, eräs pakolaisista on vetäytynyt vuoren taustalle, toiset kaksi (lyhyet vihreät takit yllä ja korkeat punanauhoilla varustetut hatut päässä) odottavat polvillensa lyyhistyneinä ja pyssyt tanassa sotilaiden tuloa, joiden epäselvät hahmot jo näkyvätkin ulkona punaisen kellertävää taivasta ja jyrkkiä, suippokarkisia vuorenkukkuloita vastaan. Luolan hämyssä piileksivä säikähtynyt nainen on puettuna punaiseen röjyyn, siniseen hameeseen, valkeaan rintahuiviin ja italialaiseen päähineeseen, jonka vuoksi tekisi mieli pitää tätä kiireessä tekaistua luonnosta Roomassa syntyneenä.” Leino ajoittanut vuoteen 1823.

??Stjerschantz 1914, 273, nro 260:

”*Flyktingar i en grotta*. Två män och en kvinna lägrande kring eldbrasan i en grotta. Bergslandskap med ruiner på en höjd. Natthimmel. Skiss. D. 34,8 x 29. Fr. L. Reuter, Helsingfors.”

13. **Lauréus**, Alexander:

*Sofvande röfvare*

Stjerschantz 1914, 267, kuvaluettelon nro 221:

”En röfvare sofvande på sin på marken utbredda slängkappa under ett träd. Svärd vid sidan. Sign på baksidan: Lauréus pinxit Roma 1821. D. 26 x 34. Fagerviks herrgård.”

14. **Ekman**, Robert Wilhelm:

*Interiör av en italiensk rövarkula*

Hintze 1926, 250. nro 78:

”Insänd till Stockholm hösten 1842. Akad. exp. 1843.”

15. **Ekman**, Robert Wilhelm:

*Italienks rövarkula*

Luonnos edelliseen

Hintze 1926, 250. nro 79:

”23x52 cm, olja på papper. Konstmuseet I Åbo.”

16. **Ekman**, Robert Wilhelm:

*Italiensk rövarscen (Fra Diavolos band överraskas av gendarmer)*, 1846

Hintze 1926, 256. nro 112:

”Grotta med ett 20-tal figurer. I mitten står en bandit, stödd mot sitt gevär. Vid hans fötter håller en annan på att öppna en reskista, medan en kvinna sträcker sig fram för att betrakta dess innehåll. T. v. sitter en tillfångatagen resande med sin hustru, vilken håller ett barn i famnen. I fgr. t. h. håller en rövare på att flå ett får, som är upphänt på klippväggen. I fonden t. h. sitta rökande och drickande rövare under ett brinnande ljus, medan man t. v. ser några försiktigt inträngande gendarmer i skarp silhouett mot den djupblå natthimmeln. Scenen upplyst av en eld t. h., dold bakom en framskjutande klippvägg, av ett ljus i fonden t. h. samt ett annat t. v. Brunaktig helton med blå himmel samt dämpade röda och gröna toner i dräkterna. Replik av n:o 78 [*Interiör av en italiensk rövarkula*]. 75x90 cm, sign: R.W. Ekman p. 1846.”

Hagelstamin luettelo 27. -28.11.2004, s. 32, nro 89:

*Italialaisten ryöväreiden luolassa, santarmit yllättävät Fra Diavolon joukot* sign. 1846, 75x89

17. **Ekman**, Robert Wilhelm:

*Rövarscen i Abruzzerna*, Suomen taideyhdistyksen näyttelyssä 1849

Hintze 1926, 259. nro 140:

”Överfall på resande. I en grottöppning t. v. ligger på marken ’en i ånger och sorg döende rövare’, som stödd av sin unga maka undfår absolution av en präst. Bakom dem står en gumma ’i from undergivfenhet’ samt en yngre kvinna. T. h. äro trenne rövare inbegripna i skottväxling med några soldater. I fonden ’ett blånande fjärran’. Duppel belysning. F. Kfg. exp. 1849. Kopia av F. v. Becker på F. Kfg.

exp. 1850. Kopia av J.H. Asplund på F. Kfg. exp. 1853 (tillhörde friherrinnan Mellin, f. Stjernvall).”

