



## **Kuvittelemalla luotua — keskiaikainen kuvamaailma, uskomaansaattaminen ja merenneito**

Aila Viholainen

Helsingin yliopisto

*Analyysin kohteena on Hattulan keskiaikaisen Pyhän Ristin kirkon kuoriseinän maalauskokonaisuus. Tulokulmana on uskomaansaattaminen ja uskon vahvistus ja se kuinka näitä maalauskokonaisuudessa tuotetaan kolmen ulottuvuuden avulla. Ne ovat kohteen visuaalisuuden jäsentäminen, kuvittelu ja keskiaikainen merenneito-motiivi. Kuvittelu on ollut viime vuosikymmenet laajalti tutkimuksellisen kiinnostuksen kohde. Tässä artikkelissa se näyttäytyy kuvittelun teologian muodossa. Keskiaikaisen kuvallisen materiaalin tutkimuksessa puolestaan yksi viime vuosikymmenten keskustelujen painopiste on ollut visuaalisuuden analyysissä. Kolmas ulottuvuus on keskiaikainen merenneito-hybridi ja sen osallistuminen merkitystuotantoon. Näiden kolmen väylän avulla eritellään sitä, millä visuaalisilla keinoilla uskomaan saattamista tuotetaan tutkimuskohteessa. Analyysissä paljastuu runsas ja monitasoinen keinovaranto, jolla uskomaansaattamista ja uskonvahvistusta tuotetaan ja suunnataan.*



Kuva 1. Hattulan Pyhän Ristin Kirkon merenneito.

Kiinnostukseni keskiaikaiseen kuvien maailmaan herätti merenneito, jonka näin vuonna 1989 eteläranskalaisen luostarin ristikäytävän pylvään päässä. Merenneito-motiivi ja sen kulttuurihistoria onkin ollut yksi tutkimuksellisen uteliaisuuteni juonne. Olen lähestynyt keskiaikaista kuvallista materiaalia uskomaansaattamisen näkökulmasta. Vähitellen tutkimusintressini on kohdistunut kuvittelun rooliin ja mahdollisuuksiin osana valitsemaani näkökulmaa. Tässä artikkelissa nuo kolme komponenttia — uskomaansaattaminen, kuvittelu ja merenneito — yhdistyvät.

Hattulan kirkon maalauksia pidetään yhtenä aiheiltaan rikkaimmista, teologisesti kehitellyimmistä ja parhaiten säilyneistä aikakautensa kuvallisista esityksistä maassamme. Maalauskokonaisuudesta löytyy myös merenneito, jota keskiaikaisessa läntisessä kulttuurissa kutsuttiin latinankielisellä *sirena*-nimityksellä. *Sirena* merkitsi sekä seireeniä että merenneitoa. Käytän *sirena*-nimitystä puhuessani keskiaikaisesta merenneito-seireenihahmosta.

Anna Nilsén (1986) ja Helena Edgren (1997) ovat tehneet laajimmat tulkinnat Hattulan kirkon maalauksista. He palauttavat *sirena*-tulkintansa yhteen kuolemansynneistä *superbiaan* eli ylpeyteen. (Nilsén 1986, 277–279; Edgren 1997, 53.) Nilsén ehdottaa tulkintaa, joka lähtee tapahtumasta. Hänen mukaansa se ei ole uskollinen Raamatun kertomukselle. Eeva ja Adam edustavat syntistä ihmiskuntaa, joka tulee lunastetuksi Kristuksen kautta. Edgren esittää Raamatun luomiskertomusta myötäilevän narraation:

Tapahtumaketjun aloittaa kookas paratiisimaiheinen maalaus, jossa Luoja seuraa ylhäältä taivaastaan Eevan syntymistä Aatamin kyljestä. Eevan myötä saapuu paratiisiin myös synti, linnun pyydystänyt kettu, lehmän kimppuun käynyt karhu sekä lammikossa hiuksiaan kampaava seireeni. (Edgren 1997, 43.)

Oma tulkintani poikkeaa aiemmin tehdystä sekä lähtökohdiltaan ja otteeltaan että käyttämieni analyysityökalujen osalta.<sup>1</sup>Näkökulmani on peräisin vuonna 1979 Ranskan Rooman instituutissa pidetyn uskomaansaattamista (ajanjaksolla 1100–1400) käsittelevän pyöreän pöydän keskustelussa esitetystä ajatuksesta, että kuvallinen materiaali on tarkasteltavissa osana laajempaa uskomaansaattamis- ja uskonvahvistamisprosessia. Uskon jatkuva uusintaminen on välttämätöntä, sillä usko ja uskominen eivät ole kerralla saavutettavissa, vaan niitä on pidettävä aktiivisesti yllä ja on pysyttädyttävä Jumalan totuudessa.<sup>2</sup> (Polo de Beaulieu 1998, 1217; Viholainen 2004, 40–41; Kumler 2011, 6–7.) Onkin esitetty, että uskonnollinen kuva tekee uskovaisille näkyväksi sen minkä he tietävät, mutta minkä he saattaisivat unohtaa (Arasse 1981, 133). Keskiajan kuvatutkimuksessa materiaalisia kuvallisia esityksiä onkin kutsuttu ”uskomaan saattamisen operationaaliseksi välineeksi”, sillä kuvat eivät ainoastaan esitä, ne myös vaikuttavat. (Alexandre-Bidon 1998, 1159; myös esim. Bachet 1997, 10; Binski 1999, 3; Bal 1996, 302; Viholainen 2013, 130–131.) Kuvallinen materiaali tarjoutuu lisäksi uskonnollisten käytäntöjen, ajattelun ja kehittelyn perustaksi ja apuvälineeksi; se on prosessi, jossa pontimena on kyky kuvitella erilaisia tapoja lähestyä Jumalaa, hänen totuuttaan ja uskonnonharjoittajan omaa suhdetta niihin.

Olen ammentanut analyysini lähtökohtia erityisesti keskiajan taidehistoriassa ja muussa keskiajan tutkimuksessa käydyistä keskusteluista, joissa vanhoja ja perinteisiä tutkimustraditioita pyritään uudistamaan. Yksi keskeisimmistä viime vuosikymmenten keskusteluista on liittynyt kuvan analysointiin, jota on perinteisesti määrittänyt vahva kytkös kristilliseen tekstikorpukseen – erityisesti Raamattuun ja keskiajalta säilyneeseen tekstimateriaaliin. Keskiajan taidehistorioitsija Christopher G. Hughes korostaa visuaalisuuden analyysiä ja tuo keskusteluun taidehistorioitsija Georges Didi-Hubermanin maalauksiin liittämän erottelun *visible* ja *visuel*. Hughes suhteuttaa niitä ikonografiseen lähestymistapaan, jossa ajatellaan kuvien olevan *visible* eli

<sup>1</sup> Varhaisin Nervander 1887–1888 (II häften, 43), jossa tunnistetaan ”naispuoleinen merenhaltija”. Useissa teksteissä keskitytään aiheiden tunnistamiseen ja kuvaamiseen. (esim. Rinne & Meinander 1912; af Hällström 1982/1977; Hiekkänen 2007, 285–289) Hattulan ja Lohjan maaluksia arvioidaan yhdessä (esim. Meinander 1908, 173–174; Wennervirta 1937, 209–210 ja Riska 1987, 168–175). Yleisarvio Hattulan maalauksista Stewen 2001.

<sup>2</sup> Pyöreän pöydän materiaali on julkaistu otsikolla « *Faire croire. Modalité de la diffusion et de la réception des messages religieux du XIIIe au XVe siècle*. »

täysin ymmärrettävissä sen jälkeen, kun niiden aihe on tunnistettu kristillisten tekstien pohjalta. Mutta kuvat ovat myös visuaalisia, sillä taide rakentuu oman visuaalisen logiikkansa keinoin. Erottelulla *visible/visuel* on Hughesin mukaan tarkoitus painottaa nimenomaan kuvan visuaalista luonnetta. Tällöin analyysi tehdään kuvallisen esityksen jäsennyksestä käsin: kuvakokonaisuuden ja kuvan yksittäiset visuaaliset elementit nähdään interaktiivisessa suhteessa toisiinsa. (Hughes 2007, 175–176; myös esim. Bayet 1954, 22, 25; Baschet 1997, 102, 110–113, 116; Wright 1995, 34, Bal 1999, 302; Viholainen 2006, 147–149; 2013, 134; Reiss 2008, passim; Weising 2008, 350.) Tämä tarkoittaa kuva-analyysissäni, että lähdän liikkeelle kuoriseinän kuvakokonaisuudesta, jonka osaksi *sirena* on maalattu, enkä uskonnollisista teksteistä.

Rikastan tulkintaani assosioimalla analyysin kohteita sekä toisiin keskiaikaisen kristillisen kuvakorpuksen kuviin että näitä vanhempiin kuviin – ele jota on kutsuttu interikonografiseksi (Clier-Colombani 1991, 20). Kuvallisen esityksen jäsentämisen lisäksi kierrätän materiaalin kuvittelun teologian kehyksen kautta. Artikkelissäni ”Vellamon kanssa ongelle – eli kuinka merenneitoa kansalliseksi kuvitellaan” tutkimusperspektiivini on otsikon mukaisesti kansalliseksi kuvittelemisen. Tässä artikkelissa jatkan sen analysointia, kuinka kuvittelemisen tarjoaa tärkeää ja kiinnostavaa tutkimustietoa. Jäljitän sitä, millaista uskonnollista suostuttelua ja uskomaansaattamista kuvittelemalla on luotu ja millaisia rakenteita, välineitä ja reittejä kuvittelussa on käytetty? Artikkelini loppupuolella kysyn erityisesti sitä, miten merenneito-motiivi asettuu osaksi kokonaisanalyysiä. Tähän liittyy lisäksi kysymys siitä, mitä voimme tietää keskiaikaisten ihmisten mahdollisista kokemuksista ja tulkinnoista. Tässä jaan keskiajanhistorioitsija Valentin Groebnerin näkemyksen, että ”voimme tietää vain sen, mitä heidän [keskiajan ihmisten] oletettiin kokevan ja kuinka heidän oletettiin ilmaisevan tunteitaan tai kuinka heitä opastettiin niiden ilmaisemisessa” (Groebner 2008, 95–96) . Tästä näkökulmasta katsottuna artikkelissäni on kyse sen analysoimisesta, millä visuaalisilla keinoilla Hattulan kirkon kuoriseinän maalauksessa pyritään ohjaamaan sen katsojaa: kuinka uskomaan saattamista tuotetaan ja miten uskonnollisten pohdintojen ja uusinnan mahdollisuuksia luodaan.

Seuraavassa luvussa esittelen ensin keskiaikaisia käsityksiä kuvasta ja keskiajan tutkijoiden näkemyksistä niistä. Tämän jälkeen käsittelen kuvittelukyvyyn, kuvallisen materiaalin ja keskiaikaisen teologisen ajattelun suhdetta ja esittelen analyysissäni taustalla vaikuttavan keskeisen ajatuksen kuvittelun teologiasta. Sijoitettuani merenneito-motiivin ja sen tulkinnat keskiaikaiseen kulttuuriin siirryn varsinaiseen kuva-analyysiin, Hattulan Pyhän Ristin kuoriseinän maalauskokonaisuuden erittelyyn ja tulkintaan. Päätän artikkelin suhteuttamalla analyysiani tutkimuskysymysten kokonaisraamiin ja tutkimuksiin, jotka liittyvät kysymysasetteluihini. Kuvien klikkaaminen avaa ne suurempina uuteen ikkunaan.

## Kuvasta kuvittelun teologiaan

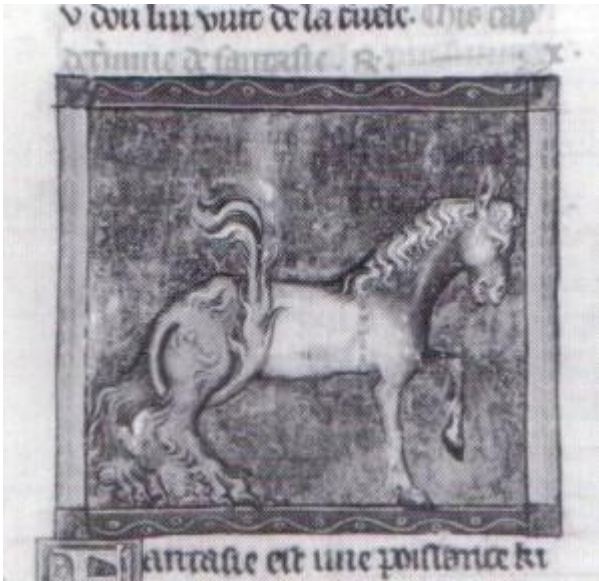
Keskiajalla (yleiseurooppalainen ajoitus n. 400–1500; suomalainen n. 1200–1560)<sup>3</sup> muistiin painetut mielikuvat käsitettiin kuviksi yhtäläillä kuin yksittäiset materiaaliset kuvat, laajemmat materiaaliset kuvalliset esitykset tai tekstien kuvailevat osat. Kuviksi miellettiin myös unet ja näyt. Kuvat voivat siis olla sekä materiaalisia että immateriaalisia, sekä asioita että ideoita. Keskiajan taidehistorioitsija Michael Camillen mukaan keskiajalla kuva ei ollut jonkun ulkoisen näyn heijastus, ”vaan ajatusprosessin alku ja perusta”. (Camille 2000, 216; myös esim. Työri-  
noja 1997, 102; Karnes 2011, passim; Viholainen 2013, 129–130.) Kuvalla oli siis perustavanlaatuinen asema ajattelussa.

Kuvien ajateltiin keskiajalla kuuluvan kahteen hierarkkiseen järjestykseen: yhtäältä Jumala loi ihmisen kaltaiseksi ja omaksi kuvakseen. Toisaalta ihmisen tekemät kuvat kuuluivat toiseen todellisuuteen kuin Jumalan luoma näkyvä maailma. (Esim. Hamburger 2006b, 24; Viholainen 2013, 127–128, 129–131, 136–137.) Ihmisen tekemillä materiaalisilla kuvilla oli erityinen ulottuvuus, joka korostui kohti keskiajan loppua. Ne olivat osa näkyvää maailmaa, mutta niiden kautta oli myös mahdollista siirtyä näkyvästä näkymättömän mietiskelyyn eli materiaaliset kuvalliset esitykset voivat toimia väylänä korkeampana pidettyyn, sisäiseen kontemplaatioon (*per visibilia ad in visibilia*). (Esim. Kesler 2006, 433, 435–436.) Materiaalinen, näkyvä kuva voi siis olla ”sisäisesti kuvittelun kuvan lähde” (Krüger 2005, 3).

Keskiajalla kuvittelussa (*imaginatio*) ei ollut kyse modernista mielikuvituksesta, joka on oikullinen ja villi, joskus jopa hulluuteen asti (Kelly 19978, xi). Keskiajan tutkija Jacques Le Goff määrittää keskiaikaista kuvittelua tekemällä rajauksen: kuvittelussa on kuvia (Le Goff 1991/1985, IV). Kuvan (*imago*) roolia kuvittelussa on avattu seuraavaan tapaan: *imago* oli joko mentaalinen – usein fiktiivinen – tai materiaalinen kuva. Juuri tuon *imagon* kehittäminen on yhtä kuin *imaginatio*, toisin sanoen representaatioissa, kerronnassa, diskurssissa ja argumentaatioissa käytettävän toden tai vakuuttavan ilmauksen tai kuvauksen kehittäminen oli keskiaikaisessa mielessä kuvittelua eli *imaginatio*. Kuvittelu olikin kognitiivinen taito (Kelly 1978, 26, 27, 28, 29, 230). Michelle Karnes yhtyy Kellyn näkemukseen keskiaikaisesta kuvittelukyvyistä kognitiivisena taitona. Tämän hän perustaa aristoteeliselle traditiolle. Kuvittelun tärkein tehtävä oli totuuden löytäminen, johon voi pyrkiä ennen kaikkea meditoimalla. Keskiaikainen kuvittelukyky oli määritelmällisesti heterogeeninen; se oli yhtä aikaa affektiivinen ja intellektuaalinen. Karnesille keskiaika näyttäytyy kuvittelukyvyn (imaginaation) aikakautena. (Karnes 2011, 1–21.)

---

<sup>3</sup> Käsite keskiaika on konstruktio, jota ajoitetaan ja jaotellaan eri maissa erilailla (ks. esim. *Keskiajan Avain* 2009, 14–17; van Engen 2008).



Kuva 2. Camille esittää harvinaisen 1300-luvulta peräisin olevan kuvan fantasiasta. Se on voima joka assosioi ja kytkee kuvan toiseen. Kuvan etuosa on hevosen, keskiosa ihmisen ja olento päättyy leijonan peräpuoleen. Tämä toimii myös mallina, jonka avulla lukija voi itse kuvitella erilaisia hybridiolioita henkilökohtaisen mietiskelynsä tueksi. (Camille 2000, 212–213.)

Keskiajan tutkija Jean-Claude Schmitt puolestaan esittää asian viitaten Augustinukseen: Kuvittelu on ihmismielessä sellainen paikka, joka välittää kolmea näkemisen tapaa: ruumiillisen (*visio corporalis*), hengellisen (*visio spiritualis*) ja intellektuaalisen (*visio intellectualis*) (Schmitt 1996, 33; myös esim. Minnis 2008/2005, 245). Mielikuvituksen alaksi määriteltiin unet, näyt, mentaaliset kuvat ja taide. Kuvittelun funktio koostui erilaisista modali-teeteista: kielellisistä (esim. metaforat) ja psyykkisistä unien tai näkyjen modali-teeteista, materiaalien kuvien ja muistikuvien modali-teeteista. (Esim. Schmitt 1996, 29; myös esim. Goff 1991/1985, I–IV; Kaufman 1982, 79.)

Myös hartauden harjoittamisen yhteydessä materiaallinen kuva voi toimia kuvittelun lähtökohtana. Pelkkä representaation näkeminen –

aiheen ja muodon havaitseminen – muodostaa vain osan kuviteltavissa olevasta uskonnollisesta sisällöstä. Kun materiaallinen kohde tuli nähdyksi ”mielikuvituksen läpi”, se sai uskovaisen toimimaan, puhkeamaan rukoukseen tai sytyttämään kynttilän. (Reiss 2008, 8; Sand 2010, 151, 156.) Tällaista visuaalista esitystä on kutsuttu performatiiviseksi (Göttler 2001, 130). Näin oli esimerkiksi keskiajan lopun affektiivisessä hurskaudessa, kun kärsimyskuvastoa katsottiin kuvittelemalla kuvassa esitetty tilanne. Hartauskuvien käyttö ja mielikuvat yhdistyivät erityisesti kuvittelun avulla tapahtuvassa hartauden harjoittamisessa (*imaginative devotion* ja *devotional imagination*), johon liittyi erityinen tapa katsoa, ”hartaudellinen katsominen” (*devotional viewing*). (Reinburg 2012, 5, 114, 127, 128; myös esim. Rees 2008, 7–8; Krüger 2005, 2–4; 2007, 42–45; Minnis 2008/2005, 262.) 1400-luvulla hartauden harjoitusten tukena käytettiin yhä enenevässä määrin visualisointia, aktualisointia ja emotionaalista kiinnittymistä. Tällöin keskeisiä olivat sekä kuvitellut että aiemmista yhteyksistä tutut ja katselutilanteessa mieleenpalaudet kuvat. (Göttler 2001, 126; myös esim. MacLaren 2007, 84–85.)

Eräänä keskiaikaisen kuvatutkimuksen ongelmana on pidetty varsin vahvaa traditiota tulkita keskiaikaista kuvallista materiaalia kirkollisten henkilöiden normatiivisten puheenvuorojen ohjastamina (Baschet 1991, 8). Keskiajantutkija Barbara Newman murtaa tradition yhdistämällä mielikuvituksen ja teologian ja luo uuden sateenvarjokäsitteen *imaginative theology*/kuvittelun teologia (Newman 2003, 294–304).<sup>4</sup> Samalla hän avaa perspektiivin, joka ylittää perinteiset keskiajantutkimuksen teologialuokitukset – skolastinen teologia, luostariteologia,

<sup>4</sup> Kaufman on tutkinut yleisen teologian suhdetta kuvittelemiseen: Teologiassa on kyse Jumalan kuvan/käsitteen analyysistä ja rekonstruktioista. Sanoittumatonta Jumalan kuvaa ja käsitettä voi yrittää lähestyä vain käyttämällä analogioita, metaforia, symboleita tai malleja. Näin ollen teologia on perimmiltään kuvittelun avulla tapahtuvaa toimintaa. (Kaufman 1982, 74, 75–78)

pastoraaliteologia, mystiikan teologia ja kansankielinen teologia. Kuvittelun teologia merkitsee myös tutkimusstrategian vaihdosta: sen sijaan että analysoitaisiin esimerkiksi mystiikan teologian sisältöjä, nyt suuntaudutaan tutkimaan sitä, miten teologiaa esitettiin.

Termi kuvittelun teologia ei ole itsessään keskiaikainen mutta, Newman painottaa, että ”historiallisen ilmiön olemassaolo ei ole riippuvainen aikalaisnomenklatuuran antamasta validiudesta”. Hänen mielestään Johannes Scotus Eriugenan (n. 815–n. 877) ajatukset ennakoivat kuvittelun teologiaa, sillä tämä pitää fiktiivisiä kertomuksia ja allegorisia kuvia ihmismielen harjoituksina ja esittää, että fiktiota voi käyttää apuna tehtäessä pyhiä tekstejä ihmismielelle ymmärrettäväksi. (Newman 2003, 297–298.)

