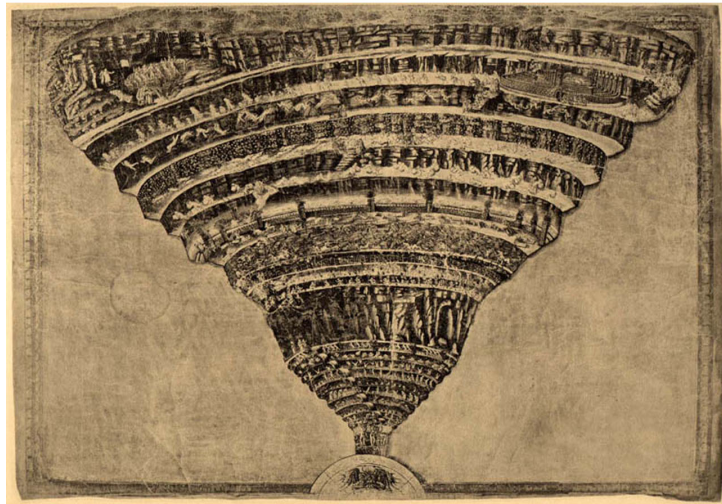


HELVETIN KUVAT

VISUAALINEN HELVETTI JA DANTEN INFERNO



Anna Laamanen
Pro Gradu -tutkielma
Taidehistoria
Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Jyväskylän yliopisto
2012

Sisällysluettelo

1. Johdanto.....	2
1.1. Aineisto.....	3
1.2. Menetelmät ja menetit.....	7
2. Helvetin lyhyt historia.....	10
2.1. Mytologiat.....	10
2.2. Raamattu.....	13
2.3. Divina Commedia.....	16
3. Elementit – Ilma.....	19
3.1. Taivas.....	20
3.2. Sääolosuhteet.....	23
4. Elementit – Tuli.....	27
4.1. Liekehtivä tuli.....	28
4.2. Tulen oheistuotteet.....	32
5. Elementit – Vesi.....	35
5.1. Ympäristölähtöiset nesteet.....	36
5.2. Ihmislähtöiset nesteet.....	40
6. Elementit – Maa.....	42
6.1. Maaperä ja luonto.....	43
6.2. Rakennettu ympäristö.....	44
7. Elementit – Hahmot.....	48
7.1. Leviatan ja muut liskot.....	49
7.2. Paholaiset.....	51
8. Universaalit symbolit ja helvetin elementit.....	55
9. Päätäntö.....	56

1. Johdanto

Kuvittele mielessäsi teos, jossa kallion juuressa palavan tulen äärellä makaa hahmo. Kuvaako teos pitkän matkan matkustaneen hahmon lepotuokiota suojaisan kallion juureen tehdyn tulen lämmössä? Vai kuvaako teos mahdollisesti syntisen sielun kuolemanjälkeistä kärsimystä elottomassa ja kuumassa helvetissä? Kuvailemani näky on kuvitteellinen esimerkki.

Useimpien helvettiä esittävien teosten kohdalla katsoja tunnistaa aiheen. Kuitenkin, jos teoksesta kuvaillaan ainoastaan sen keskeisimmät elementit, vaikeutuu aiheen hahmottaminen. Kuviteltaessa helvetin maisemia yleinen vastaus sisältää tulta ja karua maastoa. Tuli ja karu maasto voi teoksessa viitata muihinkin aiheisiin kuin helvettiin. Mitkä piirteet teoksessa siis rajaavat sen aiheen helvetiksi? Tutkielmassani pyrin määrittämään helvettiä rakentavat visuaaliset elementit, joiden perusteella katsoja muodostaa käsityksensä teoksen aiheesta.

Helvetti on yksi kristillisistä paikoista, joissa kuoleman jälkeistä elämää vietetään. Toisin sanoen yksi osa kristillistä tuonpuoleista. Tuonpuoleisia paikkoja ovat myös taivas, kiirastuli ja limbus, antiikin kreikkalaisten ja roomalaisten Manala sekä muiden mytologioiden kuolleiden valtakunnat. Limbus on tavallaan esi-helvetti, jonne alunperin kaikki kuolleet kristillisessä mytologiassa joutuivat. Sinne joutuivat myös Vanhan Testamentin pyhät henkilöt kuoltuaan, kun taivasta ei vielä ollut. Kristus kuollessaan laskeutui tuohon paikkaan ja nosti nämä pyhät mukanaan taivaaseen. Taivaan perustamisen jälkeen limbus on jäänyt kastamattomien sielujen tuonpuoleiseksi.