Hagelstamin luettelo 20.5.2006, s. 35, nro 110:

”*Italialaisten ryöväreiden luola Abruzzernassa* [?] (*Banditti Italiani in una grotta*), öljy kankaalle, ei sign., 86x62

näyttelyt: Suomen Taideseuran näyttely 1849; Mostra di Roma Nell’ottocento”

18. **Ekman**, Robert Wilhelm:

*Italialainen rosvo (Italiensk rövare)*

59 x 43 cm, öljy paperille

Ateneumin taidemuseo A I 457:310

19. **Ekman**, Robert Wilhelm:

*Italialainen mies (ryöväri) lapsi käsivarrellaan (Italiensk rövare som stulit ett barn)*, 1860

43 x 36 cm, öljy kankaalle

Ateneumin taidemuseo A II 1013, kokoelma Antell

Hintze 1926, 271, numerot 223-233: ”Elva mindre genrebilder. Inköpta av finska Kfg. och exp. på dess utst. 1860. 1) *Italiensk rövare, som stulit ett barn*. Ateneum, H:fors.”

20. **Ekman**, Robert Wilhelm:

*Italiensk rövarkula*, 1870-luvun alku

Hintze 1926, s. 289. nro. 365:

”Replik av n:ris 78 och 112 Ink. av friherre S.W. von Troil för 500 mark. Tillh. Sverges chargé d’affaires I Peking, friherre Carl Leijonhufvud.”

**LIITE 2.****RUOTSIKSI ILMESTYNEITÄ RYÖVÄRIROMAANEJA 1801–1844 JA MUUTA RYÖVÄRIAHEISTA KIRJALLISUUTTA RUOTSISSA 1797–1881****Ruotsiksi ilmestyneitä ryöväriromaaneja 1801–1844**

Albrecht, Johann Friedrich Ernst, 1805. Banditen Dolko. Rinaldo Rinaldinis samtida. Af författaren till Lauretta Pisana. Öfversättning af H.A. Kullberg.

[Arnold, Ignaz Cajetan Theodor Ferdinand], 1808. Rölfwar-anföraren Schinderhannes egenhändiga lefwernesbeskrifning. En i våra tider sanfärdig pendant till Rinaldo Rinaldini. Öfversättning af E.W. Djurström. Örebro, Nils Magnus Lindh. 1-2.

[Arnold, Theodor Ferdinand Kajetan]. Den Swarte Jonas, Barfota-Munk, Rölfware och Mordbrännare: en Blodig Målning af den ryktbare och förskräcklige Schinderhannes sällskap. Sammandrag ur Inquisitions-Protokollerne. Fri öfversättning. Jönköping, 1816, Lundströmska tryckeriet.

[Benkowitz, Karl Friedrich] Natalis, eller Skräckscenen på s:t Gotthards berg. En verkelig rölfvarhistoria af författaren till Trollkarlen Angelion. Öfversättning af H.A. Kullberg. Örebro, tryckt hos Nils Magnus Lindh, 1809.

Bertrand, Gottlieb, 1804. Mazarino, den store rölfwar-anföraren i Lothringen och Elsas. Öfversättning från tyskan af C.U. von Schneidau. Stockholm, tryckt hos C.F. Marquard. På mag. I. Utters förlag, och säljes i desz bokhandel. 1-3.

Bertrand, Gottlieb, 1807. Bandit-anföraren Golisano. Eller: Den vandrande anden. En rölfware-historia af Gottlieb Bertrand, författare till Mazarino. Öfversättning af E.W. Djurström. Strängnäs. 1-2.

[Bornschein., J. E. D.] Koronato Den Förskräcklige, Hufwudman för Banditerne I Venedig. En Rölfwar-Historia. Öfvesättning af H. A. Kullberg. Nils Magnus Lindh: Örebro 1806.