Newmanin kehittäminen liittyy kirjalliseen materiaaliin. Hän rinnastaa kuvittelun teologian runouteen, joka toimii kuvien ja uskomusten avulla. Hänelle kyseessä on ”vakavan uskonnollisen ja teologisen ajattelun tavoittelu”, joka toimii ”kirjallisuuden tekniikkojen avulla”. Näitä ovat hänen mukaansa erityisesti näyt, dialogit, personifikaatiot, metaforat, symbolit ja allegoriat. Newman käyttää päättelynsä apuna myös tekstejä, joita ei olla perinteisesti luettu teologian piiriin kuten esimerkiksi 1200-luvun lopulla kirjoitettua *Roman de la Rose* -teosta (Jean de Meun) ja 1300-luvulla kirjoitettuja *Jumalaista näytelmää* (Dante) ja *Canterburyn kertomuksia* (Chaucer). (Newman 2003, 297–298.)

Newman korostaa kuvittelun teologian ”ainutlaatuista tutkivaa funktiota”: paneudutaan analysoimaan synnin, armon, pelastuksen ja Jumalasta saatavan tiedon kaltaisten asiakokonaisuuksien esittämistapoja. (Newman 2003, 298.) Pohdinta palveli sekä uskonnollisen merkityksen ilmaisemista että merkityksen löytymistä. Näin tutkiva funktio tekee kuvittelun teologiasta eksegeettisen tutkimuksen ja skolastisen debatin kaltaisen ja oikeuttaa näin teologia-nimityksen. (Newman 2003, 304.)

Tällainen ajattelukehikko on ymmärrettävissä myös keskiajalle tyypillisen ja keskeisen analogisen ajattelun kautta. Analogisella ajattelulla pyrittiin luomaan suhde alhaalla maan päällä nähtävänä olevan ja ylhäällä olevien, tavoiteltavien ikuisten totuuksien välille. (Pastoureau 2004, 17.) Toisin ilmaistuna: keskiajan oppineet ajattelivat usein ”toisella kielellä”, joka luotiin käyttämällä ”toisen merkityksen” ilmaisuja kuten esimerkiksi aiemmin esiin tulleita kirjallisia tekniikoita. (Ziolkowski 1997, passim.)

Newmanin kuvittelun teologia-käsitteestä käydyssä keskustelussa kristillisen hengellisyyden tutkija Philip Sheldrake kutsuu Newmanin määrittelemää kuvittelun teologiaa strategiaksi ja pohtii sen tuomia etuja: kuvittelun teologia toimii vaihtoehtoisen tietämisen tienä. Siinä käytetään propositioiden sijaan kuvia ja ylitetään näin systemaattisen teologian rajat. Kuvittelun teologia tuo myös julki kysymyksen siitä, onko Jumala vain määritelmien ja propositioiden Jumala. Sheldrake kehottaa tutkijoita paneutumaan tähän usein implisiittiseksi jäävään teologiaan, jota ”uskovat ilmaisevat taiteen, runouden ja kontemplaation avulla”. (Sheldrake 2005,

212–213.) Tulkitsen kuvittelun teologian kaksitasoisena strategiana: se on jotain tutkimuskoh-  
teessa toteutuvaa, mutta samalla sen on tutkijan analyysin tulos.

Vastauksessaan kommentoijilleen Newman painottaa, että kuvittelun teologian avulla avautuu vaihtoehtoisia tapoja kuvitella sekä todellisuutta että pyhää. Juuri fiktionalisuuden eli sepitteellisyyden käyttäminen mahdollistaa hienovaraisen tavan muuttaa ajattelukäytäntöä, sillä näin muotoillut mielikuvat eivät uhkaa opillisia lausumia. Samalla se irrottautuu dogmeihin pohjaavasta ajattelusta. (Newman 2005, 217–219.) Pyhimyspatsaiden yhteydessä on puhuttu fiktiivis-visuaalisesta representaatiosta ja siihen liittyvästä kuvitteellisesta läsnäolosta. Molempien todellisuusstatus on horjuva, mikä luo kontemplaation kohteeseen purkautumattoman ambivalenssin (Krüger 2007, 60). Ambivalenssi puolestaan mahdollistaa tulkintojen moninaisuuden (esim. Baschet 1996, 103–105; 1997, 112, 116; Leclercq-Marx 2002, 57; Hamburger 2006b, 23–24; Kemp 1997, 31; Krüger 2007, passim). Kuvittelua pidetään liukuvana käsitteenä, joka sallii ”rajojen uhmaamisen ja pakenee karsinointia”. Se avaa ovet toisiin realiteetteihin. Kuvittelun epistemologinen arvo on juuri sen ”heuristisessa liikkuvuudessa” (Goff 1991/1985, XXIII–XXIV).

Keskiaikaan kohdistuvaa taidehistoriallista tutkimusta on kritisoitu siitä, että se on ollut hidas tunnistamaan teologian moninaisuuden ja sen implikaatiot (Hamburger 2003a, 4). Kuvittelun teologia on yksi mahdollisuus vastata haasteeseen ja suunnata tutkimusta toisin. Se on heuristisuutensa ja kuvittelun aktiivisen ja uutta generoivan luonteensa vuoksi kiinnostava perspektiivi. Kysyn, voisiko kuvittelun teologia avata ja artikuloida uudella tavalla usein piiloiseksi jäänyttä kuvallistamiseen liittyvää dimensiota, jota on tutkimuksissa nimetty muun muassa ”kuvan voimaksi”, ”kuvan suostuttelevuudeksi”, ”kuvan mystiseksi ja/tai maagiseksi ulottuvuudeksi”? Millaisia uskomaan saattamisen ja uskon vahvistamisen teitä on löydettävissä Hattulan Pyhä Ristin Kirkon kuoriseinän maalauskokonaisuudesta visuaalisen analyysin ja kuvittelun teologian avulla? Visuaalisen jäsennyksen osioissa kuvittelu toimii analyysin taustalla olevana kehyksenä, josta johtopäätökset esitän loppuluvussa.

Ennen varsinaiseen kuva-analyysiin siirtymistä pysähdyn *sirena*-motiivin äärelle ja ryhdyn jäljittämään sen kuulumisia keskiaikaisen kuvittelun sfääriin (*imaginaire médiéval*). Näin hahmotan keskiaikaista henkistä maastoa, jossa *sirenaa* on tulkittu ja toisaalta niitä näkökantoja, joilla sitä on myöhemmässä tutkimuksessa käsitteellistetty. Oheistetut kuvat muodostavat – osin tekstistä erillisen – kuvallisen laajennuksen *sirenojen* historiaan.

## Keskiaikainen *sirena* hybridiolentona ja tutkimuksen kohteena

Hattulan *sirena* on sekaolio, naisen ja kalan tai naisen ja linnun yhdistelmä. Keskiaikaisessa ajattelussa hybridiolennot olivat Jumalan luomia, joskin ihmisjärjelle käsittämättömiä. Ne olivat osoituksia Jumalan kaikkivoipaisuudesta: Jumala voi luoda luonnonlait ylittäviäkin olentoja. Isidore Sevillalainen kirjoitti 600-luvulla näistä olennoista, että ne ovat *non contra naturam sed supra*. Näin hän loi kaksi luontoa – luonnonlakien mukaisen luonnon ja sen yläpuolelle asettuvan luonnon, jonka luoja maailma on peräisin ja josta se on riippuvainen. (Esim. Dykema 2011, 104–106; Williams 2012, 241, 246; Classen 2012, 17–18.)



Kuva 3. Keskiaikainen teratologia – epäsikiöisten olentojen maailma — oli laajaa. Yksi niistä oli cynocephalus, koirapäinen ihminen. Karl Steelin mukaan nämä olennot toimivat keskiaikaisessa traditiossa liminaalisina tapauksina. (Steel 2012, 269–272.) Ne sijoitettiin muiden kamotusten lailla usein tunnetun maailman äärille tai kokonaan ulkopuolelle.

Tutkimuksessa hybridi on saanut monenlaisia määrittäyksiä. Se on kulttuurinen konstruktio, teko, joka on luotu tiettyssä ajassa ja paikassa yleisesti yhteen kuulumattomia elementtejä yhdistelemällä. (Esim. Lascault 1973, 102–106; Cohen 1996, 4; Felton 2012, 103–104. Mittman 2012, 1, 4.) Paradoksaalisesti hybridi luokitellaan tiettyjen kuvauksien rajaamaan tilaan ja toisaalta sitä pidetään erilaisuuden kategorioita uhmaavana ja rikkovana olentona. Se on sekaolento, yhdistelmäolento, rajaolento tai kuvitteellinen olento, mutta myös luonnon ja tiedon kategorioita ylittävä kamotusruumis, uhkaava ja rajoja hämmentävä häiriikkö (*disturbing hybrid*, Cohen 1996, 6) ja määrittelyjä pakeneva olento (*unconfirmed creature*, Kordecki 2000, 98). Kamotukset olivat myös olennainen osa kristillistä pelon pedagogiikkaa, jonka avulla pyrittiin ohjaamaan itsetutkiskeluun ja näin pitämään ruodussa sekä kirkonmiehet että maallikot eli kyse oli ennalta ehkäisevästä politiikasta. (Voisenet 2000, 385, 387–388, 415; Daoudal 2007, 95, 96.) Mutta hybridejä

käytettiin myös dekoratiivisesti – erityisesti Jurgis Baltrušaitis (1986/1931) on rakentanut dekoratiivisia, muotojen kehittymisiin perustuvia kehityskaaria.

Keskiajan roomalaisen kirjallisuuden tutkija Kevin Brownlee nostaa esiin keskiaikaisten yhdistelmäolentojen kokoonpanon, jossa erilaiset diskursiiviset komponentit ovat kietoutuneet yhteen ja ovat dynaamisessa ja epävakaaassa suhteessa toisiinsa (Brownlee 1994, 19). Keskiajan tutkija Caroline Walker Bynum tarkentaa komponenttien välistä suhdetta: hybridin osat ovat näkyvillä yhtä aikaa ja ”pakottavat vastakkaisia tai yhteismitattomia kategorioita yhteiselon ja kommentoimaan toisiaan” (Bynum 2001, 30–31).



Toinen keskiajan kirjallisuuden tutkija David Williams on käsitellyt keskiaikaisia hybridejä analysoimalla kammotuksellisuuden (*monstrous*), sitä edustavan olennon ja siitä tehdyn representaation välisiä suhteita (Williams 1996, 3). Hänen ajattelussaan kammotusta määrittää epämuotoisuus (*deformity*). Hän puhuu kammotuksen diskurssista – epämuotoisuuden diskurssista. Hän pyrkii ”selittämään kammotuksen käsitteellisen funktion keskiaikaisessa kulttuurissa filosofisen tradition symbolisena ilmauksena” (Williams 1996, 5). Perustan tälle traditiolle Williams löytää kristillisestä uusplatonismista ja erityisesti Pseudo-Dionysios Areopagitan (hänen nimelleen osoitetut tekstit ajatellaan kirjoitetun 500-luvun alkupuolella) negatiivisesta teologiasta. Sen ytimenä on, ”että Jumala muuntaa inhimillisen tiedon täysin ja Hänet voi tuntea vain sen kautta, mitä Hän ei ole” (Williams 1996, 5, 23–48; 2012, 242; myös esim. Minnis 2008/2005, 258–262). Johannes Scotus Eriugena (n. 815–n. 877) puolestaan kehitti ajattelua eksegeettiseen suuntaan.<sup>5</sup>

Keskiajalla negatiivisen teologian periaatteesta tuli yleisempi ajattelutapa ja kammotuksesta kehittyi osa symbolista kieltä. Tällöin epämuotoisuus symbolisena käsitteenä ”tutki substanssin, eksistenssin ja muodon salaisuuksia, jotka pelkkä ortodoksinen, dialektiikan kautta esitetty rationaali lähestyminen paljasti vain epätäydesti” (Williams 1996, 3). Tämä mahdollistui käyttämällä poeettisia keinoja – kuten paradokseja, merkitysten moninaisuutta ja groteskeja ilmaisuja – sekä keskiaikaista taidetta ja legendoissa esiintyviä kammotushahmoja. Epämuotoisuus sekä paljasti merkkien välisen kuilun että silloitti sen. Näin käsitteellistetty kammotus ei näytty demonisena ja repressiivisenä vaan transsendenssiin avautuvana, kontemplaatioon kutsuvana mahdollisuutena. Williamsin mukaan kammotusta käytettiin keskiajan kuluessa enenevässä määrin metakielenä, filosofisen ja hengellisen etsinnän ”komplementaarisena ja jopa vaihtoehtoisena välineenä” (Williams 1996, 3, 9–12, 331; 2012, 258; myös esim. Dale 2001, 428–430).

Myös keskiranskalaisia romaanisen kauden (n. 900–1100) *sirena*-hahmoja tutkinut Solène Daoudal viittaa Johannes Scotus Eriugenaan ja päättyy ajatukseen mystisestä kontemplaatiosta, joka mahdollistuu *sirenan* kaltaisten kuvien avulla: näissä kuvissa voi tunnistaa jumaluuden negatiivin. Näin kammotuksesta, joka kuvaa sitä mitä jumala ei ole, tulee erilaisia affirmaatioita parempi määrittäminen, yksi jumaluuden ylivoimaisimmista symboleista. (Daoudal 2007, 115.) Tämä on ajateltavissa yhtenä kuvittelun teologisenä käytäntönä.

Keskiajalla hybridiolento *sirena* oli olemassa ”näkyvien ominaisuuksien luettelona”, ”tunnusmerkkien kasaamana”, ”olennaisesti visuaalisena muotona” (Bynum 2001,30; Roling 2010, 7). Daoudal määrittelee: nimi *sirena* on sellaisen tilan nimi, jota voidaan käyttää yhtenä luokittelun apuna toimivana erisnimenä (Daoudal 2007, 17). *Sirena*-kammitusta määrittää epämuotoisuuden lisäksi monimerkityksisyys: se kuuluu vakioisena osana kammitukseen, mutta ”muutuvana vakiona” (Kappler 1999, 294). *Sirenan* onkin sanottu kasvaneen pitkässä kirjallisessa ja

<sup>5</sup> Williamsia on kritisoitu Pseudo-Dionysoksen roolin liioittelusta. (Dale 2007, 261). On esitetty, että keskiajan loppupuolella ’uusplatoninen’ käsitys kuvittelusta oli merkityksellinen teologialle kun taas ’aristoteelinen’ erityisesti psykologialle ja epistemologialle. (Minnis2008/2005, 255.)

kuvallisessa traditiossa ja sen representaatiot ovat muuntuneet ja monentuneet niin, että ”keskiaikaan mennessä ei todellakaan ollut sellaista asiaa kuin ehdottomasti määrittävä *sirena* (*definitive siren*) (Hassig 1995, 105; myös esim. Kordecki 2000, 98; Salisbury 1994, 139, 144, 149 ja 158). Mutta on myös esitetty, että kammotusta ei niinkään tiedetä siitä esitettyjen tunnusmerkkien kautta, vaan se tiedetään retroaktiivisesti: sen tekemän vaikutuksen kautta. (Esim. Mittman 2012,6; Cohen 2012, 454, 463–464.)

Perinteisesti aiheen mukaisissa tutkimuksissa on useimmiten rakennettu *sirenalle* omaa historiaa, omaa genealogiaa. Tämä on tehty tulkitsemalla keskiajan teologiien tekstejä ja niissä tapahtuneita muutoksia, joihin sitten *sirena* on sovitettu. Alkuperän jäljittämisen lisäksi on etsitty syitä siihen, miksi lintuhahmoisen *sirenan* rinnalle ilmestyi kalahahmoinen *sirena*. Viimeaikaisessa keskiaikaan keskittyneessä merenneito-tutkimuksessa on painotettu paikallisen perinteen ja kristillisten diskurssien välistä jännitettä. Tilannetta on kuvattu paikallisen uskomusperinteen ja kirkollisten auktoriteettien ajatusmaailman kohtaamisina ja kamppailuina.

Merenneidon keskiaikaisessa, kristillisessä historiassa<sup>6</sup> on karkeistaen erotettavissa kolme toisiaan seuraavaa ajanjaksoa, joissa tutkijakatseet ovat kohdentuneet erityisesti vanhan ja vallitsevan tradition ja uuden tulokkaan kohtaamisiin ja tästä syntyneeseen uuteen tilanteeseen. Eri-laisia keskiaikaisia hybridiyksiä tutkinut Jeffrey Jerome Cohen kutsuu tällaisia valtarakenteeltaan epätasa-arvoisten kulttuurien ja yhteisöjen kohtaamia hankaliksi välitiloiksi (*middle spaces/difficult middles*), joissa toista osapuolta ei tuhota eikä syrjäytetä, vaan ne sekoituvat eriasteisesti toisiinsa. (Cohen 2006.)



Kuva 4. Homeros ei kuvannut seireenien ulkomuotoa. Sen seireenit saivat sen astioihin kuvallistettuina. Kuvan ateenalainen viinastia noin vuodelta 460 eea.

Ensimmäinen hankala kohtaaminen tapahtui aikana, jolloin varhaiset kristityt oppineet tekivät rajanvetoa ja sovittautuivat kreikkalais-roomalaiseen uskomuksiin ja kirjoituksiin nähden. Varhaiset kristityt oppineet olivat jopa saaneet saman koulutuksen kuin muutkin antiikin oppineet. (Esim. Bessler 1995, 30.)

Odysseus-kertomus on yksi näkyvä esimerkki antiikin kulttuurin ja kristillisen opin välisestä suhteesta ja siitä kuinka näitä kahta traditiota pyrittiin säätämään ja määrittämään. Seireeni-

<sup>6</sup> *Sirena*-motiivin kulttuurihistorian klassikkoartikkeli on Faral 1953, 433–506; Laajin ja monipuolisin on Leclercq-Marx 1997; muita käytössäni olleita kronologisesti lueteltuna mm. Måle 1984/1898, 46, 58; 1922, 334–337; Deonna 1928, 18–25; Jalabert 1936, 433–506; Réau, 1955, 121–124; Benwell & Waugh 1961, 35–85; Debisdour 1961; Antin 1962, 232–241; Viellard-Troïekoureff 1969, 61–82; Courselle 1975, 33–48; Stigell 1974, 90–94; Kolstrup 1984, 88–92; de Rachewiltz 1987, 64–120; de Donder 1992, passim; Janssens 1993, 64–95; Leclercq-Marx 1993, 40–63; Voisenet 1994, passim; Bessler 1995, 9–80; Hassig 1995, 104–115; King 1995, 143–148; den Hartog 1999, 335–338; Voisenet 2000, 23–24, 196, 359; Dale 2001, 418–420; Travis 2002, passim; Leclercq-Marx 2002, 55–67; Peraino 2003, 433–470; Holford-Strevens 2006, 16–51; Leach 2006, 187–211; Daoudal 2007; Pearson, 2009, 105–121; Roling 2010, passim.

traditio on Homeroksen nimiin kirjattua Odysseus-eeposta vanhempi. Itse eepoksen synty ajoitetaan 400-luvun lopulle eaa. Antiikissa teksteille annettiin allegorisia merkityksiä. Odysseuksen harharetket vastasivat ihmissielun koettelemuksia. Klemens Aleksandrialainen (160–215 jaa.) puki homeerisen myytin kristilliseen kaapuun. Hän yhdisti Odysseuksen kristilliseen pelastuskertomukseen: mastoon itsensä sidottaneesta Odysseuksesta tuli kuva, joka symboloi ristin Kristusta. Odysseuksen matka vertautui kristityn maalliseen vaellukseen.

Matkalainen voi pelastautua maailman houkutuksilta eli seireenien laululta kiinnittämällä katseensa ristiinnaulittuun Vapahtaja Kristukseen eli mastoon sidottuun Odysseukseen. Odysseuksen yhteydessä onkin puhuttu helposti kristillistettävistä henkilöähahmoista. (Esim. de Rachewiltz 1987, 1–44, 69–76; 89–90; Clier-Colombani 1991, 87,92, 104; de Donder 1992, 40; Voisenet 1994, 78–80; Leclerq-Marx 1997, 1–40, 53–55, 121–133; Peraino 2003, 441; Holford-Strevens 2006, 16–19; Daoudal 2007, 66–67; Felton 2012, 119–121.)

Toinen alue, jossa eri traditiot kohtasivat, olivat varhaiset raamatun käännökset. *Sirena*-historialle erityisen merkityksellistä oli se, kun Hieronymus latinansi Raamattua (n. 400 jaa.) ja hänen käännöksessään heprean *tannîm*, jonka nykyisin ajatellaan tarkoittavan sakaalia tai villikoiraa, muuntui latinan *sirenaksi*. Tämän käännösvirheen kautta *sirena* liitettiin Babylonian viimeisiin päiviin (Jesaja 13: 21–22). *Sirena* askarrutti Hieronymusta ja hän palasi siihen kommentaareissaan. (Esim. Faral 1953, 433–435; den Hartog 1999, 335–336; Antin 1962, 232, 238–239; de Rachewiltz 1987, 64–69; Leclerq-Marx 1997, 41–45, 47–62, 67–68; Holford-Strevens 2006, 25–27.)