Dante Alighierin *Divina Commedia* (1301-1321) on länsimaisessa kulttuurissa tunnetuimpia kristillisen tuonpuoleisen kuvauksia. Kolmiosaisen teoksen ensimmäisen osan, *Infernon* kattava helvetin järjestäminen on jättänyt vahvan leiman länsimaiseen käsitykseen helvetistä ja sen maisemista. Toisin sanoen visuaalinen helvetti on myös muodostunut *Infernon* luomien esimerkkien avustamana. Pyrin ainakin tutkielmassani niin osoittamaan. Suuri osa niistä elementeistä, jotka mielletään helvettiin kuuluviksi, esiintyy myös *Infernossa*.

Varhaisemmissa kristillisissä teksteissä helvetti on huomattavasti *Infernoa* yksipuolisempi. *Inferno* on erilaisten helvettien sulatusuuni, johon Dante on yhdistänyt piirteitä laajasti eri uskontojen tuonpuoleisista maailmoista. Aion osoittaa tutkielmassani, ettei kristillinen visuaalinen helvetti olisi voinut muodostua näin monipuoliseksi useiden uskomusten summaksi ilman Danten tekemää näkymatkaa.

1.1. Aineisto

Analysoitava aineistoni koostuu visuaalisen materiaalin ohella myös runsaasta tekstuaalisesta materiaalista. Usko tuonpuoleiseen rangaistukseen yhdistää lähes kaikkia uskontoja, mutta jo pelkästään juutalaisessa ja kristillisessä traditiossa on useita tuonpuoleiseen maailmaan viittaavia tekstejä¹. Tekstuaalisia lähteitäni ovat siis Raamatun ja Danten *Infernon* ohella myös useat muut tekstit. Itse asiassa Raamattu kuvailee hyvin vähän helvetin olemusta. Vanhassa testamentissa manalasta ja tuonelasta puhutaan lähinnä Jesajan kirjassa, muutamia Jobin kirjan viittauksia lukuunottamatta. Itse sana 'helvetti' ilmenee ensi kerran vasta Uudessa testamentissa². Meidän tunteammamme Raamattuun on valikoitunut ja vakiintunut vain osa juutalaiseen ja kristilliseen perinteeseen kuuluvasta tekstuaalisesta materiaalista. Muun muassa Henokin Toisessa ja Esran Neljännessä kirjassa sekä Aadamin, Abrahamin, Elian ja Barukin ilmestyksissä kerrotaan maailmanlopussa aukeavista tuonpuoleisen maisemista³.

Vaikka idea helvetistä on yhtä vanha kuin kristinusko ja vanhoja tekstejä aiheesta löytyy paljon, ei helvetin visuaalinen kuvaaminen alkanut kuin vasta ensimmäisen vuosituhannen lopulla ja yleistyivät vasta 1000-luvun jälkeen. Varhaisemmat helvettiin liittyvät teosaiheet käsittelivät Kristuksen kuoleman jälkeistä elämää ennen ylösnousemusta sekä viimeistä tuomiota. Viimeinen tuomio aiheena kehittyi 800-900-luvulla⁴. Alussa kumpikaan aihe ei kuitenkaan esittänyt helvettiä itseään, vaan ainoastaan vihjasivat katsojalle sen olemassa olosta. Romaanisella kaudella viimeisen tuomion kuvaaminen yleistyi huomattavasti, vaikka kauden kirkkomaalaukset ovat useimmiten tuhoutuneet, joko sotien seurauksena tai uskonpuhdistuksen aikaan, jolloin kirkkojen seinät maalattiin valkoisiksi. Säilyneistä maalauksista voidaan kuitenkin päätellä viimeisen tuomion olleen yleinen aihe muiden seinämaalauksen joukossa. Romaaniselta kaudelta on säilynyt myös useita reliefejä kirkkojen tympanoneissa, jotka esittävät viimeistä tuomiota.⁵