Brückner, Johann Jacob, 1812. Angelika, dotter af den stora banditen Odoardo. Pendant till Schillers Andeskådare. Af Brückner. Öfversättning från tyskan. Örebro, tryckt hos Nils Magnus Lindh.

Ducray-Duminil, Françoise-Guillaume, Victor eller Skogs-barnet; af Ducray-Duminil. Fri öfversättning af Ulrica Carolina Widström. Stockholm, tryckt hos direktören Joh. A. Carlbohm. På bokhandlaren magister Isaac Utters förlag, och säljes i dess bokhandel. 1-4. 1803.

[Flamén, Pehr Niclas], Rölfwar-anföraren Gonzalow. Händelse från 4:de eller 5:te århundradet. Skådebanan är wid Siberiens gränsor. Fri öfversättning, af P.F. Linköping. Groth och Petre. 1813.



[Flamen, Pehr Niclas], Berg-gubben, eller Flagelli Pieronzettos besynnerliga öden. Pendent till Rövware-anföraren Gonzalow. Fri öfversättning, af P.F. 1-3. 1814-16.

[Gleich, Joseph Alois] Banditen Biandetto, eller Skydds-anden och hämnaren. Motstycke till Rinaldo Rinaldini. Öfversättning. Jönköping, 1818, tryckt hos directeuren J.P. Lundström.

Hildebrandt, Johann Andreas Christoph. Fernando Lomelli, den djerfve rövaren eller Hämdens kular. Roman af C. Hildebrandt. Öfversättning ifrån tyskan af Sophie Gyllenborg. Linköping; Axel Petre. 1-3. 1827

Josephine, eller Bandit-bruden i nunne-klostret. Första delen. Tryckt i Lundströmska tryckeriet, af S.J. Westberg. Jönköping, 1816.

Jünger, Ernst Theodor, 1802. Rövwar-anföraren Carolo Carolini. En arabesk utur medlet af det 16:de århundradet. Motstycke till Rinaldo Rinaldini. Öfversättning från tyskan af H.A. Kullberg. Stockholm, hos Johan Pehr Lindh.

[Kerndörffer, H. A.] Lorenzo den kloka mannen i skogen, Eller Rövwarflickan. Pendant till Rinaldo Rinaldini. Öfversättning af H. A. Kullberg. Nils Magnus Lindh: Örebro, 1804-05.

Kühn, Friederike Henriette (f. Jedermann), 1809-10. Gustaf Moraldino, den ädle banditen. Af Fioraventi. Öfversättning från tyskan. Örebro, tryckt hos Nils Magn. Lindh. 1-3.

Laukhard, Friedrich Christian, 1812. Rövvar-anföraren Astolfo. Af Fr. C. Laukhard. Öfversättning. Jönköping, Joh. Pehr Lundström. 1-3.

Leibrock, August. Gerillo den store rövware-anföraren. En sann berättelse efter de sednaste tilldragelser i Italien af August Leibrock författare till Aronzo m.fl. arbeten. Öfversättning. Linköping; Axel Petre. 1-2. 1826.

Malarmé, Charlotte, 1807. Miralba rövvar-anförare, af Charlotte Bournon Malarme. Öfversättning af Stjerncreutz. Linköping, Groth och Petre. 1-2.

Oettinger, Edouard Maria, 1844. Schobri, Ungerns största bandit. Öfversättning. Stockholm.

Ranunclo, mördare och rövware i det gamla slottet; eller: De oöfwerwinnerliges förbund. Öfversättning. Stockholm, tryckt hos Carl Nyberg, 1819.

[Richter, C. F. W.] Marillo. Italiensk Historia Af C. F. W. R-r Författare till Die Zöglingen meiner Phantasie. Öfversättning Af S. E. Albom. Nils Magnus Lindh: Örebro, 1802.