Yhteenvedonomaaisesti on arvioitu, että patristisessa kirjallisuudessa *sirena* esitettiin ei-kristillisyyden (pakanuuden), kerettiläisyyden ja prostituution/tuhoavan seksuaalisuuden edustajana. Se demonisoitiin, sillä kaikkien näiden ominaisuuksiensa kautta sen ajateltiin viettelevän ihmiset lopulliseen tuhoon. (Esim. Faral 1953, 433–435; den Hartog 1999, 335–336; Antin 1962, 232, 238–239; Leclerq-Marx 1997, 41–45, 47–62, 67–68; Travis 2002, 38–43; Holford-Strevens 2006, 25–27.)

Keskiajan tutkimuksessa *sirena*-motiivin paikka kristillisessä kulttuurissa on yleisesti liitetty ajanlaskumme ensimmäisellä vuosisadalla Aleksandriassa kirjoitettuun *Physiologus*-teokseen, jolla arvellaan olleen vanhempia esikuvia. Tekijänä pidetään tuntematonta kreikkalaista kristittyä. *Physiologus* oli kirjoitettu kristittyjen moraalisiksi oppaaksi. Se oli erittäin suosittu latinan kielisessä maailmassa ja levisi useina versoina ja useille kielille käännettynä. Teokseen valituille eläimille annettiin kristillinen merkitys. Siinä *sirena* liitettiin valheellisuuteen, kerettiläisyyteen ja prostituutioon. (Esim. Mâle 1922, 332–333; Faral 1953, 437–439, 441; Vieillard-Troïekourov 1969, 63–64, 72–77; Kolstrup 1984, 68; de Rachewiltz 1987, 82–86; Voisenet



Kuva 5. Seireenit liittyvät kuolemaan monin tavoin. Ne olivatkin hautapaasien kuvastoa kanssasurijan roolissa. *Sirena* on luettu yhdeksi kuoleman feminiistä hahmoista. Tällaiset hahmot sekä houkuttavat, että kauhistuttavat, viettelevät että tuhoavat. Ne sijoittuvat häilyvä rajaiselle alueelle, jossa törmäävät kuolema ja rakkaus. (Vernant, 1989. 134, 152.)

1994, 106–114; Leclerq-Marx 1997, 45–47, 62–63; Travis 2002, 36–38; Daoudal 2007, 31, 157; Kerns 2011, 405.) *Physiologus* on nähty osana kammatusten muodostamaa maailmaa, joka heijasti koko luodun maailman epävakausta, jonka ainoa ja eittämättömän vakauden ja elämän lähde oli Jumala ja hänen totuutensa (Classen, 2012, 20–21). Teoksen on sanottu toimineen keskiajan alussa allegorioita määrittävänä subtekstinä (Roling 2010, 39).

Toinen kulttuurien kohtaaminen ajoittuu 400–1400-lukujen väliin, jolloin latinankielinen kristillinen kulttuuri ja Alppien pohjoispuolen eikristillisten yhteisöjen edustajat tulivat kanssakäymisiin toistensa kanssa. Näissä kanssakäymisissä muovautui paikallisesti painottuneita perinteiden fuusioita (Daoudal 2007, 31), joita on myös kutsuttu synkretistisiksi traditioiksi (Leclerq-Marx 1997, 86–87, 229–238). Perinteiden fuusioprosessin alkupuolella pohjoisen vahvasti kelttiläinen ja germaaninen suullinen kulttuuri integroitui kirjalliseen kulttuuriin, jonka alkuperä oli välimerellinen.



Kuva 6. Akkadialaista perua oleva babylonialainen Ea (kreikkalainen muoto Oannes), joka on kuvattu mieskalana tai miehenä, jolla oli yllään kalannahkainen asuste ja joka nousi päivisin maihin opettamaan ihmisille taiteita ja tieteitä. Akkadiassa sitä palvottiin 5000 – 4000 eaa.

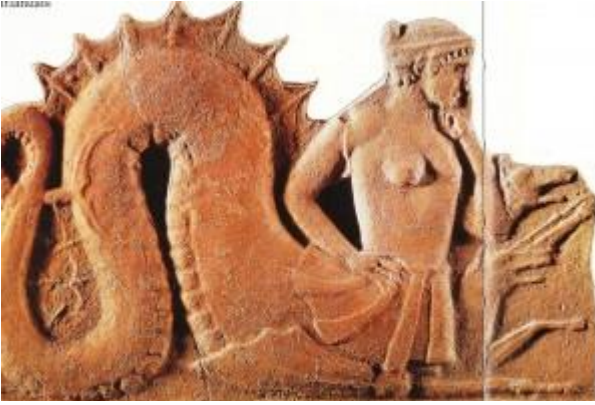
Hattulan *sirenaa* voi ajatella tulokasuskonnon tuontitavarana sekä perinteiden fuusiona. 600-luvun puolivälissä lintumuotoinen *sirena* sai rinnalleen toisen hybridin, jossa naisen alaosana on kalanpyrstö. Tutkimuksessa on yleisesti päätelty, että *sirena* on voitu yhdistää viettelevän laulunsa ja kuolemaa tuottavan luonteensa vuoksi germaanisen mytologian veden jumaluksiin ja haltijahahmoihin. Myös antiikin kuvallisten esitysten ja muiden Välimeren altaan kulttuurien varhaisten merellisten ja pyrstöllisten hahmojen ja puolijumaluksien sekä Egyptin varhaiskristillisten kuvallistettujen hahmojen on nähty vaikuttaneen muutoksen. (Esim.



Kuva 7. Kreikkalaisen tradition pohjalta taidehistoriassa ja tekstitutkimuksessa vakiintui näkemys, että *sirena* oli aluksi nais-lintuhybridi. Kuitenkin on myös varhaisempia kuvallisia esityksiä kalahahmoisista sirenoista. Tässä kopti-reliefi ajalta 300–400 jaa, jossa sirenoilla kaulassaan ristiriipus.

Benwell & Waugh 1961, 23,34; Voisenet 1994, 298–299; Bessler 1995, 30–37; Leclerq-Marx 1997, 55–67, 69–91, 2002, 55–67; Daoudal 2007, 31; Roling 2010, 24, 56–57, 69.)

Muutoksen merkkipaaluksi on asetettu *Liber monstrorum*. Tämänkin teoksen alkuperä on tuntematon, tekijöiden on kuitenkin arveltu olleen anglosaksisia oppineita. Teoksessa *sirena* on kalanpyrstöinen merentytär ”marina puella”. (Esim. Deonna 1926, 19, 23–24; Jalabert 1936, 436–457, 460–468; Faral 1953, 441–458; Benwell & Waugh 1961, 48–50; Rachewiltz 1987, 86–106; Rebold Benton 1992, 36–38; Janssens 1993, 88–90; Hassig 1995, 108; Leclerq-Marx 1997, 69–91, 2002, 58–59; Voisenet 1994, 106–114; Roling 2010, 42–43.) Vaikka kala-



Kuva 8. Kreikkalaisen mytologian Skylla on yksi hahmoista, jonka on arveltu vaikuttaneen pyrstöllisen *sirenan* syntyyn. Skylla sai erilaisia ulkomuotoja. Yksi kuvaus: se on vyötäröltä ylöspäin neito sekä kuusipäinen ja 12-jalkainen koira ja sillä on delfiinin pyrstö.

*sirena* voitti alaa lintu-*sirenalta*, se ei kuitenkaan syrjäyttänyt varhaisempaa *sirena*-tyyppiä, vaan molemmat esiintyivät pitkään rinnakkain. Vähitellen *sirena*-kirjo laajeni saaden rinnalleen vaihtelevan joukon hahmoja, joilla saattoi olla sekä siivet että kalanpyrstö tai jopa käärmeen häntä. (Esim. Réau 1955, 121–123; Voisenet 1994, 324; Rachewiltz 1987, 93–94; Janssens 1993, 85; Leclercq-Marx 1997, 173–228; Holford-Strevens 2006, 29–37.)



Kuva 9. Vuonna 1478 ilmestyneen Konrad von Megenbergin Buch der Natur-teoksen kuvitusta.

Kulttuurintutkija Gabrielle Besslerin mukaan 800-luvulla alkoi ajanjakso, jolloin kokonaista ”kammottavuuksien joukkoa” alettiin siirtää materiaaliseen, kuvalliseen muotiin. Kammottavuuksien joukon esiinmarsittamisessa keskeisinä toimijoina olivat munkit. He runsastivat kuvastoa versioiden sitä erilaisiin käsikirjoituksiin, jotka oli tarkoitettu hengellisille yhteisöille (Bessler 1995, 33). Romaanisella kaudella (n. 900–1100) kirkkoihin ja luostareihin ilmestyi runsaasti *sirena*-hahmoja. Maalliseen, lihalliseen haluun ja niiden herättämään seksuaalisuuteen liitettynä *sirenasta* tuli myös yksi suosituimmista himokkuuden (*luxurian*) allegorioista (vrt. Nilsénin ja Edgrenin tulkinnat Hattulan *sirenasta* ylpeyden (*superbian*) kuvana).

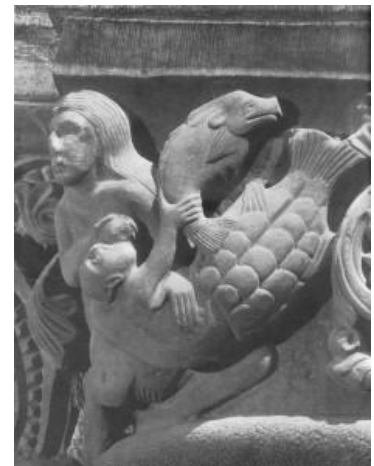
*Physiologus* toimi mallina sydänkeskiajalla suosituksi tulleille bestiaareille. Termi tuli käyttöön 1100-luvun alussa.<sup>7</sup> Bestiaarien alkuaikana *sirena* liitettiin erityisesti pakanalliseksi kutsuttuun kirjallisuuteen, kristillisestä opista poikkeamiseen, kerettiläisyyteen ja näiden houkuttavuuteen. Bestiaarien vakiojäsenä *sirena* vakiinnutti rinnastuksen Odysseukseen. Bestiaarien *sirenat* varoittivat kristittyä sielun tuhosta ja kuolemasta. Sisällöllinen painopiste siirtyi kerettiläisyydestä naiseuden määrittelyn suuntaan. (Esim. Benwell & Waugh 1961, 58, 69–74; Daoudal 2007, 84–85; Weising 2008, 337–338.) Painotusta onkin tutkimuksessa luonnehdittu antifeministiseksi. Tämä dimensio oli aluillaan jo patristisessä kirjallisuudessa. (Esim. Rachewiltz 1983, 85–86, 88; Hassig 1995, 109–110, 111; 1999, 82; Leclerque-Marx 1997, 93–228; 2007, 79–80; Brown 1999, 59–60; Leach 2006 passim; Daoudal, 2007, 79–80.)



Kuva 10. 1300-luvun bestiaari-kuvitusta.

Sydänkeskiajalla (1000–1350) *sirena*-motiivista oli tullut aiempaa realistisempi olento. Leclerque-Marx puhuukin motiivin asteittaisesta inhimillistämisestä, mikä oli tulosta ”hämästyttävästä osmoosista” erityisesti germaanisen kulttuurin haltijaolentojen kanssa. Tämä näky esimerkiksi uusien kuvallisten aiheiden ilmaantumisenä. Näitä ovat muun muassa imetävä *sirena* ja miespuolinen *sirena*.

Myös *sirenan*-rooli prostituoidun kuvana vahvistui samaan aikaan, kun kirkko kamppaili kysymyksen kanssa yhtäältä tuomiten prostituution ja toisaalta pitäen sitä välttämättömänä pahana. (Esim. Hassig 1995, 110–112, 114, 1999, 77, 79–82, 86–87; myös Courcelle 1975; Leclerque-Marx 2002, passim; Leach 2006, 193–197; Holford-Strevens 2006, passim; Daoudal 2007, 105–109; Weising 2008, 338.) Kansan keskuudessa kokemukset vedenolioiden ja maanasukkaiden välillä ja kertomukset niistä jatkoivat elämänsä voimakkaina (esim. Leclerque-Marx 2002, 59–60; Roling 2010, 56–68).



Kuva 11. Yhtenä inhimillistämisen piirteenä Leclerque-Marx pitää huolenpitoa esittävien aiheiden ilmaantumista kuvastoon n 1200-luvulta.

Kolmantena ja viimeisimpänä erilaisten kulttuurillisten kohtaamisten ajanjaksona on keskiajan loppu ja uudenajan alku, jolloin luonnon havainnointi alkoi saada tilaa tiedonhankinnan muotona. Nämä havainnot herättävät epäilyksen yleisesti hyväksytyä *sirenan* ulkomuotoa ja jopa olemassaoloa kohtaan.

<sup>7</sup> Muutos *physiologuksesta* bestiaareiksi ks. Hartog 1999, 321–324. Erityisesti *sirena*-motiivista bestiaareissa esim. Rebold Benton 1992, 34–41; Debidour 1961, 223–235; Voisenet, 1994. 18, 79–80, 111, 133; Hassig 1995, 104–115; Dykema 2011, passim.

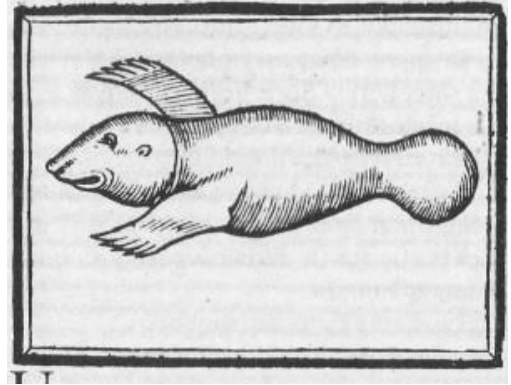
*Sirenan* rinnalle ilmestyi luonnon havainnoinnin kautta manaatti eli merilehmä. Sekaannusta on selitetty muun muassa manaatin ulkomuodolla: sen pää muistuttaa hie-  
man ihmisen päätä ja evät lyhyitä käsiä. (de Donder 1992, 61–63, 65–67, 69, 106–108; Janssens 1993, 76–78, 86; Roling 2010, 7–10.)

Esimerkkinä kahden tietämisen tavan – toistoon, lainaamiseen ja traditioon perustuvan ja luonnon havainnointiin perustuvan – välisestä ristiriidasta voi lukea Kolumbuksen lokikirjamerkinnän (9.1.1493):

”Amiraali näki eilen, ollessaan Rio de Orolla, kolme seireeniä, jotka kohottautuivat hyvin korkealle vedestä, mutta eivät olleet läheskään niin suloisia kuin miksi heidät tavallisesti näkee kuvattavan; heillä on tavallaan ihmiskasvot.”<sup>8</sup> Kuitenkaan vielä keskiajalla havaintoihin perustuvat epäämiset eivät pystyneet murtamaan perinteistä tapaa mieltää ja nähdä *sirena*. Vähitellen ihmistieteiden ja uudet luonnon havainnointiin perustuvat tietämisen tavat erkanivat toisistaan merenneito-motiivin jäädessä osaksi ihmistieteitä ja kansan tietämystraditiota. (Meu-  
ger 1988, 11–31; de Donder 1992, 63–65; Janssens 1993, 76–78, 86; Bessler 1995, 71–80; Roling 2010, 1, 8.)



Kuva 13. Usein karttojen tunnetun maailman ulkopuolelle sijoitettiin erilaisia kammutuksia, joista *sirena* oli yksi. Kartoissa kammutuksilla oli monenlaisia tehtäviä; ne tekivät tunnetuiksi kammutusten joukkoa ja varoittivat merenkävijöitä vaaroista. Samoin ne tekivät kartoista ulkonäöltään kiinnostavampia ja olivat todisteita tekijöidensä taitavuudesta. (van Duzer Chet 2011, 116–117.) Kammutuksista puhuttaessa matkoilla, tarinoilla ja myyteillä on esitetty olevan yksi yhteinen piirre: ne stimuloivat voimakkaasti kuvittelu-  
kykyä. (Kappler 1991, 12.)



Kuva 12. Guillaume Rondelet teoksen manaatti 1500-luvun puolivälistä.

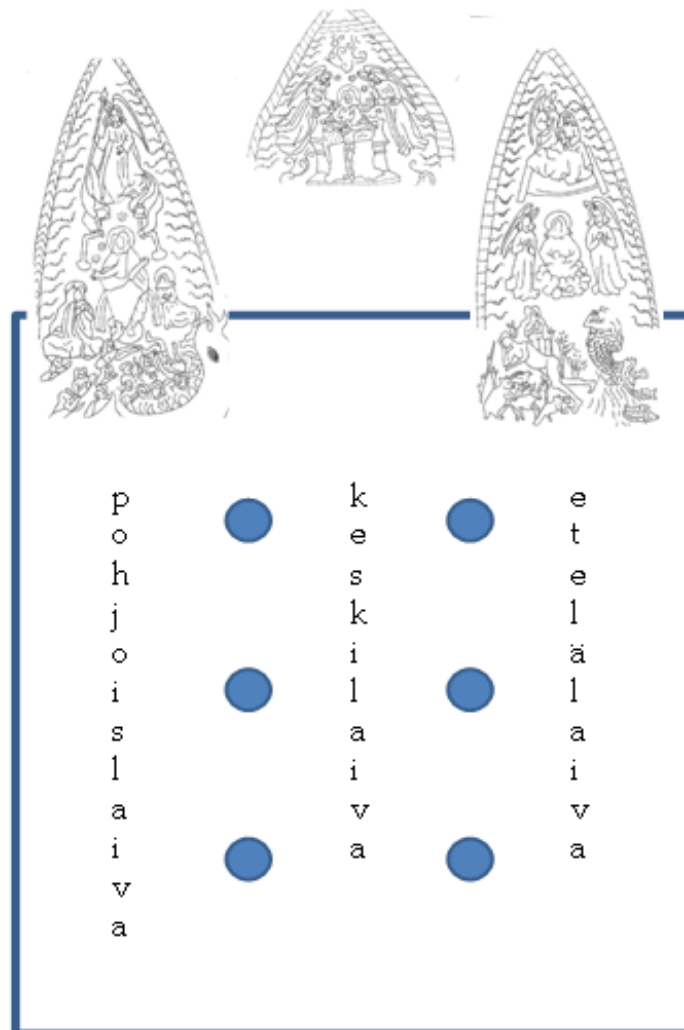
Keskiajan ihmiset voivat kohdata niin *sirenan* kuin muitakin hybridiolentoja myös jokapäiväisessä ympäristössään esimerkiksi juuri eri lähteistä peräisin olevissa kertomuksissa ja saarnoissa sekä vaikkapa kuvallistettuina kirkoissa ja käsikirjoituksissa. Niinpä näitä olentoja ei tarvinnut kohdata ’luonnonolioina’ kasvokkain, jotta niistä olisi tullut osa keskiaikaista mielenmaisemaa. Tilanne onkin nähty yhtenä osoituksena siitä, miten moderni jako todellisiin eläimiin ja kuviteltuihin eläimiin ei päde keskiajan kohdalla. (Mittman 20012, 6; Mittman & Kim, 2009, 334, 344; Hassig 1995, 24, 96–97; Kappler 1999, XIV, 12; Pearson 2009, 120; Goff 2000, IX; Voisenet 2000, 148.)

<sup>8</sup> Kolumbus 1992, 144. Marco Polo oli jo matkakertomuksesta *Il Milione* (1298) esittänyt silminnäkijä- kritiikkiä suhteessa aikalaisnäkemysiin esim. yksisarvisesta (esim. Classen 2012, 28–30; le Goff 1991, 37; Janssens 1993, 77–78).



Kuva 14. Bolognalaisessa Santo Stefano-kirkkokompleksin pylvään kapiteelia kiertävät haarapyrstöiset sirenat.

## Hattulan Pyhän Ristin kirkon kuoriseinän kuvakokonaisuuden analyysi





Hattulan Pyhän Ristin kirkon sisätila on kolmilaivainen. Laivat muodostuvat seinien ja kahden pilaririvin väliin ja päättyvät kuoriseinään. Niinpä kuoriseinän maalauspinnaatkin jakaantuvat kolmeen kuvakokonaisuuteen. Kuori oli keskiajalla kirkollisten toimintojen keskiö. Se oli varattu vain kirkollisten palvelusten suorittajille – maallikoilla ei ollut sinne pääsyä. Hattulassa pääalttarin ajatellaan sijoittuneen kuoritilaan. Tilallisesti kyseessä on tärkeiden jumalanpalvelus-toimintojen paikka, johon seurakuntalaisten huomio kohdentui. Kuoritilassa suoritettiin kristinuskon keskeinen sakramentti, ehtoollinen. Kuoria voikin kutsua pyhän tilan pyhimmäksi osaksi. Käsittelen kolmen holvipäädyn maalauksia yhtenä kuoritilassa olevana kokonaisuutena. Se muodostaa taustan kaikille kuorissa suoriteluille toiminnoille ja samalla se on osa kuorin rituaalista tilaa. Valinnassani poikkean perinteisestä ajatuksesta, että kirkkojen maalaukset muodostavat yhdessä kuvaohjelman. Suomalaisen taiteen sanakirjassa (2000) kuvaohjelma määritellään seuraavasti: ”Kuvaohjelma, kuvataiteessa (varsinkin monumentaalimaalauksessa mutta myös veistotaiteessa) eriaiheisten teosten liittäminen toisiinsa eheäksi kokonaisuudeksi tietyn teeman ympärille” (Konttinen ja Laajoki 2000, 223).