Varhaisten kirjojen eli koodeksien kuvituksissa on myös esiintynyt jonkin verran helvetin kuvausta. Varhaisemmat koodeksit kuvitettiin kuitenkin useimmiten ornamentein ja henkilöhahmoin. Joidenkin uskonnollisten tekstien yhteydessä on visualisoitu myös helvettiä. Tällaisia tekstejä ovat muun muassa tuntien kirjat, psalmtarit sekä **Augustinuksen** (354-430 jKr.) *Jumalan valtio*. Pääasiassa helvetti ilmaantuu koodekseihin kuitenkin vasta *Infernon*

1 Kuula 2006, 14-15.

2 Matt. 5:22

3 Nissinen 2008, 156.

4 Powers 1998, 168.

5 Dillenberger, 1986, 18.

yhteydessä. Vaikka kirjapaino yleistyi 1400-luvun lopulla, jätettiin paineittuihin kirjoihin usein tyhjää tilaa kirjamaalauksille, jotka toteutettiin käsin.⁶

Keskiajan jälkeen viimeinen tuomio oli jo vakiintunut aihe kirkkojen seinillä ja helvetit olivat saaneet lisää pinta-alaa kokonaisuudesta. Renessanssin myötä kuvataiteessa aihevalinnat kuitenkin maallistuivat ja tuonpuoleisen kuvaukset liittyivät pikemminkin muinaisiin mytologioihin kuin vallitsevaan kristinuskoon. Poiketen eteläisestä Euroopasta Saksassa puolestaan pidettiin edelleen uskonnollisesta taiteesta ja Kristuksen kärsimyksestä tuli suosittu aihe. Varsinaista helvettiä näissäkään teoksissa ei laajasti ole kuvattuna, mutta Kristuksen tuonelasta nouseminen levisi motiivina. Hieronymus Bosch ja Pieter Brughel loivat 1400- ja 1500-lukujen vaihteessa mielikuvituksellisia helvettikuvauksia Alankomaissa. Tämä oli helvetti-aiheelle suotuisa ilmapiiri taiteen pysytellessä muutenkin aiheiltaan vahvasti uskonnollisena. Vaikka tematiikka jäi keskiajalle, löysi kuvailmaisu uusia keinoja. Sekä Boschin, että Brueghelin kompositiot edustavat renessanssia.

Divina Commedian kuvittaminen väheni merkittävästi 1500-luvun lopulla. Vuonna 1517 Martti Luther aloitti kristillisen kirkon jakavan sodan paavin valtaa vastaan puhdistuen uskontoaan⁷. Lopulta katolinenkin kirkko joutui vastaamaan paineeseen pitämällä Trentossa kirkolliskokouksen 1545-63 ja luomaan uutta, vakaumuksellisempaa henkeä papistoonsa⁸. Kuvataide valjastettiin katolisen kirkon piirissä vastauskonpuhdistuksen avuksi. Uudistuneen kirkon vallan alla *Jumalaisen näytelmän* jumalaisuus ei ollut enää niin soveliasta ja uskonnolliset aiheet kumpusivat suoraan Raamatusta sekä kirkon opetuksista. Katolinen kirkko loi vaikuttavan ja psykologisen draaman viimeisestä tuomiosta, kuolemasta, taivaasta ja helvetistä. Protestanttien kiinnostus helvettiin keskittyi lähinnä ”tieteelliseen” tutkimukseen helvetin fyysisestä sijainnista ja olosuhteista.⁹

Barokin edetessä uskonnolliset aiheet jäivät kirkkoihin ja porvareiden sekä hovien taide arkipäiväisty. Allegorioiden ja mytologioiden suosio kasvoi. Kreikkalaisten ja roomalaisten mytologioiden manaloita saatettiin kuvata, mutta *Infernon* kuvaukset olivat harvassa. *Inferno* pyrki kuitenkin esittämään valtauskonnon käsityksiä kuolemanjälkeisestä tuomiosta ilman katolisen kirkon siunausta. Barokin taittuessa rokokooksiksi saattoivat helvetti ja kuolema tuntua