Rövwaranföraren Antonio Gargiulo, kallad Fra Diavolo. General wid kardinalen Ruffos armée i Kalabrien. Öfversättning af E.W. Djurström. Örebro, tryckt hos N.M. Lindh, 1809.

[Stettner, Johann Friedrich], Rövvar-anföraren Corando Corandino. En romantisk berättelse från detta århundradet af Burkhard Ciryllus. Öfversättning. Linköping; Axel Petre. 1-2. 1824.

Den svarte Fritz, rövvaranförare i det sextonde århundradet. Öfversättning från fransyskan. Stockholm, på Ludvig Öbergs förlag. (Stockholm, Elméns och Granbergs tryckeri, 1829.).

Vulpius, Christian August, 1801. Rövvar-anföraren Rinaldino Rinaldini. En romantisk historia från det förflutna århundradet, i tre delar eller femton böcker. Stockholm.

Vulpius, Christian August, 1803. Rövvar-anföraren Glorioso. Af författaren till Rinaldo Rinaldini. Öfversättning af H. A. Kullberg. Örebro. 1-2.

Walberg, Carl Gustaf, 1815. Djefvulen, den där heter Lusifax, som bedragat hela världen; eller: Banditen C.A. Galgeniano, minister på en timme, opera buffa i en akt. Stockholm, tryckt hos Carl Nyberg.

Walberg, Carl Gustaf, 1815. Banditen Galgeniano. Sin tids afsky och förskräckelse. Stockholm, tryckt hos Carl Nyberg.

Ziegler, Th., 1815-16. Carlo di Francheci, furste för banditerne i Djefvuldalen. Öfversättning. Tryckt hos Joh. Pehr Lundström, Jönköping. 1-4.

[Zschokke, Johann Heinrich Daniel], 1815. Abellino, öfwerallt och ingenstädes; den fruktansvärdaste af alla hittills kända banditer. Af. JdHz. Öfversättning. Jönköping, tryckt hos Joh. Pehr Lundström.

### **Muuta ryöväriaiheista kirjallisuutta Ruotsissa 1797–1881**

Arnould, Jean Francois Musset, 1797. Rövfare-kulan, eller det fördolda giftermålet; pantomime-ballet i tre acter. Upförd första gången på svenska dramatiska theatern, d. 16 maji 1797. Denna ballet är komponerad af hr Arnould, och upförd i Paris med mycket bifall. Den bestod då endast af två acter utan någon dans; men den tredje är här tillagt och komponerad af herr Deland. Stockholm, tryckt hos And. Jac. Nordström.

Berättelsen om rövwarena, som uppehöll sig i Finforsberget i Skellefteå socken år 1524 och de närmast föregående, jemte två protokoll, hållna wid laga ting i Skellefteå 1570 och 1574. Skellefteå, 1881.

Biografier öfver tre märkvärdiga engelske rövware och mördare, Sawney-Beane, Jack och John Fallstaf. Öfversättning från tyskan. Jönköping, tryckt hos Johan P. Lundström, 1810.

Deland, Louis Joseph Marie, 1800. Enleveringen, eller Rövfare-bandet. Pantomim-ballet i tre akter. Af hr Deland. Uppförd på kongl. opera-theatern i Stockholm den 1 december 1800. Stockholm, tryckt hos Carl Deleen och J.G. Forsgren.

Den nödtvungna nattröfvaren; eller: Berättelse, om en skomakare, som, drifven af hunger och förtviflan, i anseende til sit och sina åtta barns lifs uppehälle beslöt at gifva sig till röfvare. Öfversättning. Fahlun 1810.

Stortjufwen, röfwaren och mördaren Cartouchés lefwerne och förskräckliga bedrifter, samt hans medbrottsliges illgerningar. Utdrag af rättegångshandlingarne och nidingarnas egna bekännelser. Öfversättning från en ny fransk upplaga. Jönköping, : 1815, tryckt i Lundströmska tryckeriet.