Viime vuosina tätä analyysin ohjenuorana toiminutta strategiaa onkin arvioitu uudelleen<sup>9</sup> ja jopa sen faktinen olemassaolo kirkon kuvallisen materiaalin suunnittelun ja toteuttamisen perustana on kiistetty (esim. Nilsén 1986, 458, 459; Travis 2002; Boerner 2007; Viholainen 2013, 135–136). Viimeaikaisessa tutkimuksessa vaihtoehdoksi ovat tulleet lukuisat erilaiset ja osittaiset ohjelmat ja näkökulman valinnat. (Esimerkkejä englanninkielisistä nimityksistä ovat *portal program*, *fresco program*, *iconographic program*, *basic program*, *interpretative program*, *theological program*.) Itse olen valinnut kuvakokonaisuuden, joka asettuu kirkkotilan rituaaliseen keskiöön, kuoritilan seinälle. Rajauksella on siis myös teologinen ulottuvuus.



<sup>9</sup> Artikkelikokoelmassa *Le Programme. Une notion pertinente en histoire de l'art médiéval?* (2011) ensimmäisessä artikkelissa Michel Pastoureau esittää ehtoja termin taidehistorialliselle käytölle: keskiajalla ei ollut ohjelman käsitettä ja jos käsite hyväksytään käyttöön on muistettava, että se poikkeaa nykynäkemyksestä. Ohjelma ei ole yksiselitteinen vaan ristiriitoja sisältävä, useasti muuntuva, jopa itseään vastaan kääntyvä. Ja ennen kaikkea se ei saa koskaan lopullista muotoaan. (Pastoureau 2011, 24.)

Hattulan maalaukset on arvioitu tehdyksi juuri ennen reformaatiota, noin vuoden 1510 tienoilla. Maalausten tekoaika sijoittuu ajanjaksoon, jota on kutsuttu erityisesti Alppien pohjoispuolella ja Brittein saarilla ja Irlannissa vallinneeksi pitkäksi 1400-luvuksi (n. 1370 – n. 1520). Sitä luonnehtivat yleinen saarnaamisen merkityksen lisääntyminen, henkilökohtaisempi hartaudenharjoitus ja saarnaamiseen keskittyneet kiertelevät veljeskunnat. (van Engen 2008, 260–261; Reinburg 2012, 2–3.)



Keskilaivan kuoriseinille on maalattu kolminaisuudenkuva, jota ikonografiassa kutsutaan *armonistuimeksi*. Se on yksi yleisimmin Pohjolan kirkoissa tavattavista kuvallisista teemoista (Nilsén 1986, 270). Siinä kolminaisuuden Isä on esitetty kuvaa hallitsevana, istuvana ja parrakkaana miehenä, Poika ristiinnaulittuna Kristuksena ja Pyhä Henki lintuna. Tämä on yksi tapa esittää pyhää kolminaisuutta. *Armonistu*in on sijoitettu kuoriseinän kuvatilán keskelle, oletetun

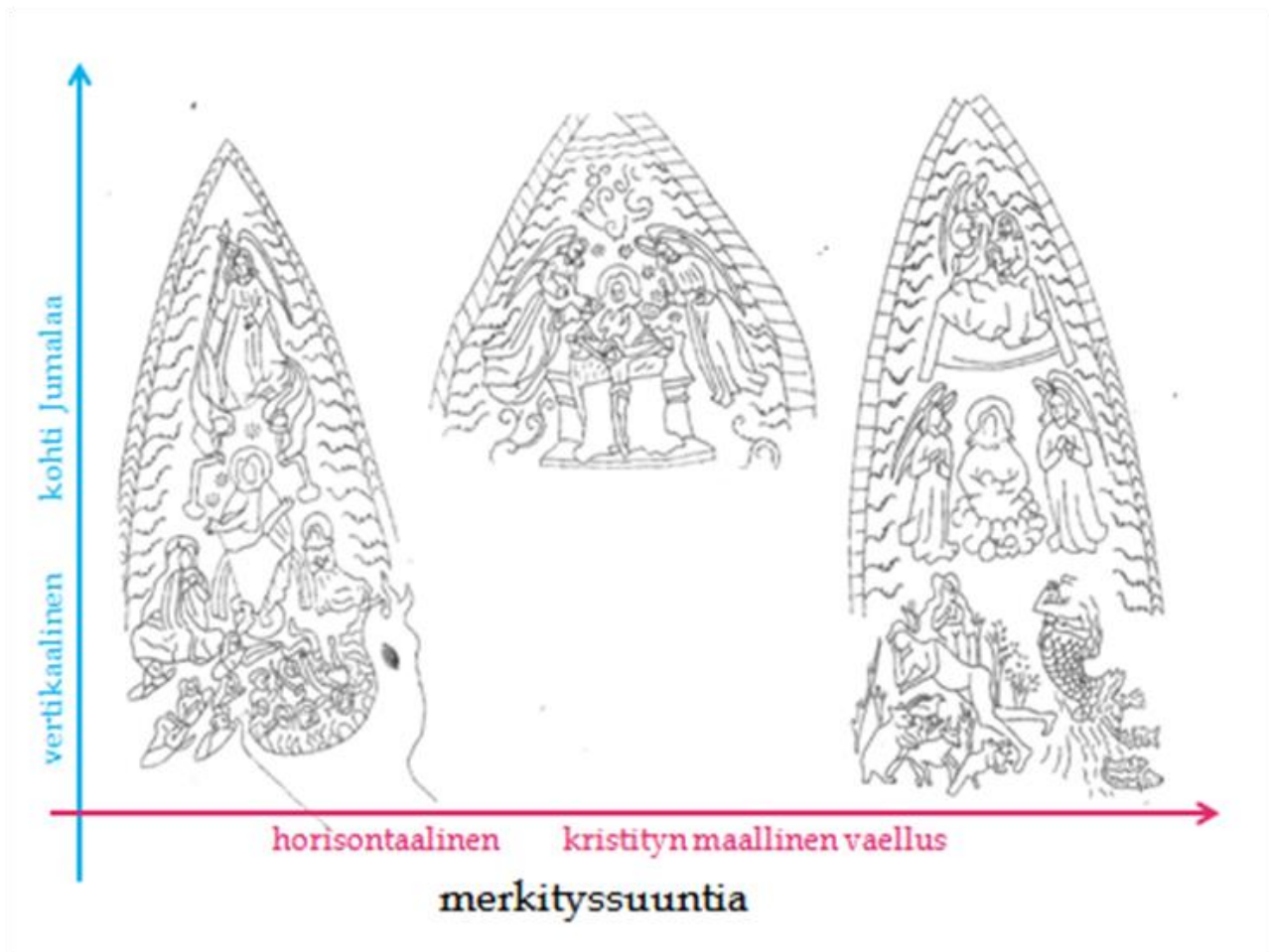
pääalttarin yläpuolelle, jossa suoritettiin ehtoollinen. Symmetrisesti sijoitetut, Jumalan molemmilla puolilla seisovat enkelit korostavat sekä Jumalan keskeisyyttä että vahvistavat hänen auktoriteettiaan. Keskiöön sijoittamisella on määritetty perspektiiviä, jolle koko esityksen merkityksen on ajateltu rakennetun. Näin on myös luotu symbolisesti keskeinen kenttä. (Esim. Sinding-Larsen 198, 48; Kemp 1997, 121.) Keskelle sijoittaminen tekee *armonistuimesta* sekä kuvakokonaisuutta organisoivan että symbolisen keskuksen.

Sen lisäksi että kuva esittää, se tuo poissaolevan läsnäolevaksi, näkymättömän näkyväksi. Kuvan läsnäolevaksi tuovat ja näkymättömän näkyväksi tekevät ominaisuudet ovat keskeisimpiä kuvan määreitä ja tämä korostuu, kun on kyse uskonnollisesta kuvastosta ja sen kohtaamisesta. Kun kuva on sijoitettu kuoritilaan – kuten Hattulassa – se kytkeytyy siinä suoritettaviin rituaaleihin. Alttarilla suoritettavat sakramentit on puolestaan tulkittu ”Jumalan erityisen läsnäolon merkeiksi”. Erityinen läsnäolo liitettiin eukaristiaan. (Lehmijoki 2000, 24–25; myös esim. Russo, 1997/ 1991, 256; alttarin merkityksestä ks. myös esim. Löija 1995; Kessler 1988, 172.) Baschet siirtää huomionsa kuvan läsnäolevaksi tuovaan ulottuvuuteen ja siihen liittyvään ”läsnäolon efektiin”, jossa on kyse ”erityisestä transhistoriallisuudesta, jolloin kuva ei ole vain esitys, se on myös yliluonnollisen voiman läsnäoloa”. (Baschet 1991, 108–109, 120.) Suhteessa kuvaan, läsnäoloon ja läsnäolon laatuun jaan Krügerin näkemyksen fiktiivis-visuaalisesta representaatiosta, johon liittyy kuvitteellinen läsnäolo (Krüger 2007, 60, luku ”Kuvasta kuvittelun teologiaan”). Käsitellessään kuvan ja alttarin suhdetta hän esittää, että kuva saa uskovon visualisoimaan kuvan esittämän jumalallisen läsnäolon, rekonstruoimaan sisäisen vision, jonka kuva tuo nähtäväksi uskovon silmien edessä (Krüger 2007, 53). Teologi Reijo Työrinoja kirjoittaa ”näköaistiin perustuvasta tiedonmetafysiikasta”, joka on ”erityisellä tavalla läsnäolon metafysiikkaa” (Työrinoja 1997, 92).

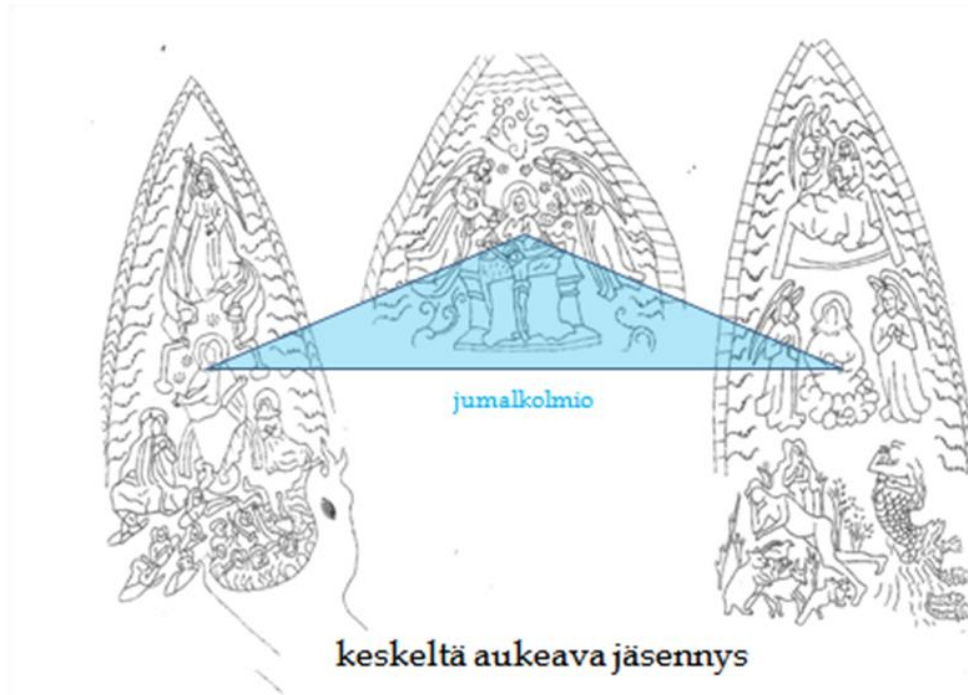
Taidehistorioitsija Staale Sinding-Larsen puolestaan puhuu kuvan ja läsnäolon yhteydestä ”läsnäolon ikonografiasta”, jossa erityisen tärkeitä ovat kolminaisuuden kuvat. ”Läsnäolon kuva”

määritytty sekä aiheensa että tilallisen sijoittumisensa kautta. (Sinding-Larsen 1984, 51–52; Viholainen 2004, 37–39, 45–47; 2013, 130.)

Hattulan kirkon kuoriseinän *armonistuin* on sijoitettu kuvakokonaisuuden keskiakselille juuri alttarin yläpuolelle. Aiheensa ja sijoittelunsa kautta *armonistuin* läsnäolon-kuvana on funktionaalisesti yhteydessä alttariin ja siinä suoritettavaan liturgiaan. Hattulan kirkon kuoriseinän *armonistuin* toimii näin ollen 'läsnäolon kuvana'. Se liittyy Jumalalle uhraamiseen ja ehtoollisena tarjottavaan uhriin (ehtoollisleipään), jotka muodostavat yhden koettavan kokonaisuuden (Edgren 1997, 47). Ehtoollisen aikana ja uskontunnustusta eli credoaa ääneen lausuttaessa katse tuli suunnata ylöspäin kohti *armonistuinta* (Nilsén 1986, 269).



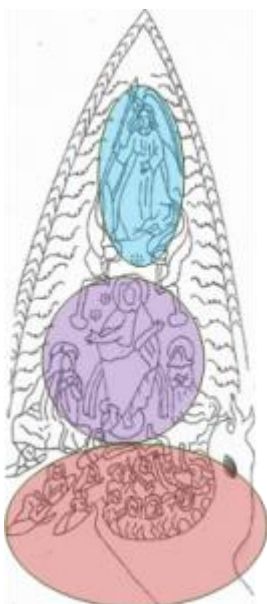
Kuvakokonaisuuden yleisimmät tulkintasuunnat ovat horisontaalinen, joka viittaa maalliseen ja vertikaali, joka puolestaan viittaa kohottautumiseen kohti Jumalaa. Kuvatilan jäsennys voi kuitenkin avautua myös keskustasta käsin. Analysoitavassa kuvakokonaisuudessa kuvatilan vertikaaleihin keskuksiin on sijoitettu myös jumalhahmot.



Näin jumalhahmot muodostavat jumalkolmion, joka tuo näkyväksi sekä armon että sen liikkeelle-panevat voimat. Kuvallistettujen jumalhahmojen yhteispeli on tulkittavissa dynaamiseksi voimakentäksi, joka suuntaa seinäkokonaisuuden merkityksellistämistä. Rakennelma tuo esiin kristillisen hierarkian, jossa eletään Jumalan alaisuudessa. Jumalan alaisuudessa eläminen tarjoaa kristityn maalliselle vaellukselle suunnan (Kaufman 1982, 76).

Poikkeuksellisesti kuvallisen kokonaisuuden muihin hahmoihin nähden kaikki jumalhahmot on esitetty täydessä frontaalissa, mikä korostaa hahmojen merkitystä. Ne asettuvat näin katsojaansa nähden kasvokkain, mihin puolestaan sisältyy haasteellisuuden potentiaali, kehotuksenomainen viesti: kohtaa minut. (Esim. Wright 1995, 196.)

## Pohjoislaiva



Pohjoislaivan holvikaari suippenevana muotona näyttäytyy ylöspäin kohoavana kuvatilana. Maalaus sisältää runsaasti sekä ylöspäin nousevia että pyramidinomaiseksi rakentuvia elementtejä, jotka vielä korostavat kohoavaa tendenssiä. Esimerkiksi laitaruoteisiin maalatut kasvisuikerot tehostavat muodon dynaamisuutta. Kuvatilan painotus on vahvasti vertikaalisuudessa. Tässä mielessä sen voi ajatella toimivan retorisenä suostutteluna: käänny kohti taivaallista.

Analysoimalla laivan kuvakokonaisuutta voi ajatella sen rakentuvan seuraavasti: ylinnä on taivaallista väkeä. Arkkienkeli Mikael seisoo oikeudenmiekka kädessään ja vierellään kaksi enkeliä, jotka soittavat 'tuomiopäivän pasuunoita'.

Kuva-alan keskelle on maalattu ristiinnaulitsemisen jälkiä näyttävä Kristus. Hänen jalkojensa juureen ovat polvistuneet rukoukseen Maria ja Johannes. Kaikki kolme hahmoa on pyhitetty sädekehin. Jeesuksen synnyttäneen Marian puoleen käännettiin, jotta tämä puolestaan vetoaisi Jumalaan. Neitsyt Maria koettiin välittäjänä ja suojelijana. (Esim. Edgren 1993, 94–95.) Tässä kuvallisessa yhteydessä olen nimennyt kuvatun Kristuksen lunastajajumalaksi.

Kuvatilan alaosassa on hybridiolento, peto auki ammottavine, ihmisiä nielevine kitoineen. Kyseessä on motiivi, jota kutsutaan *helvetinkidaksi*, josta tuli "tuomiopäivän konventionaalinen esitystapa" (Schmidt 1995, 121). Kyseessä on kristikunnan pelastushistorian päätös.



Kita aukeaa ylöspäin. Motiivia on kuvattu myös ammottava kita horisontaaliseen suuntaan. Hattulan *helvetinkidan* vertikaalisuus ja pedon koko lisäävät olennon vaikuttavuutta. Ihmiset lentelevät sikin sokin ja ylösalaisin kitaan ja kohti syvyyttä. Kuvan voimaa vahvistaa yksityiskohta, jossa kidassa olevan paholaisen käsi kurottuu vetämään ylösalaisin singonnutta ihmistä kidan uumeeniin. Kääntämällä ihminen ylösalaisin häneltä kiellettiin ihmisen normaali pystyasentoisuus ja siten häneltä vietiin ihmisyyys (Camille 1989, 5).

Rikkomalla kuvatilan järjestys luodaan disharmonia. *Helvetinkita* on ilmaisultaan koko holviseinän kuvakokonaisuuden vahvin. Esityksen jäsenys paljastaa esteettisyyden voimallisuuden. Ilmaisuvoiman vuoksi kitaa onkin kutsuttu kulloisenkin kuvakokonaisuuden "emotionaaliseksi fokukseksi", joka siirtää kuvan merkitystä opillisesta kokemukseksi.



*Helvetinkidan* ikonografiaa tutkinut Gary D. Schmidt selittääkin kuvan suosiota visualisoinnin voimallisuudella ja dramaattisuudella sekä kyvyllä herättää runsaasti erilaisia mielikuvia ja assosiaatioita. (Schmidt 1995, passim). Schmidt kutsuu *helvetinkitaa* sen levinneisyyden vuoksi lähes universaaliksi helvetin symboliksi, joka on moniulotteinen kuvien kasauma. Se muistuttaa lukuisista kuvista, joissa sankari joutuu hirviön kitaan ja tulee niellyksi. Se myös tuo mieleen helvetin, kadotuksen ja niellyksi tulemisen. (Schmidt 1995, 18, 28–30, 106, 122–127.) Mutta kristityn mahdollisen pelastumisen näkökulmasta *helvetinkita* voi myös toimia kehotuksena itsetutkiskeluun ja ripittäytymiseen. (Schmidt 1995, 121, 122; Baschet 2003, 353, 381–383.)

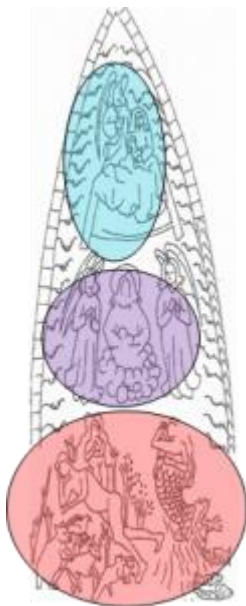
*Helvetinkidan* ikonografiaa tutkinut Gary D. Schmidt selittääkin kuvan suosiota visualisoinnin voimallisuudella ja dramaattisuudella sekä kyvyllä herättää runsaasti erilaisia mielikuvia ja assosiaatioita. (Schmidt 1995, passim). Schmidt kutsuu *helvetinkitaa* sen levinneisyyden vuoksi lähes universaaliksi helvetin symboliksi, joka on moniulotteinen kuvien kasauma. Se muistuttaa lukuisista kuvista, joissa sankari joutuu hirviön kitaan ja tulee niellyksi. Se myös tuo mieleen helvetin, kadotuksen ja niellyksi tulemisen. (Schmidt 1995, 18, 28–30, 106, 122–127.) Mutta kristityn mahdollisen pelastumisen näkökulmasta *helvetinkita* voi myös toimia kehotuksena itsetutkiskeluun ja ripittäytymiseen. (Schmidt 1995, 121, 122; Baschet 2003, 353, 381–383.)

Keskiajan taidehistorioitsija Thomas E.A. Dalen näkökulma on toinen: fyysisen ruumiin perustavanlaatuisen rooli viimeisellä tuomiolla. *Helvetinkita* asettuu ylösnousemuksessa tapahtuvan ruumiin ja sielun uudelleen yhtymisen vastakuvaksi ollen ruumiillisen korruptoitumisen symboli. Kita on yhtäläillä sekä aktiivinen toimija että portti Helvettiin. Viitaten Gregorius Suuren (paavina 590–604) tekstiin Dale kokoaa analyysinsä todeten, että molemmat sukupuolet ”seuratun Aadam ja Eevan jalanjalkia” joutuvat *helvetinkitaan*. (Dale 2001, 420–424.)

Myös lopunkuvastoa tutkinut Bernard McGinn painottaa Ilmestyskirjan dramaattista luonnetta, vahvaa retoriikkaa ja visionääristä kuvastoa, joka puolestaan luo vankan pohjan runsaalle symbolien käytölle. Hän liittää tähän yhteyteen Raamatun ja sen jännitteisen roolin: ”Raamattu ei ollut niinkään kirja – vaikka olikin tärkeää lukea sitä – kyseessä oli pikemminkin käyttöön tarkoitettu kieli. Kyseessä oli eräänlainen maailman näkemisen ja tulkitsemisen tapa, joka merkityksellisesti kulttuurin kaikki tasot” (McGinn 1994, 269). Tässä apokalyptisellä traditiolla oli oma merkityksensä, sillä se muovasi ”paradigman, kehyksen, kielen, jolla voitiin luoda merkityksiä” (McGinn 1979, 31).