6 Honour & Fleming 1992, 321; 455.

7 Arffman, <http://www.helsinki.fi/teol/kurssit/khist/04_luterilaisuuden.shtml> 5.8.2010.

8 Arffman, <http://www.helsinki.fi/teol/kurssit/khist/04_katolisen.shtml> 5.8.2010.

9 Casey 2009, After lives: a guide to heaven, hell, and purgatory, Luku 8,

raskailta aiheilta. Rokokoo suosi aiheissaan antiikin fantasiahahmoja, ja myös uusklassismi nosti antiikin aiheet korkealle jalustalle¹⁰. Helvetti-aiheen kuvaamisessa tapahtui romahdus.

Valistuksen käydessä kiihvainta taisteluaan jäivät uskonnolliset helvetti-aiheet sivuun ja kaunokirjallisuuden pohjaavalla taiteella alkoi uusi kukoistus. Myös *Divina Commedialla* alkoi uuden suosion kausi. Danten runon kuvituksia alkoi ilmestyä myös Italian ulkopuolelta. Englannissa kuvittaja John Flaxman (1755-1826) tarttui *Jumalaiseen näytelmään* vuonna 1793.

1700-luvun lopussa alkoi muodostua voimakkaita tunteita kuvaava ylevä tyyli, josta muodostui romantiikan tyyliuuntauksia. Romantiikassa keskeiseksi nousi subliimit¹¹ aiheet, joiden kauhuromantiikka, synkkyys, yliluonnollisuus ja fantasia harvoin kuitenkaan viittasi kristilliseen, uskonnolliseen helvettiin.¹² Romantiikan ideologia kuitenkin syntyi kirjallisuusfilosofisena liikkeenä, joten oli vain luonnollista, että kaunokirjallisuus on myös vahvasti läsnä romantiikan kuvataiteessa. *Divina Commedian* ohella myös John Miltonin *Paradise Lost* (1667) innoitti useita kuvittajia ja taiteilijoita. Romantiikan aiheet, helvetti mukaan lukien, jäivät kuitenkin pian realismin jalkoihin, romantiikkaa edusti 1800-luvun puolivälin jälkeen vain muutamien koulukuntien. Prerafaeliitit erityisesti ottivat vaikutteita Dantelta, kuten muustakin vanhasta kirjallisuudesta¹³. *Infernossa* erityisesti Paolon ja Francescan rakkauden kohtalo kiehtoi.

1900-luvun ensimmäisillä vuosikymmenillä puolestaan abstrakti taide pyrki katkaisemaan kuvan ja sanan liiton tavoitellen kuvataidetta ilman sanan vahvaa vaikutusta. Figuratiivisen taiteen takana on aina sana joka kuvastaa muotoa, joten väistämättä näiden side on vahva. Tutkimukseni perehtyy pääasiassa juuri nimenomaan tuohon siteeseen, joten käsittelen ainoastaan figuratiivista taidetta. Abstraktin taiteen vallankumouksen jälkeen varsinkin populaarikulttuuri on aktiivisesti kuvannut tuonpuoleisen maisemia, myös runsain viittauksin *Divina commediaan*. 1000 vuotta kuitenkin riittänee osoittamaan *Infernon* mahdollisesti jättämän jäljen visuaalisen helvetin perustassa. Ajanjakso on varsin pitkä ilman tuoreempaakin helvetin kuvausta.

Helvetti-aiheen kehittymisen analyysi pohjautuu noin 400 kuvasta koostuvaan visuaaliseen aineistooni sekä yleiseen taiteen historiaan. Aineisto on kerätty kokonaan internetistä

10 Vallius 2006, <<http://virtuaaliyliopisto.jyu.fi/aikajana/valistuksen-aika/rokokoo/>>, 18.11.2010.

11 Subliimi on käsite, jolla tarkoitetaan jotain ylevää, jaloa ja suurenmoista. Komulainen 2002, 3.

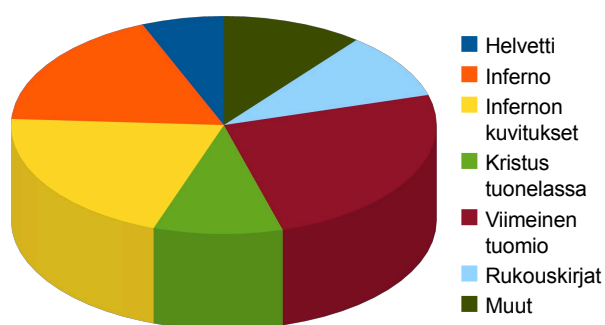
12 Komulainen 2002, 16.