Koko kuvakentän jakoa strukturoi askelittaisuus. Uskonnon ja latinankielisen kirjallisuuden tutkija Jean Bayet puhuu ”tikapuiden teemasta”. Näin vakiinnutettiin hierarkioita ylä- ja alapäineen ja niiden välille rakentuvine arvoluokituksineen ja ilmaistiin, että ihmisen tie pelastukseen on askelittain etenevä matka: portaita pitkin noustiin kohti Jumalaa. (Bayet 1964, 63–68.) Laivan kuvatilaa voitaisiin tulkita eskatologisina tikapuina, joissa noustaan syntisen ihmisen kohtalosta lunastuksen kautta taivaaseen.

## Etelälaiva



Myös etelälaivan vertikaalisti kohoava kuvatila on rajattu sabloninauhalla yhtenäiseksi. Askelittain nousevan kuva-alan yläosassa Pyhä Anna pitelee sylissään Neitsyt Mariaa. Kuvattuna on kolme seurakuntalaisista poikkeavaa hahmoa: enkeli, Jumalan äidin Marian synnyttänyt Anna ja neitseellisesti synnyttävä Maria. Vain vauva-Marian päätä ympäröi sädekehä. Itse kuvaus on hahmotelmanomainen ja koko kuoriseinän vähiten ’realistinen’. Sinding-Larsenin mukaan tällaisella esitystavalla voidaan välttää liian vahva reaalisuus elämään assosioituminen (Sinding-Larsen 1996, 120).

Keskiössä pilvellä istuvan Jumalan molemmin puolin on sijoitettu enkelit, jotka korostavat näin Jumalan arvoa. Koko kuvatilaa analyysin perusteella hahmon voi tulkita Luoja-Jumalaksi. Alimmassa kuvatilassa Eeva nousee toisesta ihmisestä. Aadam on kuvattu traditionmukaisesti: passiivisena, unenomaisessa tilassa lojuvana. Ensimmäisten ihmisten alla kulkee jonona sekä villieläimiä että kotieläimiä. Vertikaalin ryhmittelyn avulla muodostuu hierarkkinen järjestys, jossa ihminen on asetettu eläinten yläpuolelle. Kuva-alan eläimet poikkeavat esitysperspektiiviltään kuvan

muista hahmoista: ne (myös kalat) on esitetty koko profiilissa. Kaikki maalauksen eläimet kuuluvat paikalliseen keskiaikaiseen eläimistöön. Mutta yhtäläillä ne esiintyvät läntisen kristillisyyden piirissä tehdyissä erilaisissa luomiskertomuksen visualisoinneissa.



Alimmassa kuvatilassa on myös toinen (eläin)joukko.

Vedessä ui kaloja ja samasta vedestä nousee *sirena* Eevan



maailmantuloa seuraamaan. Eevan luomisteeman kannalta tilanne on yllättävä poiketen sekä Raamatun luomiskertomuksesta että kuvatraditiosta. Näin on omien tietojeni mukaan vain Hattulan ja Lohjan kirkoissa.<sup>10</sup> Maalaus on sijoitettu kuoriholvin seinälle, joka oli varattu arvokkaille ja usein konservatiivisimmin käsitellyille aiheille (vrt. Benwell & Waugh 1961, 129, 131–139). Kaikki tämä korostaa poikkeaman merkitystä.

Eeva nousee kaltaisestaan, toisesta ihmisestä; hybridi-*sirenan* alaosa on yhteydessä kaltaisiinsa eli kaloihin ja niiden suomustrukturiin. Pырstö on sekä vahva että ihmisosaa huomattavasti suurempi. Keskiajalla ihmisen fysiologian perusta oli vertikaalihierarkia. Pää nimettiin *prima regioksi*. Sinne sijoitettiin sielu. Genitaalialue oli sen vastakohta ja sinne sijoitettiin häpeä, joka oli Augustinuksen mukaan ihmisen lankeemuksen merkki. (Esim. Jaquart 1993, 68, 70; Daoudal 2007, 88.) *Sirenalla* on hävyn paikalla suomupeite.



Kooltaan *sirena* on Eevan vertainen, mutta molemmat ovat puolestaan Aadamia pienempiä.<sup>11</sup> Eeva ja *sirena* on asemoitu niin, että ne kääntyvät toisiaan kohti. Voisi jopa puhua katsekontaktin mahdollisuudesta. Itse hahmoissa ja niiden asennoissa on havaittavissa vastaavuutta: seisomaan kohoava asento, yläruumiin paljaus, käsien asentojen osittainen rytmillinen dialogisuus ja pitkät olkapäille valuvat hiukset. *Sirenan* eevankokoisuus ja kontakti näiden kahden hahmon välillä toimivat rinnastusta rakentavina elementteinä. Kuvallisissa esityksissä

<sup>10</sup> Hattulan sisarkirkkona pidetyn Lohjan Pyhän Laurin kirkon kuoriseinän kuvakokonaisuuteen on myös maalattu paratiisikokonaisuus, jossa lammesta nousee *sirena*. Erotuksena Hattulaan Lohjan paratiisissa on esitettyinä ensimmäisten ihmisten koko yhteinen paratiisillinen historia: Eevan luominen, avioliiton asettaminen ja syntiin lankeaminen. Suhteessa Aadamiin ja Eevaan ja *sirena*-motiiviin tunnetaan norsunluukaiverrus, jota on tulkittu eräänlaisena biologisena vertikaalina hierarkiana. Kaiverrus on jaettu seitsemään alakkaiseen rekisteriin. Ylimpänä on ensimmäinen pari ja sen alla *sirena* ja kentauri (pari joka esiintyy usein bestiaareissa rinnakkain) ja niiden alla eläinpäisiä hybridejä. Neljään alimpaan rekisteriin on kuvattu eläimiä. (Esim. Viellard-Troiekouroff 1969, 68; Leclerq-Marx 2002, 56.) Omien havaintojeni mukaan Pohjoismaisissa keskiaikaisissa kirkkomaalauksissa *sirena* esiintyy myös paratiisi-kertomuksessa, mutta sijoitettuna päivään, jolloin Jumala loi vedenelävät.

<sup>11</sup> Osassa tutkimusta *sirena* on liitetty myös juutalaisen perinteen Lilithiin – Aadamin ensimmäiseen kumppaniin – ja hänen demonisuuteensa. (Esim. Leclerq-Marx 1997, 18, 42, 47, 67, 234; Clier-Colombani, 96–97, 199–203.)

merkityksiä luotaessa esitystapaa ja asentoja on käytetty analogian tavoin. Sinänsä jo kaltaisuuden on nähty olevan yksi merkityksperusta. Kaavanomainen arvoperspektiivi, jossa tietty perspektiivi voidaan vakioisesti tulkita tietyllä merkityksellä, on myös kyseenalaistettu: erotelulla rakennetaan pikemminkin ryhmittelyjä, joiden merkitystä voidaan arvioida kulloisestakin jäsennyksestä käsin. (Esim. Schapiro 1973, passim.)

Hyvin usein keskiaikaisessa kuvastossa *sirena* pitelee käsissään kampa ja/tai peiliä. Molemmat esineet liittävät kantajansa viettelyyn ja siihen valmistautumiseen. Tutkimuksessa puhutaankin tässä yhteydessä 'viettelevästä *sirenasta*'.<sup>12</sup> Nämä esineet ovat symbolista rekvisiittaa, jonka pikainen tulkitseminen voi jähmettää tulkinnan (Haastrup 1980, 146). Niinpä symbolien dynaaminen tulkinta on välttämätöntä (Falcon Møller 1996, 10). Esiintymiskontekstiin sijoitettuna *sirenan* käsissään pitelemät esineet ovat paratiisiin kuulumattomia, ihmiskäden tekemiä. Tällaiset sijoitusympäristössään oudot esineet voivat vihjata kataforiseen eli tiivistymään/siirtymään, joka enteilee jotain narraatiossa edempänä tulevaa tai toimii tekijän – tai suunnittelu- ja tekijäryhmän – valitseman näkökulman alleviivauksena (Clier-Colombaani 1991, 20).

Hattulan kuoriseinän *sirena* nousee vedestä. Veden kulttuurihistoria on moninainen. Vesi on paratiisin visualisointien vakiokomponentteja. Usein se virtaa elämänpuun alta tai elämänlähteestä ja muodostaa neljä virtaavaa jokea. Paratiisin vedet tulkitaan useimmiten kastevedeksi (O'Reilly 1922, 168–178). Kasteessa ihminen tulee kristillisen yhteisön jäseneksi ja osalliseksi Jumalan armosta, mikä mahdollistaa iankaikkisen elämän. Tällöin vesi on hengellisen uudelleensyntymän sakramentaalinen merkki (Rudloff 1989, 37). Usein ikonografisessa traditiossa Jeesuksen kastetta kuvataan niin, että Johannes Kastaja valuttaa veden Jeesuksen pään yläpuolelta.

Kun Jumalan piiriä katsoo tarkasti, huomaa että sieltä valuu alas vettä. Kuvakokonaisuudessa vesi on paratiisikuvan ainut elementti, joka on välittömässä yhteydessä Jumalaan. Vaikka usein vesi merkitse eri elementtien välisen rajan, Leclerque-Marx on huomauttanut, että *sirenan* voi tavata esityksissä, joissa vesi ei erotakaan maata Jumalan asuinsijasta taivaasta (Leclerque-Marx 1993, 49). Analysoitavassa paratiisi-kokonaisuudessa Jumalan piiristä alas virtaava vesi on maalattu sinisin vedoin. Veden kulku jatkuu samanlaisina linjoina *sirenan* ja kalojen elementissä. Jumala on sijoitettu sinisten pilvien kannattelemaks. Vauva-Maria on kiedottu jo omaan väriinsä – eli siniseen vaippaan. Sininen väri toimii merkitysten välittäjänä, mahdollisena elementtien yhteenketjuttajana. Keskiaikaisesta kirjallisesta ja suullisesta *sirena*-traditiosta löytyy myös ajatus *sirenan* ainoasta mahdollisuudesta pelastua. *Sirenaa* pidettiin sieluttomana ja

<sup>12</sup> Itseään kampailevan *sirenan* motiivi alkoi kehittyä 1200-luvulle tultaessa. Tällöin vanha Venukseen liittynyt motiivi syrjäytyi ja bestiaarien vaarallinen *sirena* ilmestyi. (Esim. Clier-Colombani 1991, 88–89, 104, 114, 117, 139, 141; ks. myös esim. Réau 1955, 123; Benwell & Waugh 1961, 72–73; Debidour 1961, 227; Bessler 1995, 62–63; Rachewiltz 1987, 109–112; Leclerque-Marx 1993, 59; Hassig 1995, 107; 1999, 80–81; Daoudal 2007, 102–105; Pearson 2009, 114–119, 120.)



näin ollen kadotukseen tuomittuna. Se voi saada sielun vain kristityksi tulemisen kautta, kas-teen välityksellä. (Esim. de Donder 1992, 54; Bessler 1995, 28; Leclerque-Marx, 1997, 226, 231.)



Kuva 20. Kopti-kudonnainen "Venuksen syntymä" 500 jaa.

Paradoksaalisesti meri oli myös diabolisten voimien aluetta, josta nuo voimat voivat nousta uhkaamaan ihmisiä. Raamattu esittää veden myös "keskeisenä Jumalan vihollisena", tuhon elementtinä ja aktiivisena voimana. (Rudloff 1989, 37.) Vanhan testamentin maailman tuho tapahtuu veden avulla. *Sirena* assosioituu Raamatun tekstin kautta viimeisien päivien Babyloniaan. Vesi liittyy myös Uuden testamentin viimeiseen tuomioon, apokalypsiin ja sitä edeltävään hyökyaaltoon. (Leclerque-Marx 1992, 51; Rudloff 1989, 37.) Myös Ilmestyskirjan pedot nousevat vedestä.

Keskiaikainen lääketiede yhdisti naisen pitkät ja runsaat hiukset hänen "runsaaseen kosteuteensa ja pakollisen puhdistautumisen lakiin".<sup>13</sup> Eevan ja *sirenan* runsaiden ja aaltoilevina kuvattujen olkapäille laskeutuvien hiuksien kautta piirtyy assosiatiivinen yhteys veteen. Virtaavuudesta, aaltoilusta, vedestä ja vapaana aaltoilevista hiuksista punoutuu halun ja houkutusleikki, joka yhdistettiin keskiajalla naiseen viettelijänä: meren vaahdosta syntyneeseen Afroditeen/Venukseen, *sirenaan* ja Eevaan. (Esim. Clier-Colombani 1991, 104, 114–115, 141, 155; Leclerque-Marx 1993, 47; 1997, 131–133, 141–145; Lévy-Gires 2004, 279–281.) Tässä nivellyksessä ulotutaan aikaan ennen kristinuskkoa. Yksi ensimmäisistä oppineitten teksteistä löytyvistä *sirena*-tulkinnoista on hahmon liittäminen kristinuskolle vastakkaiseen kerettiläisyyteen ja valheellisuuteen. Eteläholvin vesi näyttäisi olevan merkittävä osatekijä jännitteistä diskursiivista kenttää. Rinnastuskimppu vesi, virtaavuus, pitkät hiukset, halu ja halun herättäminen, tuho ja toisaalla vesi puhdistavana ja uutta luovana seurakunnan yhteen kokoavana entiteettinä virittää monia ristikkäisyyksiä.

Rinnastuksen kautta tulevat ilmi sekä Eevan ja *sirenan* samuus että erilaisuus — jopa vastakkaisuus. Eeva on ihminen ja raamatullisesti Jumalan kuvaksi luotu. *Sirena* on hybridi, poikkeama normaalina pidetyssä luonnonjärjestyksessä. Eeva on edessämme peittelemättömine häpyineen, kun taas *sirena* näyttää olevan häpyä paitsi. Hahmojen vartaloiden, vapaana alasvaluvien hiusten samanlaisuus muuttuu alaruumiiden erilaisuudeksi, ihotekstuuriksi ja suomutekstuuriksi. *Sirena* pitelee käsissään tulevan ihmiskulttuurin tuotteita. Näiden kahden hahmon keskinäinen suhde lisää paratiisin kuvaukseen jännitteisyyttä ja dynaamisuutta. Tässä

<sup>13</sup> Naisen assosioitumista veteen on selitetty hyvin monella lailla. Usein ajatus pohjataan lukuisiin vedestä alkuperän lähteenä ja täten materiaalisena. Hippokrates piti naista miestä nesteisempänä. Traditio periytyi keskiaikaiseen lääketieteelliseen ajatteluun. Metonymian tulkinnan kautta vesi/meri koetaan feminiinisenä elementtinä. (Esim. Jacquart 1993, 84–85, 89, 91, 94–96; Thomasset 1993, 81, 100–102, 104–106, 111; King 1995, 152; Clier-Colombani 1991, 155.)

näyttää rakentuvan jotain mitä Wolfgang Kemp kutsuu ”pulmallisten suhteiden peliksi”, jossa erilaiset liitokset, erotukset ja ylitykset alleviivaavat merkityksellisyyttä. Tällainen lisähahmo voi toimia idiogrammina, joka sekä painottaa että suuntaa itsensä avulla luotua merkitystä. Tällöin Kempin mielestä kyseessä voi olla tietystä historiallisesta tilanteesta ilmaistu argumentti. (Kemp 1997, 33–34, 123–124.) ”Pulmallisten suhteiden peli” rakentuu kahdella tasolla. Ajallisesti syntyy ajatusleikki Eevan syntymän ja tulevan ihmisten luoman kulttuurin välillä. Samalla muodostuu temaattisesti peli kahden olotilan – (jumalallisen) paratiisin ja (maallisen) ihmisen luoman kulttuurin välille. Raja merenneidon piirin (veden) ja Eevan piirin (viheriön) ja Jumalan piirin välillä poikkeaa toisistaan. Eevan piiri ei ole kontaktissa Jumalan piiriin, kun taas *sirenan* on.

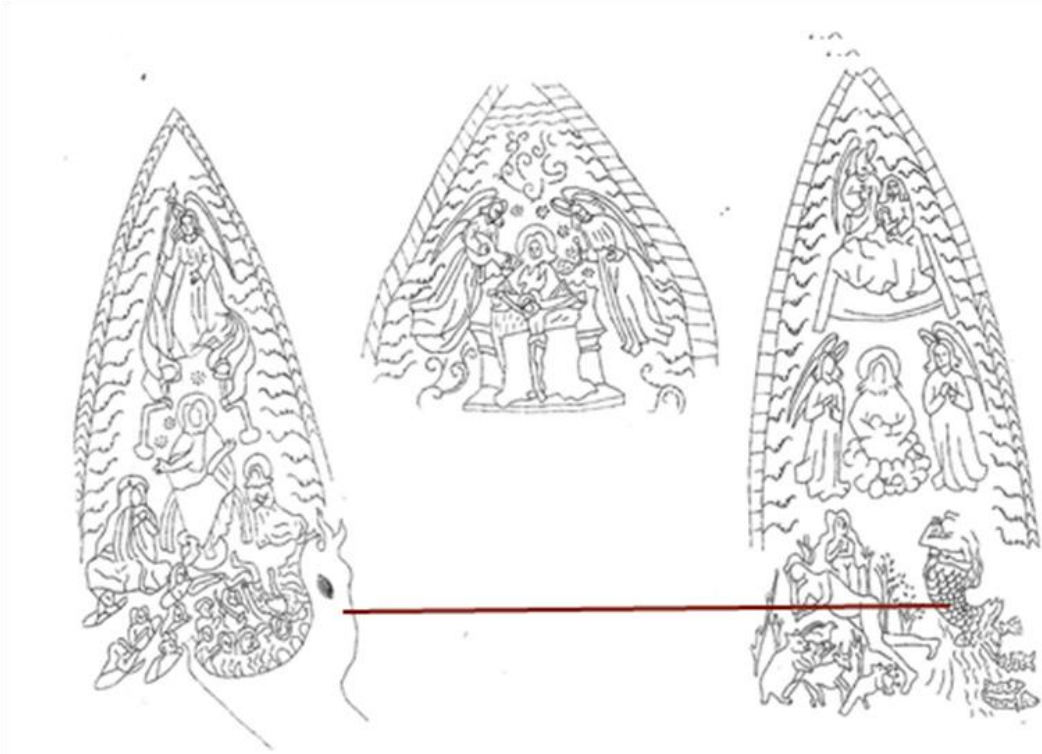


Kuva 21. Marmorinen Neitsyt Maria polkee *sirenan* jalkansa alle. Patsas 1400-luvulta.

Kristillisessä ajattelussa myös Eeva ja Maria on liitetty toisiinsa. Tällöin paratiisin Eeva tulkittiin ensimmäiseksi Eevaksi, joka toi kuoleman ja Maria toiseksi Eevaksi, joka toi pelastuksen kuolemasta. Tämä teema tunnetaan ikonografiassa 1000-luvulta lähtien. (Clier-Colombani 1991, 186–187; Daoudal 2007, 111–114.) Hattulan kuoriseinällä nämä kaksi Eevaa on maalattu vertikaalisti Luoja-jumalan molemmin puolin: Ensimmäinen Eeva jumalhahmon alapuolelle ja toinen Eeva yläpuolelle. Nilsén korostaa Hattulan analyysissään tämän Vanhan ja Uuden testamentin yhteyden erityisen vahvaa teologista syvyyttä. (Nilsén 1986, 274; Edgren 1997, 44.)

On myös esitetty, että joskus *sirena* himon ja kuoleman symbolina rinnastuisi paratiisilliseen Eevaan ja näin figuroisi puhtauden ja elämän lähteen vastatyppiä. Toisaalta taiteilijat tulkitsivat lähes aina kahden Eevan ja kahden sanoman tradition vastakkaisuutena (Clier-Colombani viitaten Vlobergiin 1991, 187). Kun taas Leclerque-Marx näkee, että *sirena* oli yksi yleisimmistä *luxurian* personifikaatioista. *Luxuriaa* pidettiin myös vahvasti naisellisena paheena aina Eevan tekemästä synnistä lähtien. (Leclerque-Marx 1973, 226.)

Marian, Eevan ja *sirenan* keskinäinen paikkojenvaihto jatkuu keskiaikaisessa kuvastossa. Kristillisen tulkinnan mukaan Marian tuli rikkoa paratiisin käärme polkemalla se rikki. Yksi tapa esittää tämä oli sijoittaa Marian jalan alle ja käärmeen kaltaisesti pitkälleen alaston nainen/Eeva. Valtasuhdetta korostaa pystyasentoisuuden ja vaaka-asentoisuuden vastakkaisuus. Mutta joissakin esityksissä naisen paikalle on kuvattuna myös *sirena*. *Sirenasta* tulikin keskiajan kuluessa myös Neitsyt Marian saatanallinen vastapeluri ja haureellisuuden kuva (Bessler 1995, 34, 38; Daoudal 2007, 111–114).



*Sirena* rinnastuu sijoittamisensa kautta *helvetinkita*-olioon, molemmat on asemoitu oman holvikokonaisuutensa alaosan oikeaan laitaan. Taidehistorioitsija Lena Liepe on todennut tutkimuksessaan paratiisikuvia ja viimeisen tuomion kuvia, että niissä kristillinen moraalinen kannanotto ei paljastu niinkään kuvallistettujen hahmojen sukupuolittumisen kautta, vaan kuvan organisoimiseen liittyvien ominaisuuksien kautta. Paratiisillisesti autuaitten tilassa vallitsee harmonia ja järjestys. Viimeisen tuomion kuvauksen tasapaino on järkkynyt. Tilalle on luotu "vasta-järjestys". (Liepe 2003,189.) Anomaalisten olentojen rinnastus assosioituu *helvetinkidan* petokirjoon ja Raamatun petoihin. Näiden assosiaatioiden kautta 'petojen voimakenttä' vahvistuu. Rinnastus eläimellistää kartettavan mutta voimallisen pahan, sen houkuttavuuden, nielevyyden ja tuhoavuuden. Se tehostaa – suhteessa koko kuvaseinään – kristityn maallisessa vaelluksessaan tehtävien moraalisten valintojen välttämättömyyttä, jos vaeltaja haluaa välttyä ikuiselta kuolemalta.

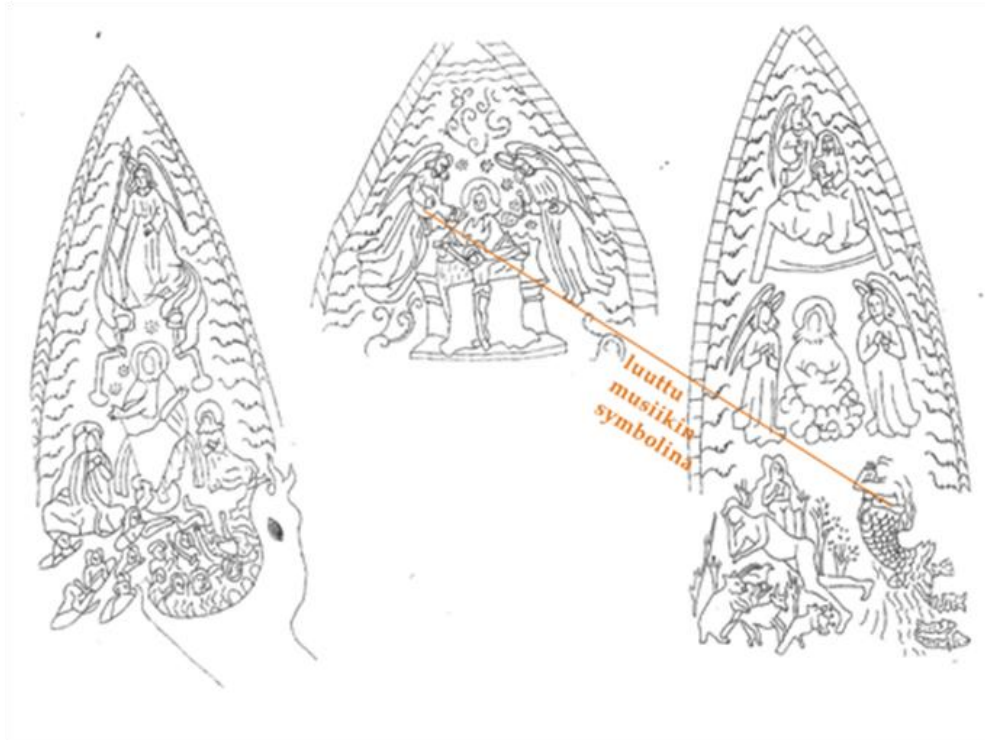
Paratiisikohtaus – ja *sirena* sen osana – asettuu osaksi kristillistä historiaa, sen aluksi. Rinnastuksen toinen pooli on saman historian loppu. Tutkimuksessa on havaittu, että alun ja lopun kaltaiset, usein toistetut tunnetun narratiivin fragmentit voivat palauttaa mieleen koko diakronisen skeeman, johon kulloinenkin osa tavallisesti on liitetty (Kupfer 1993, 12–13). Niinpä voi ajatella, että esittämällä rinnastuksena yksittäiset kohtaukset – alku ja loppu – kutsutaan paikalle myös koko kristityn maallinen vaellus ja pelastushistoria.



Kuva 22. Musisoivat *sirenat* nimettiin myös personifioitujen paheiden mukaan: laulava *sirena* tulkittiin *avariceksi*/itaruudeksi, huilua soittava *vaniteeksi*/turhuudeksi ja lyyraa soittava *luxuriaksi*/hekumallisuudeksi. Pierre le Picardin Bestiairen kuvitusta vuodelta 1285.

Musiikki on yksi *sirenoille*, seireeneille ja merenneidoille yhteisistä piirteistä ja se on niiden houkutusvoiman ydin ja niiden tuhoavuuden väline. Näin hahmot on liitetty akustiseen maailmaan ja äänen mahtiin, ääntä tuottavaan sekä kuuntelemaan ruumiiseen. (Austern & Naroditskaya 2006, 1, 3; Roling 2010, 27–28; Leach 2006.) Kuitenkin jo antiikista lähtien musiikkikytköstä on kuitenkin tulkittu myös toisin. Platon asetti nämä taitavat musisoijat Pythagoraan kehittämän täydellisesti harmonisen sfäärien musiikin tekijöiksi. (Esim. Benwell & Waugh 1961, 41–45; de Donder 1992, 13–14, de Donder 18–19; Leclerque-Marx 1975, 45, 52, 59.) Ylivoimainen pääosa keskiaikaisista tulkinnoista yhdistää *sirena*-musiikin eritavoin eläimelliseen, lihalliseen ja tuhoon houkuttavaan tai muuten kristilliseltä kannalta kartettavaan. (Esim. Gaignebet & Lajoux 1985, 262; Clier-Colombani 1991, 104–105; Leclerque-Marx 1993, 45; 1997, 233–234; Leach 2006; Weising 2008, 333.)

Keskiajalla musiikin ajateltiin olevan taivaallista alkuperää, harmoniaa *an sich*. Sillä oli uskonnollinen ja moraalinen funktio: vaivattu mieli tyyntyi ja kääntyi kohti ylevää. Musiikki jakaantui taivaalliseen ja maanpäälliseen. Enkelten musiikki oli taivaallista musiikkia. Kirkon piirissä instrumentaalimusiikki oli erityisen epäilyttävää; saatiinhan se aikaan paratiisin jälkeisessä ajassa ihmisen käsillään tekemien välineiden avulla. (Leclerque-Marx 1973, 42–46 ; 1997, 166–167; Peraino 2003, 441–454; Rachewilz 1987, 70–73.)



Jako taivaalliseen ja maalliseen musiikkiin on nähtävissä etelälaivan kuvakokonaisuudessa. Yksi keskilaivan *armonistuimen* enkeleistä soittaa samanlaista soitinta kuin *sirenalla* on kainalossaan. Heidän luuttunsa toimivat symboleina musiikille. Enkelten taivaallinen musiikki asetuu hierarkkisesti ja diagonaalisesti vastakkain *sirenan* edustaman maailmallisen musiikin kanssa. (Esim. Leclerque-Marx 1973, 45; 52; 1997, 14; Rachewiltz 1987, 76–81, 100–106 ; Leach 2006, 187–192, 197–208.) Enkelten musiikki on myös tilallisesti liturgisessa keskiössä ikään kuin osana liturgista sakraalimusiikkia, pyhän harmonian materialisoitumista.

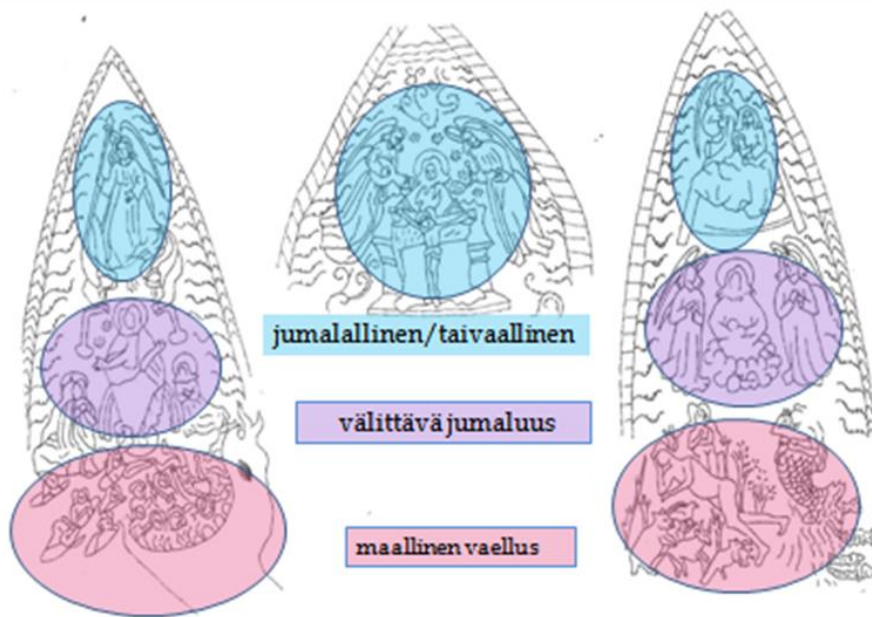


Kuva 23. Ilmestyskirjan portto peilaamassa itseään veden päällä 1200-luvulta.

*Sirena* on liitettävissä musiikkiin myös liikkeen kautta. Hieronymus sijoitti Raamatun latinannoksessaan *sirenan* Babylonian viimeisiin aikoihin: silloin *sirenat* ja demonit tanssivat raunioilla. Myös interikonografisesti Hattulan *sirena* on yhdistettävissä raamatullisiin loppuihin. *Sirenan* asento ja veteen sijoittaminen muistuttavat tapaa kuvata Ilmestyskirjan suuri portto veden päällä, kuten aihe on tutkimuksessa nimetty. Molemmilla on käsissään viettelyn symbolista rekvisiittaa: suurella portolla sekä peili että kampa, *sirenalla* kampa. Nämä koketeeraavat hahmot kuuluvat tuhon ja lopun kuvastoon. (Esim. Lévy-Gires 2004, 280.)

Ilmestyskirjan suurella portolla on myös oma suhde Eevaan. Vahvasta synty-kytköksestään huolimatta Eevan status oli ambivalentti. Olihan Eevan teko myös alkusysäys Marian kautta mahdollistuneelle pelastushistorialle. Niinpä vaikka Eeva identifioitiin patristisessä traditiossa halun eleeseen, hänet kuvattiin harvoin varsinaisena viettelijättärenä, vaan useimmiten ”neutraalilla tavalla” alastomaksi. Tämän lisäksi paratiisikertomuksen mukaan juuri maailmaan tuleva Eeva on vielä synnitön. Eevan ambivalentti asema sai oivan ratkaisun suuressa portossa, josta tuli ”täydellinen korvike kaikelle pahalle, joka voitiin niveltää yhteisöön” (Wright 1995, 194; myös O’Hear 2009, 313–320). Interikonografisesti suureen porttoon linkittyneenä Hattu-

lan *sirena* viitaa Eevaakin vahvemmin hairahtuneeseen elämelliseen haluun ja varoittaa Babylonian vanhatestamentillisesta kohtalosta ja *helvetinkitaan* rinnastettuna Uuden testamentin mukaisista kristillisen historian viimeistä päivistä. Näistä eri puolilta tulevista rinnastuksista ja linkittymisistä kasaantuu *sirenaan* merkityspotentiaaleja, jotka tekevät siitä vaarallisen, kristityn kannalta kartettavan. Sen onkin sanottu muodostuneen ”väärän ja korruptoituneen arvojärjestelmän tunnuskuva, poikkeamaksi [Jumalan] ’totuuden polulta’”(Rachewiltz 1987, 80).



Jumalkolmion hallitsemassa kuvittelun avaruudessa, kolmiyhteyden edustaman voiman alle asettuu sekä kristityn pelastus että ikuinen kuolema. Pelastus ja sen mahdollisuus on sijoitettu hierarkkisesti kuvatilaa ylämpään osaan *armonistuimena*, ja sen molemmiin puoliin kuvattuina pelastuksen mahdollistajina: tuomarin asemassa olevana arkkienkeli Mikaelina ja tulevan vapahtajan synnyttäjän Neitsyt Marian syntymänä. Ylärekisterin alle asettuvat jumalkolmion toiset osapuolet, jumaluudet, jotka ovat välttämättömiä kristillisen historian kannalta. Tästä syystä olen nimennyt keskirekisterin välittäväksi jumaluudeksi. Alarekisteriin sijoitettu kristityn maallisen vaelluksen alku ja loppu, joiden väliin yksittäisen kristityn vaellus sovitetaan. Kristityn maallisen vaelluksen *helvetinkita* ja *sirena* tarjoavat laajan assosiaatioiden kentän pohtia syntien houkutusta ja seurauksia.

## Kuvasta kuvitteluun ja kontemplaation suuntaamiseen

Artikkelin kuvittelu- ja kuvittelun teologia -osioissa esittelemäni kirjoittajat liikkuvat kuvittelun ja tekstimateriaalien välisessä kentässä. Minä olen puolestani siirtynyt materiaalien kuvien ja kuvittelun suhteen tarkasteluun. Kuvakokonaisuudessa tarjotaan uskonnollisen etsinnän avuksi useita kuvittelun väyliä: kuvatilaan järjestettyjä suhteita ja hierarkioita, askeleittain nousevia teitä kohti Jumalaa ja sielun pelastusta tai vaihtoehtoisesti kristityn ikuista kuolemaa. Interikonografiset viitteet, visuaaliset rinnastukset, vastakkaisuudet, ambivalenssit,

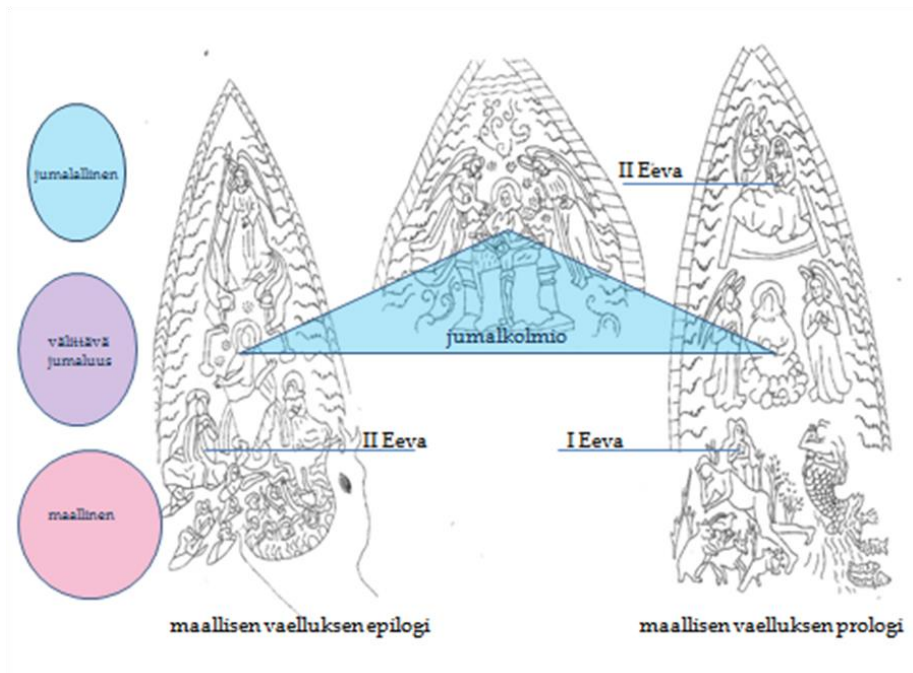
symbolit ja niiden suhteet pyrkivät ohjaamaan assosiaatioita ja luomaan perustaa merkitysketjuille, joista voi avautua teitä syvällisille teologisille pohdinnoille ja kontemplaatiolle. Näiden tuottamisessa kuvittelulla ja kuvittelun teologialla on keskeinen rooli. Ne ovat myös olennainen osa rakennettaessa kuvan potentiaalia vaikuttavuutta, kuvan voimaa. Kuvittelu näyttäytyy erityisen tärkeänä mahdollisuutena – ehkä jopa välttämättömyytenä – sisäisen uskonelämän rikastuttamisessa ja kontemplaation suuntaamisessa.

Suhteessa kammatusten konstruktiiiviseen luonteeseen ehdotan analyysissäni, millaisten assosiaatioiden varassa Hattulan *sirenaa* on mahdollista tulkita. Lähtökohta on traditiosta poikkeava ja hämmentävä: *sirena* on maalattu arvokkaalle paikalle kuoriseinälle, ja paratiisin Eevan maailmaan tulon rinnalle *Sirena* esitetään sekä Eevan kaltaisena että hänestä poikkeavana. Tässä rinnastuksessa *sirena* hybridinä asettuu ihmisen ja eläimen väliin, näyttäytyen kategorioiden välisenä ambivalenttina häirikkönä, ihmisyyden rajan häilyvyyteen ja haurauteen viittavana signaalina. *Sirena-helvetinkita* rinnastus eläimellistää kartettavan mutta voimallisen pahan. Sen avulla tuodaan näkyväksi sekä pahan houkuttavuus että sen tuhovoima. *Sirenan* kantamien paratiisin jälkeisen maailman kulttuurituotteiden, luutun ja kamman kautta rakentuu viittaus kataforisesti tulevaan, paratiisista karkottamisen jälkeiseen elämään. Luuttu virittää myös rinnastuksen maallisen ja taivaallisen musiikin väliseen hierarkkiseen vastakkaisuuteen.

Yhteistä *sirena*-rinnastuksille – *sirena-helvetinkita*, *sirena*-Eeva, *sirena* ja luuttu, hierarkkisenä vastaparinaan luuttua soittava enkeli – on painottuminen maalliseen ja sen myötä kristityn vaellukseen maan päällä. Jumalalta laskeutuvan (kaste)veden kautta *sirenalla* voi olla myös tie pelastukseen sinisen värin toimiessa lisävahvistuksena. Linkitettyinä koko eteläholvin kuvaan ja niistä kerittyihin assosiaatioihin *sirena* jää tulkinnallisesti ambivalentiksi, kuitenkin kiinnittyneenä vahvasti kristityn maalliseen vaellukseen. Oman genealogiansa kautta *sirena* viittaa syntiin, houkutukseen ja kuolemaan, mutta myös ei-kristilliseen ajatusmaailmaan.

Eeva-*sirenan* rinnastus suuntaa ajatuksia vahvasti naiseen houkuttelevana kadotuksen porttina. Millaisen aseman kuvakokonaisuuteen kuvallistetut naishahmot saavatkaan?<sup>14</sup> Paratiisikokonaisuuden kanssa samassa holvitilassa ylinnä ovat Maria ja Anna, jotka mahdollistavat kristitylle pelastuksen, inkarnoituneen Jumalan syntymän kautta.

<sup>14</sup> Kuvallistetun aiheen mahdollisuudesta toimia keskiajalla esi-feministisenä mallina ja haastaa ajan kirkollisesti määrittynyt sosiaalinen koodisto. (Ks. Smith 1995, 3, 104, 135–136 ja 137; 1995, 113–121; myös esim. moninaiset keskiaikaiset tavat käyttää gender-kategoriota ja -kuvia, ks. Bynum 1995; Liepe 2003, 189.)



Kahden Eevan tema saa lisäksi toiseen sivuholviin sijoitetun Marian, ristin Kristuksen jalkojen juureen rukoukseen polvistuneena toisena Eevana. Toinen Eeva/Maria näyttäytyy kahdessa roolissa: porttina ihmiskunnan vapahtajalle ja kristikunnan esirukoilijana. Ensimmäinen Eeva ja *sirena* on asemoitu kuvatilaa alarekisteriin, toisen sivuholvin keskiosassa on toinen Eeva/Maria (esirukoilijana) ja ylärekisterissä Anna ja toinen Eeva/Maria (inkarnoituvan jumalan synnyttäjänä). Naisten kautta esitetty pelastumisen mahdollisuus on nostettu maallisen vaelluksen houkutusien yläpuolelle. Maallinen itsessään virittyy paratiisilliseen hetkeen, jossa tulevia vaaroja ja houkutusia jo ennakoidaan ja pohjoisholvin lopunkuvaan, jossa niihin lankeamisen hirvittävyys näytetään.

Tehty analyysi asettuu kommentaariseen suhteeseen keskiajan kuvatutkimuksessa paljon lainatun ja yleistäen tulkittuun Bernhard Clairvauxilaisen vuonna 1125 esittämään arvioon luostareiden ristikäytävien kapiteelien hybridiolelloista. Siinä olentoja luonnehditaan "naurettavina kammotuksina", "hämästyttävänä epämuotoisena kauneutena" ja "kauniina epämuotoisuutena". Bernhard kritisoi niitä siitä, että ne häiritsivät munkkeja: "kaikkiialla on nähtävissä niin runsas ja ällistyttävä valikoima ristiriitaisia muotoja, että mieluummin luetaan marmoria kuin kirjoja ja vietetään koko päivän ihmetellen jokaista yksittäistä muotoa sen sijaan, että mietiskeltäisiin Jumalan lakia" (esim. Dale 2007, 253). Analyysini tukee Dalen luostariyhteisöihin liittyvää näkemystä kammottavuuksien ja ruumiillisten epämuotoisuuksien funktiosta, minkä mukaan kuvallistamalla näkyviksi tehdyt hengelliset epämuotoisuudet, sisäiset halut ja mielikuvat voivat ohjeistaa kontemplaatiota. (Dale 2001, 402–403.) Ranskalaisia romaanisen kauden *sirenoita* tutkinut Solene Daoudal päätyy samansuuntaiseen ajatukseen tutkimuksensa yhteenvedossa palatessaan negatiiviseen teologiaan. Hän esittää, että aistillisesta spirituaaliseen siirtyminen mahdollistuu kontemloimalla sitä, mikä erottaa kammottavan jumalallisesta. Näiden kahden poolin väliin asettuvaa intervallia hän kutsuu anagogiseksi liikkeeksi, jossa kontemloivalle avautuu tie, "joka yhdistää *sirenan* Neitsyt Mariaan". (Daoudal 2007, 159.)



Keskiaikaisen tiedon oikeellisuuden kriteeri oli Jumala ja hänen totuutensa. Analyysissä paljastuu, kuinka erilaiset visuaalisuuden ulottuvuudet, keinot ja strategiat mahdollistivat tästä puhumisen ja sitä kohti kurrottautumisen. Tätä pyrintöä voi pohtia Michel Foucault'n ajattelun kautta. Hän puhuu keskiajalla ennen 1600-lukua vallinneesta episteemistä, jonka voi määrittellä Foucault-tutkija Markku Koivusalon mukaan "aikakauden tiedon kenttää jäsentäväksi ajattelujärjestelmäksi" (Koivusalo 2010, 391). Foucault'n ajattelussa kyseisenä ajanjaksona "tieto tuomitsi itsensä tuntemaan vain saman [eli kaikkivoipaisen Jumalan ja hänen totuutensa] ... Kyse on tiedosta, joka voi ja jonka täytyy edetä toinen toisiinsa tukeutuvien vahvistusten loputtoman keräämisen kautta". Niinpä samankaltaisuus sekä "määrittää tietämisen muodon", että "takaa sen rikkauden". Foucault sijoittaa samankaltaisuuden kuvittelun piiriin ja täsmentää, että "se näyttäytyy ainoastaan kuvittelun ansioista". (Foucault 2010, 47, 48, 82–83; myös Roling 2010, 4.) "Loputon kerääminen" näyttäytyy viime vuosikymmenten tutkimuksessa keskiajan moninaisuuden korostuksena ja jopa koko keskiaikaa luonnehtivana määreenä. (Esim. Hassig 1995, XVI; Kemp 1997, 31; Baschet 1996, 103–105, 112; Nilsén 1996, 14; Hamburger 2006b, 17, 21; Reiss 2008.) Taidehistoriallisissa tutkimuksissa on puolestaan korostettu keskiaikaisen kuvan monikollisuutta. Jeffrey Hamburger toteaaakin, että keskiaikaiset kuvat olivat "kaikkea muuta kuin suljettu järjestelmä" (Hamburger 2006a, 5; myös esim. Hamburger 2006a 6,8,9; 2006b, 17; Hughes 2006, 148; Nilsén 1996,14). Artikkelini tuo julki tämän kuvan monimerkityksellisyyden. Siinä piiryy esiin myös saman tietämisen rikkauden ja moninaisuuden raja, kun uudenlainen luonnon havainnointiin perustuva toisin tietäminen syntyi. Se ei sopinut enää valinneeseen episteemiin.

Mutta millaiselta näyttää Cohenin hankaliksi välitiloiksi nimeämä ja useissa viimeaikaisissa tutkimuksissa korostettu tulokasuskonnon ja paikallisen etnisen uskomusjärjestelmän suhde? Suuntaako se tehtyä tulkintaa? Kristillistämisen kohteina olevia *sirenan* kaltaisia motiiveja on pidetty erityisinä ideologisten neuvottelujen ja kamppailujen paikkoina. (Smith 1995, 18.) Tämä siirtää tarkastelukulman kysymykseen mahdollisesta paikallisesta, hattulalaisesta vedenväestä.

Suomessa kansanperinteen systemaattinen ja laajamittainen keruu alkoi 1700-luvun loppupuolella (Siikala 2013, 30, 451). Huolimatta mittavasta kansanperinteen tutkimuksesta, kysymys kerätyn materiaalin ja sen osien ajoittamisesta on kesken. Niinpä käsitys historiallisesta, keskiaikaisesta paikallisen uskomusjärjestelmän mahdollisesta vedenneitohahmosta jää päätelyjen varaan.<sup>15</sup>

Suomalaisissa folkloristisissa tutkimuksissa on päädytty yleisellä tasolla siihen, että vedenväet – yhtenä luonnonväkien ryhmänä – kuuluvat varhaiseen perinteeseen. Matti Kuusi sijoittaa sen aikaan "vähintään puoli, ehkä jopa pari kolme vuosituhatta ennen Kristuksen syntymää" (Kuusi 1963, 129). Muodoltaan vedenväet voivat näyttäytyä sekä ihmis- ja eläin- että esinemuotoisina. Naispuolinen vedenhahmo tavataan suomalaisessa traditiossa yleisimmin naisen muotoisena

<sup>15</sup> Bergholm käsittelee varhaisen ajan ilmiöihin, ajalliseen etäisyyteen ja lähdeaineistojen puutteeseen liittyvään ongelmaa (Bergholm 2012).

ja harvemmin hybridimuotoisena. Tutkimuksissa puhutaan ”ikiaikaisesta yleissuomalaisesta vedenhaltiasta”, joka on naispuolinen veden emä tai emäntä. Se saattoi aiheuttaa tauteja ja pilata kalaonnen. Vedenhaltijan näkeminen saattoi myös olla enne: joku tulee hukkumaan. Vedenhaltija tunnetaan myös näkkinä, joka voi olla sekä naispuolinen tai miespuolinen. Se houkutteli vedessä ja veden äärellä olevia veteen ja hukutti heidät. (Esim. Haavio 1935, 332–337; Harva 1948, 366–395; Grünthal 1997, 65–69; Niinisalo 2006, 26–37; Siikala 2013, 371–372.) Muodoltaan kalanpyrstöistä neitoa pidetään kansanperinnettämme myöhempänä tuontitavarana ja se liitetään kansanvaellus- ja viikinkiajan runouteen (kansainvaellusaika 400–575; viikinkiaika 800–1025). Seppo Knuuttila esittää ”[Y]leisesti ottaen vedenhaltia-tarinoilla on määritelty kulttuurin ja luonnon rajaa” ja ne ovat yhtäläisiä ”määritelleet sukupuolen, ikä- ja sosiaaliryhmien tiloja”. (Knuuttila 2000, 3–4; myös Stattin 1984.)

Tältä pohjalta voidaan ajatella, että *sirena*/vedenneito on keskiaikaisessa hattulalaisessa uskontoelämässä sekä yhdistävä että erottava tekijä: se sekä liittyy paikallisen uskomuksen kristillistetyn yhteisön piiriin, mutta samalla se muistuttaa etnisestä kuulumisestaan. Luterilaisuuteen siirtymisen alkua ajoilta säilyneistä dokumenteista voi päätellä, että juuri kirkkokansan tavat, kirkossakäynti ja yhteisön moraalinen tila huolestuttivat reformaation kirkonmiehiä.<sup>16</sup> *Sirena*/vedenneito oli myös muistutus kirkon ulkopuolelle sijoittuvan maallisen maailman vaarallisuudesta (Stigell 1974, 93). Näin ollen *sirena* ja vedenhaltija jakoivat yhteisen moraalisen huolen ja liittyivät pitäjäläisten sosiaaliseen elämään ja sen säätelyyn.

Hattulassa *sirenan*/vedenhaltijan kristilliseen yhteyteen sijoittamisella on voinut olla samansuuntainen funktio kuin Roland Recht arvioi paikallisilla pyhimyksillä olleen: ne toimivat paikallisuutensa kautta ”tuttuina välittäjinä” paikallisen ja vieraan tulokkaan välillä (Recht 1996, 191). *Sirenan* on tulkittu olleen hahmo, jota käytettiin kristillisen kirkon taholta rajanvedossa vanhan (pakanalliseksi nimetyn) uskomusjärjestelmän ja kristillisyyden välillä. Mahdollinen ankkuroituminen paikalliseen uskomustraditioon laajentaa ja vahvistaa hahmon yhteisöllistä funktiota. Vedenneito-motiivin kuului kahteen ideologisesti toisistaan poikkeavaan maailmaan. Tulokasuskonnon näkökulmasta suostuttelun suuntana on: on käännyttävä kohti jumalallista ja pois vanhasta uskosta, kohti taivaallista ja varomaan maailman houkutuksia. Tämä noudattelee perspektiiviltään keskiajan yleistä eetosta, jonka keskiajantutkija Maiju Lehmijoki kiteyttää: ”Keskiajan ihmiset katsovat maailmaa ikuisuuden näkökulmasta, jossa ruumiin kärsimys oli vain ohikiitävä vihlaisuus, kun taas sielun riutuminen helvetin tullessa kestäisi iankaikkisesta iankaikkiseen” (Lehmijoki 1997, 238).

<sup>16</sup> Esim. Agricola esitellessään etnisen uskon jumalia *Muinaissuomalaiseksi jumalluetteloksi nimettyssä* runossa kuvasi ristikansaa näin: ”Eikö se kansa vimmattu ole joka näitä uskoo ja rukoilee. Siihen piru ja synty veti heitä, että he kumarsivat ja uskoivat näitä.” Vuonna 1583 Jaakko Suomalainen eli Finno ja 1600-luvun alussa piispa Isak Rothovius puuttuivat kirjoituksissaan kansan tapoihin (Laaksonen, 1984. 320). Hattulan käräjiltä tunnetaankin vuodelta 1622 moinen tapaus. Kirkkoherra Paulus Johannis Paulinus ilmoitti pitäjässä olleen ”jo kauan sellainen tapa, että muutamat pitivät Hurttalan kylän taloissa olutistujaisia ennen kirkonmenoja. Osa heistä tuli humalaisina kirkkoon, ja osa jäi jatkamaan juominkejaan jumalanpalveluksen ajaksi.” (Laaksonen 1984, 282.)

## Ja vielä lopuksi



Kun astutaan Hattulan kirkon etelälaiivassa pylväänväli kuoritulasta pois-päin, ajatus ihmiskunnan suojelijasta saa toisenlaisen kuvan. Paratiisikuvauxen ylle nousee Neitsyt Maria, joka on ottanut ihmiset vaippansa suo-jiin. Tämä kuvallinen teema tunnetaan nimellä vaippamadonna tai *miser-ricordia*. Tässä Neitsyt Maria esitetään kristikunnan suojelijana. Hattulan Pyhän Ristin kirkon Maria-kuvasto on runsas. Maalauksia onkin pidetty votiivi-lahjana Neitsyt Marialle ja tätä kautta kirkko on nimetty votiivikir-koksi (Edgren, 1993, 176, 178; ks. myös Riska 1987, 171, 172, 174). Kuvien maalaus-aikaan elettiin Turun hiippakunnassa aikaa, jolloin Maria-kultin merkitystä korostettiin (Pirinen 1956, 471–473; Edgren 1993, 28–33).

1000-luvun alkupuolelta on säilynyt Adam Victorilaisen bestiaariteemoja kehittelevä sekvenssi, jossa käännyttyään Neitsyt Marian puoleen ja pyydetään häntä rukoile-maan varjellusta maailman myrskyissä sirenojen, lohikäärmeiden ja merirosvojen uhan alla seilaaville kristityille:

*Ave, Virgo singularis,  
Mater nostri salutaris,  
Quae vocaris Stella Maris,  
Stella non erratica;  
Nos in hujus vitae mari  
Non permitte naufragari,  
Sed pro nobis Salutari  
Tuo semper supplica!*

*Saevit mare, fremunt venti,  
Fluctus surgunt turbulenti,  
Navis currit, sed currenti  
Tot occurrunt obvia;  
Hic sirens voluptatis,  
Draco, canes, cum piratis,  
Mortem pene desperatis  
Haec intentant omnia.<sup>17</sup>*

Kuva 25.

<sup>17</sup> Tieto Leclerq-Marx 1997, 105; nuotit:

<http://www.danielmitsui.com/hieronymus/index.blog?start=1314248459>.

Artikkelin kirjoittajan tekstin sisältösuomennos:

”Tervehditty Neitsyt ainutkertainen,

Vapahtajamme äiti,

jota kutsutaan Meren Tähdeksi.

Tähdeksi joka ei johda harhaan

elämän merellä et koskaan salli meidän tuhoutuvan.

Puolestamme aina rukoile.

Kuohuu meri, tuuli puhaltaa,

villit aallot nostavat melskeen nopeuttavat venettämme,

mutta kun se etenee, mitä vaikeuksia se kohtaakaan;

seireenejä himokkaita, lohikäärmeitä, koiria, kera merirosvojen

kuolemalla kaikkia lähes epätoivoisesti uhkaavia.”

## Kirjallisuus

### **Alexandre-Bidon, Danièle**

1998 Une Foi en Deux ou Trois Dimensions? Images et objets du faire croire à l'usage des laïcs. – *Annales HSS*. 1998, 6: 1155–1190.

### **Antin, Paul**

1961 Les Sirènes et Ulysse dans l'ouvre de Saint Jérôme. – *Revue des Études latines*: 232–241.

### **Arasse, Daniel**

1981 Fonctions de l'image religieuse au XVe siècle. – *Faire croire*, 130–146. École française de Rome.

### **Austern, Linda Phyllis and Naroditskaya, Inna**

2006 Introduction. Singing each to each. – Austern Linda Phyllis & Naroditskaya Inna (eds.) *Music of the Sirens*, 1–15. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

### **Bal, Mieke**

1996 *Double exposure: the subject of cultural analysis*. New York: Routledge

### **Baltrušaitis, Jurgis**

1986/1931 *Formation, Déformations. La Stylistique Ornementale dans la Sculpture Romane*. Paris: Flammarion.

### **Baschet, Jérôme**

1991 *Lieu Sacre, Lieu D'Images. Les Fresques de Bominaco (Abruzzes, 1236): Thèmes, Parcours, Fonctions*. Editions la Découverte et École française de Rome.

### **Baschet, Jérôme**

1996 Inventivité et sérialité des images médiévales – pour une approche iconographique élargie. – *Annales HSS*. 1: 93–133.

### **Baschet, Jérôme**

1997 Les images: des objets pour l'historien? – J. Le Goff & G. Lobrichon (éd.) *Le Moyen Age Aujourd'hui*, 101–135. Paris: Le Léopard d'Or.

### **Baschet, Jérôme**

2003 Les sept péchés capitaux et leurs châtements dans l'iconographie médiévale. – Carla Casagrande & Silvana Vecchio. *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge*, 339–385. Aubier, Collection historique. Paris: Éditions Flammarion.

**Bayet, Jean**

1954 Le symbolisme du cerf et du centaure à la porte rouge de Notre-Dame de Paris. – *Revue Archéologique, tome XLIV*: 21–68. Paris: Presses Universitaires de France.

**Bergholm, Alexandra**

2012 Tutkijat, teksti ja tulkinta: uskonnolliset maailmat varhaisirlantilaisessa kirjallisuudessa. *Uskonnontutkija 1–2/2012*. <http://uskonnontutkija.fi/2012/10/18/tutkijat-teksti-ja-tulkinta-uskonnolliset-maailmat-varhaisirlantilaisessa-kirjallisuudessa/>

**Bessler, Gabriele**

1995 *Von Nixen und Wasserfrauen*. Köln: Dumont.

**Brown, Carmen**

1999 Bestiary Lessons on Pride and Lust. – Hassig, Derbra (ed.), *The Mark of the Beast*. New York and London: Garland Publishing, Inc.

**Brownlee, Kevin**

1994 Mélusine's Hybrid Body and the Poetics of Metamorphosis. – *Corps Mystique, corps sacré. The transfiguration of the Body from the Middle Ages to the Seventeenth Century*, 18–38. New Haven: Yale French Studies. nr. 86.

**Bynum, Caroline Walker**

1995 Why all the Fuss about the body? – *Critical Inquiry. Vol. 22, No. 1, Autumn*: 1–33.

**Bynum, Caroline Walker**

2001 *Metamorphosis and Identity*. New York: Zone Books.

**Camille Michael**

1985 Seeing and reading: Some visual implications of medieval literacy and illiteracy. – *Art History*. n.1: 26–49.

**Camille Michael**

1989 *The Gothic Idol. Ideology and Image-making in Medieval Art*. New York: Cambridge University Press.

**Camille Michael**

2000 "Before the Gaze. The internal Senses and Late Medieval Practices of Seeing". – Nelson, Robert S. (ed.) *Visuality before and beyond the Renaissance*, 197–223. Cambridge: Cambridge University Press.

**Classen, Albrecht**

2012 Epistemological Function of Monsters in the Middle Ages. From the Voyage of Saint Brendan to Herzog Ernst, Marie de France, Marco Polo and John Mandeville. What Would We Be Without Monsters in Past and Present! – *Lo Sguardo*, no 9, 2012. (II): 13–34.

**Clier-Colombani, Françoise**

1991 *La Fée Mélusine au Moyen Age. Images, Mythes et Symboles*. Paris: Le Léopard d'Or.

**Cohen, Jeffrey Jerome**

1996 *Monster theory*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.

**Cohen, Jeffrey Jerome**

2006 *Hybridity, identity and monstrosity in Medieval Britain on difficult middles*. New York: Palgrave Macmillan.

**Cohen, Jeffrey Jerome**

2012 Postscript. The Promise of Monster. – Mittman, Asa Simon, Dendle Peter J.(eds.) *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*, 449–464. Farnham: Ashgate.

**Courcelle, Pierre**

1975 L'Interprétation Evhémériste Des Sirènes-Courtisanes jusqu'au XII<sup>e</sup> Siècle. – Bosl, Karl (ed.), *Monographien Zur Geschichte Des Mittelalters. Band II. Gesellschaft. Kultur. Literatur*, 33–48. Stuttgart: Anton Hiersemann.

**Dale, Thomas E.A.**

2001 Monsters, Corporeal Deformities, and Phantasmas in the Cloister of St-Michel-de-Cuxa. – *The Art Bulletin*, Vol. 83. No. 3: 402– 436.

**Dale, Thomas E.A.**

2007 The Monstrous. Rudolph Conrad (ed.) *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*, 253–273. Malden, MA: Blackwell Publishing.

**Daoudal, Solene**

2007 *Sirènes romanes en Poitou XI<sup>e</sup>–XII<sup>e</sup> siècles. Avatars sculptés d'une figure mythique*. Presses Universitaires de Rennes.

**Debidour. V.-H.**

1961 *Le Bestiaire sculpté du Moyen Âge en France*. Paris: Arthaud.

**Deonna, W.**

1928 La Sirène, Femme-Poison. – *Revue Archéologique. 5<sup>e</sup> série. Tome XXVII*: 18–25. Paris : Librairie Ernst Leroux.

**de Donder, Vic**

1992 *Le chant de la sirène*. Gallimard.

**Van Duzer, Chet**

2011 The Sea Monsters in the Madrid manuscript of Ptolemy's Geography. – *World & Image*, 27:1: 115–123.

**Dykema, Bobbi**

2011 Preaching the Book of creation: memory and Moralization in Medieval Bestiaries. *Peregrinations vol III Issue, 2*: 96–115.

**Edgren, Helena**

1993 *Mercy and Justice. Miracles of the Virgin Mary in Finnish Medieval Wall-Paintings*. Munaismuistoyhdistyksen Aikakausikirja 100.

**Edgren, Helena**

1997 Kalkkimaalaukset. – Marja Terttu Knapas (toim.). *Hattulan ja Tyrvännön kirkot*, 40–104. Suomen kirkot 20. Helsinki: Museovirasto.

**van Engen, John**

2008 Multiple Options: The World of the Fifteenth-Century Church. – *Church History* 77:2: 257–284.

**Falcon Møller, Dorthe**

1996 *Klang på kalk — musiksymbolik I dansk kalkmaleri*. Kobenhavn: Forlaget Falcon.

**Faral, Edmond**

1953 La Queue de Poisson des Sirènes. – *Romania* 74: 433–506.

**Felton, D.**

2012 Rejecting and Embracing The Monstrous in Ancient Greece and Rome. – Mittman, Asa Simon, Dendle Peter J. (eds.) *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*, 103–131. Farnham: Ashgate.

**Foucault, Michel**

2010 *Sanat ja asiat*. Helsinki: Gaudeamus.

**Gaignebet, Claude & Lajoux, Jean-Dominique**

1985 *Art profane et Religion populaire au Moyen Age*. Paris: Presses Universitaires de France.

**Le Goff, Jacques**

1991/1985 *L'imaginaire médiéval*. Paris: Gallimard.

**Gottlieb, Beatrice**

1985 The Problem of Feminism in the Fifteenth Century. – Julius Kirshner and Suzanne F. Wemple (eds.), - *Women of the Medieval World: essays in honor of John H. Mundy*, 337–362. Oxford: Basil Blackwell.

**Groebner, Valentin**

2008 *The Defaced. The Visual Culture of Violence in the Late Middle Ages*. New York: Zone Books.

**Grünthal, Satu**

1997 *Välkkyvän virran kalvo*. Helsinki: SKS.

**Göttler, Christine**

2001 Is seeing believing? The Use of Evidence in Representations of the Miraculous Mass of Saint Gregory. – *Germanic Review*. 2. vol. 76: 121–142.

**Haastrup, Ulla**

1980 The Wall paintings in the parish church of Bellinge (dated 1496) explained by parallels in contemporary European Theatre. *Medieval Iconography and Narrative*:135– 156. Odense: University Press.

**Haavio, Martti**

1935 *Suomalaisen muinaisrunouden maailma*. Porvoo: WSOY.

**Hamburger, Jeffrey**

2006a Introduction. –Jeffrey F. Hamburger and Anne-Marie Bouché (eds.), *The Mind's Eye: Art and Theological Argument in the Middle Ages*, 3–10. Princeton: Princeton University Press.

**Hamburger, Jeffrey**

2006b The Place of Theology in Medieval Art History: Problems, Positions, Possibilities. - Jeffrey F. Hamburger and Anne-Marie Bouché (eds.).*The Mind's Eye: Art and Theological Argument in the Middle Ages*, 11–31. Princeton: Princeton University Press.

**den Hartog, Elizabeth**

1999 In the Midst of Nations... The iconography of the choir capitals in the church of Our Lady in Maastricht. – *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 62Bd, H. 3: 320–365.

**Harva, Uno**

1948 *Suomalainen muinaisusko*. Helsinki: WSOY.

**Hassig, Debra**

1995 *Medieval bestiaries. Text, Image, Ideology*. Cambridge: Cambridge University Press.



**Hiekkanen, Markku**

2007 *Suomen keskiajan kirkot*. Helsinki: SKS.

**Holford-Strevens, Leofranc**

2006 *Sirens in Antiquity and the Middle Ages*. – Austern, Linda Phyllis & Naroditskaya, Inna (eds). *Music of the Sirens*, 16–51. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

**Hughes Christopher G.**

2007 *Art and Exegesis*. – Rudolph Conrad (ed.) *A Copamion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe, 173–192*. Malden, MA: Blacwell Publishing.

**af Hällström, Olof**

1977/1982 *Hattulan Pyhän Ristin kirkko*. Hattula: Hattulan seurakunta.

**Jacquart, Daneille**

1993 *La morphologie du corps féminin selon les médecins de la fin du Moyen Âge*. *Micrologus I*: 81–98. Firenze: SISMEL.

**Jalabert, D.**

1938 *De l'Art oriental antique à l'Art roman. Recherches sur la Faune et la Flore romanes. II. Les Sirènes*. – *Bulletin monumental*. 95: 433–471.

**Janssens, Jozef, D.**

1993 *Cyclopes, Licornes et Sirènes*. – Balty Jean-Charles et alii (éd.) *Sirènes m'étaient contées*, 64–95. Bruxelles: Galerie CGER.

**Kappler, Claude-Claire**

1999 *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Age*. Paris: Éditions Payot.

**Karnes, Michelle**

2011 *Imagination, Meditation and Cognition in the Middle Ages*. Chicago and London: University of Chicago Press.

**Kaufman, Gordon D.**

1982 *Theology as Imaginative Construction*. – *Journal of the American Academy of Religion* 50 no 1 Mr: 73–79.

**Kelly, Douglas**

1978 *Medieval Imagination. Rhetoric and the Poetry of Courtly Love*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

**Kemp, Wolfgang**

1997 *The Narratives of Gothic Stained Glass*. Cambridge: University Press.

**Kerns, Brian**

2011 Gregory the Great and the Bestiary. *Cistercian Studies Quarterly* 46.4: 403–413.

**Kessler L. Herbert**

1988 On the State of Medieval Art History – *Art Bulletin June 1*: 166–187.

**Kessler L. Herbert**

2006 Turning a Blind Eye: Medieval Art and Dynamics of Contemplation. Jeffrey F. Hamburger and Anne-Marie Bouché (eds.), *The Mind's Eye: Art and Theological Argument in the Middle Ages*, 413–439. Princeton: Princeton University Press.

**Kemp, Wolfgang**

1997 *The Narratives of Gothic Stained Glass*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.

**King, Helen**

1995 Half-Human Creatures. – Cherry. John (ed.) *Mythical Beasts*. London: British Museum Press, 138–167.

**Knuuttila, Seppo**

2000 Vastamaailman pinnan alla. Käsityksiä veteen liittyvistä uskomuksista. *Elore 1/2000*: 1–4.

**Koivusalo, Markku**

2010 Ihmistieteet vailla ihmistä. – Foucault Michel, *Sanat ja asiat*, 374–413. Helsinki: Gaudeamus.

**Kolstrup, Inger-Lise**

1984 Physiologus- og bestiariet fremstillinger i den romanske stensulptur. *Romanske stenarbejder 2*, 63–118. Denmark: Hikuin,

**Kolumbus, Kristofer**

1992 *Amerikan löytöretken päiväkirja*. Hämeenlinna: Karisto.

**Konttinen, Riitta ja Laajoki Liisa**

2000 *Taiteen sanakirja*. Helsinki: Otava.

**Kordecki, Lesley**

2000 Making Animals Mean: Species Hermeneutics in the Physiologus of Theobaldus. – Flores Nona C. (ed.) *Animals in the Middle Ages*, 85–101. New York and London: Routledge.

**Krüger, Klaus**

2005 *Signa et res – The pictorial discourse of the imaginary in Early Modern Italy*. <http://academiccommons.columbia.edu/catalog/ac:130551>.

**Krüger, Klaus**

2007 Authenticity and Fiction: On the Pictorial Construction of inner presence in Early modern Italy. – Falkenburg, Eindert, & Melion, Walter S. & Richardson, Todd M. (eds.) *Image and Imagination of the Religious self in Late Medieval and Early Modern Europe*, 37–69. Brepolis.

**Kumler, Aden**

2007 Authenticity and Fiction: On the Pictorial Construction of inner presence in Early modern Italy. – Falkenberg R., Melion W.S., Richardson T.M. (eds.) *Image and Imagination of the Religious Self in Late Medieval and Early Modern Europe*, 37–69. Brepolis.

**Kumler, Aden**

2011 *Translating Truth. Ambitious and Religious Knowledge in Late Medieval France and England*. New Haven and London: Yale University Press.

**Kupfer, Marcia**

1993 *Romanesque Wall Painting in Central France. Politics of Narrative*. New Haven and London: Yale University Press.

**Kuusi, Matti**

1963 Kirjoittamattomasta kirjallisuudesta. *Suomenkirjallisuus I*, 7–31. Helsinki: SKS.

**Laaksonen, Pentti**

1984 Kristillistyvä talonpoika. Heikki Kirkinen, Toivo Hakamäki, Martti Linkola (toimituskunta) Arno Rautavaara (toim), *Sukupolvien perintö 1. Talonpoikaiskulttuurin juuret*, 295–322. Helsinki: Kirjayhtymä.

**Lascault, Gilbert**

1973 *Le Monstre dans l'Art occidental*. Paris: Klincksieck.

**Leach, Elizabeth Eva**

2006 'The little pipe sings sweetly while the fowler deceives the bird': Sirens in the later Middle Ages. – *Music & Letters*. Vol. 87. No.2: 187–211.

**Leclercq-Marx, Jacqueline**

1993 Les Sirènes Romanes et Gothiques. – Balty Jean-Charles et alii (éd.) *Sirènes m'étaient contées*, 40–63. Bruxelles: Galerie CGER.

**Leclerq-Marx, Jacqueline**

1997 *La Sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge*. Académie Royale de Belgique.

**Leclerq-Marx, Jacqueline**

2002 Du monstre androcéphale au monstre humanisé. À propos des sirènes et des centaures, et leur famille, dans le Moyen Âge et à l'Époque romane. – *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 45: 55–67.

**Lehmijoki, Maiju**

2000 Johdanto: Uskonto keskiajan kulttuurissa. Heinonen, Meri (toim.). *Ikuisuuden odotus. Uskonto keskiajan kulttuurissa*, 11–30. Helsinki: Gaudeamus.

**Lehmijoki, Maiju**

1997 Maailmaa paossa, keskellä maailmaa – yhteisöllinen osallistuminen naisten uskonelämässä. – Tuomas M. Lehtonen (toim.) *Keskiajan kevät*, 219–248. Helsinki: WSOY.

**Liepe, Lena**

2003 *Den medeltida kroppen. Kroppens och könets ikonografi i nordisk medeltid*. Lund: Nordic Academic Press.

**Lévy-Gires, Noëlle**

2004 Se coiffer au Moyen Age ou l'Impossible Pudeur – Chantal Connochie-Bourgne (éd.) *La Chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge*, 279–290. Aix-en Provence: Publication de l'Université de Provence.

**Löija, Pauli**

1996 The Altar as an Image of God's Throne in Medieval Finnish Churches. *Ars Ecclesiastica : the church as a context for visual arts : international symposium held in Jyväskylä 18.-21.8.1995*: 219–26

**Mâle, Émile**

1922 *L'Art Religieux du XIIIe siècle en France*. Paris.

1984/1898 *Religious Art in France. The 13th century. A Study of Medieval Iconography and Its Sources*. Princeton: Princeton University Press.

**MacLaren, Shelley**

2007 Shaping the Self in the Image of Virtue: Francesco da Barberino's I Documenti d'Amore. Falkenberg R., Melion W.S., Richardson T.M. (eds) *Image and Imagination of the Religious Self in Late Medieval and Early Modern Europe*, 71–95. Brepols.

**McGinn Bernard**

1994 *Apocalypticism in the Western Tradition*. Aldershot: Variorum, 1994.

**McGinn Bernard**

1979 *Visions of the End: Apocalyptic Traditions in the Middle Ages*. New York: Columbia University Press.

**Meinander, K.K.**

1908 *Konsten – Nordmann, P. och Schybergson, M. G. (red), Finlands kulturhistoria. Medeltiden*, 145–187. Helsingfors: Söderström.

**Meurger, Michel**

1988 *Lake monster traditions: a cross-cultural analysis Lake Monster Tradition* London: Fortean Tomes.

**Minnis, Alastair**

2008 online/2006 Medieval imagination and memory. Minnis, Alastair & Johanson, Ian (eds.) *Cambridge Histories Online.// The Cambridge History of Literary Criticism Volume 2: The Middle Ages*. <http://dx.doi.org/10.1017/CHOL9780521300070.009>, 237–274.

**Mittman, Asa Simon**

2012. Introduction. The impact of Monsters and Monster Studies. – Mittman Asa & Simon Dendle Peter J. (eds.) *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*, 1–14. Farnham: Ashgate.

**Mittman, Asa Simon & Kim, Susan M.**

2009 Monsters and the Exotic in Early Medieval England. – *Literary Compass* 6/2: 332–348.

**Nervander**

1887–1888 *Den kyrkliga konsten I Finland*. Helsingfors: Folkupplysningssällskapet.

**Newman, Barbara**

2003 *God and the Goddesses. Vision, Poetry, and Belief in the Middle Ages*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

**Newman, Barbara**

2005 Toward a More Inclusive Monotheism. *Spiritus: A Journal of Christian Spirituality*. 5/2: 214–220.

**Niinisalo, Suvi**

2006 *Vedenneitojen lähteellä*. Jyväskylä: Atena.

**Nilsén, Anna**

1986 *Program och funktion I senmedeltida kalkmåleri. Kyrkmålningar i Mälardalskapen och Finland 1400–1534*. Stockholm: Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien.

**Nilsén, Anna**

1996 Paintings as a Reflection of Semon. – *Arc Ecclesiastica: The church as a context for visual arts*: 14–33.

**O’Hear, Natasha**

2009 Images of Babylon: A Visual History of the Whore in LATE medieval and Early Modern Art. – Christine E. Joynes and Christopher C. Rowland (eds,) *From the Margins 2. Women of the New Testament and Their Afterlives*, 311–333. Sheffield: Sheffield Phoenix Press.

**Pastoureau, Michel**

2004 *Une Histoire symbolique du Moyen Âge occidental*. Seuil.

**Pearson, Terry**

2009 The Mermaid in the Church. – Block Elaine C. (ed.) *Profane Images in Marginal Arts of the Middle Ages*, 105–121. Brepols.

**Peraino, Judith A.**

2003 Listening to the Sirens, Music as Queer Ethical Practice. – *GLQ 9:4*: 433–470.

**Piela, Ulla**

1999 Aino-myytti – Ulla Piela, Seppo Knuutila ja Tarja Kupiainen.(toim.) *Kalevalan hyvät ja hävyttömät*, 118–129. Helsinki: SKS.

**Pirinen, Kauko**

1956. *Turun tumiokapituli keskiajan lopulla*. Helsinki: Suomen Kirkkohistoriallinen Seura.

**Polo de Beaulieu, Marie Anne**

1998 Le « Lundi des Trépassés ». Creation, diffusion et réception d’un rituel. – *Annales HSS*, 1998, n.6: 1191–1217.

**De Rachewiltz, Siegfried**

1987 *De Sirenibus. An Inquiry into Sirens from Homer to Shakespeare*. New York & London: Garland Publishing, INC.

**Réau, Louis**

1955 La Sirène. – Réau Louis, *Iconographie de l’Art chrétien*, 121–124. Paris : Presses Universitaires de France.

**Rebold Benton, Janette**

1992 *Bestiare Médiéval*. Paris: Abbeville.

**Recht, Roland**

1996 Une Bible pour illettrés. Sculpture gotique et "théâtre de mémoire". – *Critique*, n.586: 188–206.

**Reinburg, Virginia**

2012 *French Books of Hours. Making an Archiive of Prayer, c. 1400–1600*. Cambridge: Cambridge University Press.

**Reiss, Athene**

2008 Beyond 'Books for Illiterate'. Understanding English Medieval Wall Paintings. – *The British Art Journal*, vol IX No.1: 4–14.

**Rinne, J., Meinander, K.K**

1912 Hattula gamla kyrka: Finlands sevärdigheter, 5. Helsingfors : Simelii arvingar.

**Riska, Tuve**

1987 Hattulan ja Lohjan kirkkojen suuret maalaussarjat. – Salme Sarajas-Korte (päätoimitaja) *Ars, Suomen Taide 1*, 168–175. Espoo: Weilin + Göös.

**Roling, Bernd**

2010 *Drachen und Sirenen. Die Rationalisierung und Abwicklung der Mythologie an den europäischen Universitäten*. Leiden. Boston: Brill.

**Rudloff, Diether**

1989 *ZILLIS images de l'univers roman. Zodiaque*.

**Sand, Alexa**

2010 Vindictive Virgins: animate images and theories of art in some thirteen-century miracle stories. – *Word & Image*, 26:2: 150–159.

**Salisbury, Joyce E.**

1994 *The Beast within. Animals in the Middle Ages*. Routledge: New York & London.

**Schapiro, Meyer**

1973 *Words and pictures*. The Hague: Mouton.

**Schmidt, Gary D.**

1995 *The Iconography of the Mouth of Hell*. Selinsgrove: Susquehanna University Press.

**Schmitt, Jean-Claude**

1996 Imago : de l'image à l'imaginaire. – Baschet, Jérôme & Schmitt Jean- Claude. *L'Images. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval* ", 29–37. Paris: Le Léopard d'Or.

**Sheldrake, Philip**

2005 Imaginative Theology: A Strategy of Subversion. – *Spiritus: A Journal of Christian Spirituality*. 5/2: 211–213.

**Siikala, Anna-Leena**

2013 *Itämerensuomalaisten mytologia*. Helsinki: SKS.

**Singing-Larsen, Staale**

1984 *Iconography and Ritual. A Study of Analytical Perspectives*. Oslo: Universitetsforlaget as.

**Stattin, Jochum,**

1984 *Näcken. Spelman eller gränsvakt*. Malmö: Liber Förlag.

**Steel Karl**

2012 Centaurs, Satyrs, and Cynocephali: Medieval Scholarly Teratology and the Question of the Human. – Mittman Asa Simon & Dendle Peter J.(eds.) *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*, 257–274. Farnham: Ashgate.

**Stewen Riikka**

2001 Henkilökohtaisen uskon kuvat Hattulassa. – Helena Sederholm et alii (toim.) *Pinx: maalaustaide Suomessa Osa I. Suuria kertomuksia*, 110–113. Espoo: Weilin+Göös.

**Stigell, Anna-Lisa**

1974 *Kyrkans tecken och årets gång: Tideräkningen och Finlands primitiva medeltidsmålningar*. Helsingfors: Finska fornminnesföreningens tidskrift 77.

**Thomasset, Claude**

1993 *Le corps féminin ou le regard empêché. Micrologus I* : 99–114. Firenze: SISMEL.

**Travis, William J.**

2002 Of Sirens and Onocentaures: A Romanesque Apocalypse at Montceaux-l’Etoile. – *Artibus et Historiae, Vol. 23, No. 45*: 29–62.

**Työrinoja, Reijo**

1997 Usko ja näkeminen — keskiajan visuaalinen tiedonmetafysiikka ja uskonnollinen usko.– Kotiranta Matti. (toim.) *Kuvan teologia*, 91–106. Helsinki: Suomalaisen teologisen kirjallisuusseuran julkaisuja 209.

**Vernant, Jean-Pierre**

1989 *L’individu, la mort, l’amour. Soi-même et l’autre en Grèce ancienne*. Gallimard.



**Viellard-Troïekouroff, May**

1969 Sirènes-poissons carolingiennes. – *Cahiers archéologiques fin de l'Antiquité et Moyen Age*: 61– 82.

**Viholainen, Aila**

2004 Keskiäikaisten kirkkojen kuvalliset esitykset – lukutaidottomien raamattuja? *Suomen kirkkohistoriallisen seuran vuosikirja 93 / 2003*: 32 – 57.

**Viholainen, Aila**

2006 Suitsimalla pienennetty paha – joitakin himokkaita kuvallisia aiheita ja motiiveja keskiajalta – Ahola Minna, Antikainen Marjo-Riitta, Salmesvuori Päivi (toim.), *Taivaallista seksiä. Kristinusko ja seksuaalisuus*, 139–159. Helsinki. Tammi.

**Viholainen, Aila**

2013 Murros keskiajan kuvatutkimuksessa – *Teologinen Aikakauskirja 2/201*: 127–140.

**Voisenet, Jacques**

1994 *Bestiaire chrétien. L'imagerie animale des auteurs du Haut Moyen Âge (Ve–XIe s.)*: Toulouse : Presses Universitaires du Mirail.

**Voisenet, Jacques**

2000 *Bête et Hommes dans le monde médiéval. Le Bestiaire des clercs du Ve au XIIe siècle*. Brepolis.

**Weising, Christina**

2008 A Vision of “Sexuality” or “Nudity” Regional Differences in the Images of Corbels. – Albercht Classen (ed.) *Sexuality in the Middle Ages and Early Modern Times*, 325–382. Berlin, New York: Walter de Gruyter.

**Williams, David**

1996 *Deformed Discourse. The Function of the Monster in Mediaeval Thought and Literature*. Exeter: University of Exeter Press.

**Williams, David**

2012 Monsters then and now. – *Lo Sguardo, no 9, 2012. (II)*: 239–258.

**Wright, Rosemary Muir**

1995 *Art and Antichrist in Medieval Europe*. Manchester and New York: Manchester University Press.

**Ziolkowski, Jan M.**

1997 Literary Genre and Animal Symbolism. – Houwen L.A.J.R. (ed) *Animals and the symbolic in mediaeval art and literature*, 1– 23. Groningen : Forsten. Mediaevalia Groningana; 20.

## Kuvaluettelo

*Hattulan Pyhän Ristin kirkon valokuvat (1, 15, 16, 17, 18, 19, 24)*

Viholainen Aila

*Kuva 1. Hattulan Pyhän Ristin kirkon kuoriseinän maalauksen piirros*

Petri Piirto

*Kuva 2. Moninainen hybridi 1300-luvulta*

2000 Nelson, Robert S. (ed.) *Visuality before and beyond the Renaissance*. Cambridge University Press, 123.

*Kuva 3. Cynocephalus*

Mittman Asa Simon & Dendle Peter J.(eds.) *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*. Farnham: Ashgate, 371.

*Kuva 4. Odysseus ja seireenit:*

*Mythical Beasts*. London: British Museum Press, 147.

*Kuva 5. Seireeni kuvattuna hautapatsaaseen.*

Pergamon museo, Berliini. Viholainen Aila.

*Kuva 6. Kalahahmoiset olennot*

Pergamon museo, Berliini. Viholainen Aila.

*Kuva 7. Koptilainen reliefi*

Leclercq-Marx, Jacqueline

1997 *La Sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge*. Académie Royale de Belgique, 66.

*Kuva 8. Skylla*

de Donder, Vic

1992 *Le chant de la sirène*. Gallimard, 44–45.

*Kuva 9. Buch der Natur*

de Donder, Vic

1992 *Le chant de la sirène*. Gallimard, 38–39.

*Kuva 10. Bestiaari 1300-luvulta*

Faraci, Dora

1990 *Il Bestiario Medio Inglese*. Rome: Japadre Editore L'Aquila, 128.

*Kuva 11. Imettävä sirena/ Bâle, Notre Dame katedraali.*

Leclercq-Marx

1997 *La Sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge*. Académie Royale de Belgique, 164.

*Kuva 12. Manaatti*

de Donder, Vic

1992 *Le chant de la sirène*. Gallimard, 106.

*Kuva 13. Tuntemattoman tekemä kartta 700-luvulta*

Rudolff Diether & Eggenberger, Christoph

1989 *Zillis images de l'univers roman*. Zodiaque, 33.

*Kuva 14. Bolognan Santo Stefanon sirenat 1000– 1200-luku*

Viholainen

*Kuva 20. Venuksen syntymä*

de Donder, Vic

1992 *Le chant de la sirène*. Gallimard, 42.

*Kuva 21. Maria polkee sirenan jalallaan*

Clier-Colombani, Françoise

1991 *La Fée Mélusine au Moyen Age. Images, Mythes et Symboles*. Paris: Le Léopard d'Or, 81.

*Kuva 22. Musisoivat seireenit*

de Donder, Vic

1992 *Le chant de la sirène*. Gallimard, 1.

*Kuva 23. Ilmestyskirjan portto veden päällä*

2012, *Illuminating the End of time. The Getty Apocalypse Manuscript*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, folio 35 verso.

*Kuva 25. nuotit:* <http://www.danielmitsui.com/hieronymus/index.blog?start=1314248459>.