13 Vallius 2006, <<http://virtuaaliyliopisto.jyu.fi/aikajana/romantiikka/prerafaeliitit>>, 1.3.2012.

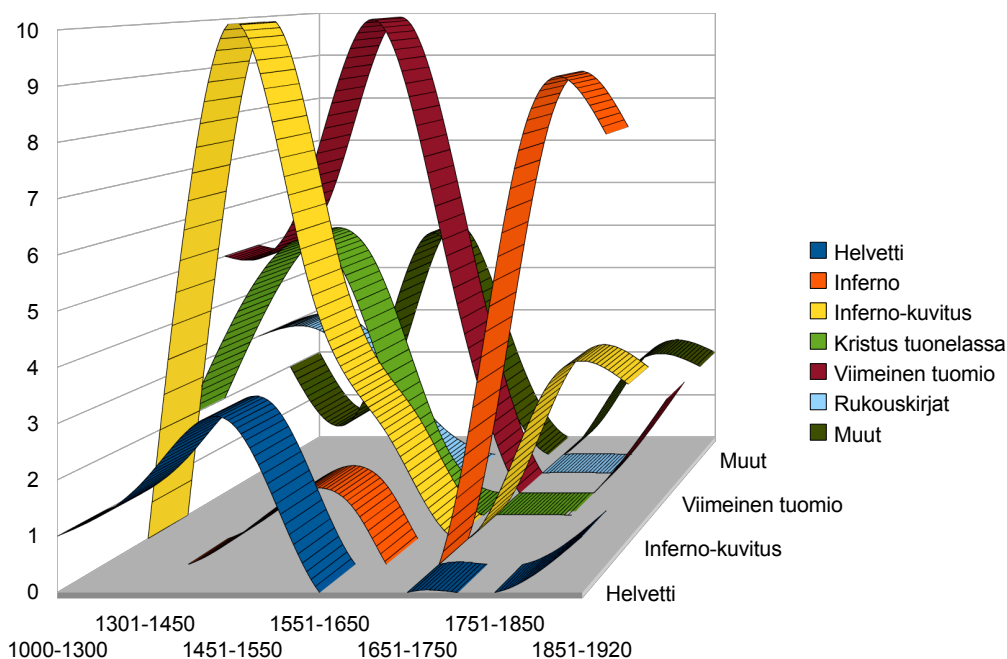
löytyivistä kuvista, sillä uskon näin osuneeni tunnetumpiin teoksiin vähempi arvoisten sijaan. Noista 400 kuvasta voidaan johtaa kuusi motiivia sekä pieni joukko hajanaisempia aiheita. Yksi joukko on pelkästään itsenäisesti helvettiä kuvaavia teoksia, toinen *Infernosta* kummunneita aiheita. Kolmantena joukkona ovat *Infernon* kuvitukset, joiden kohdalla olen laskenut jokaisen kuvituksen yhdeksi teokseksi aiheiden analyysissä realistisemmän kuvan luomiseksi. Neljäntenä teosjoukkona ovat viimeisen tuomion kuvaukset, viidentenä Kristuksen tuonelavierailut sekä kuudentena erilaisten rukouskirjojen kuvituskuvat.

Taulukko 1. osoittaa, kuinka selkeää voittajaa motiiveissa ei ole, kun lasketaan kaikki teokset yhteen. Huomioon tulee kuitenkin ottaa,

että tässä yhteydessä *Inferno* ja sen kuvitukset ovat kaunokirjallisuuden pohjaavista helvetti-aiheista ainoat esimerkit. Jos mukaan laskettaisiin myös esimerkiksi Miltonin *Paradise Lostiin* pohjaavat teokset ja sen kuvitukset, pienenesi puhtaasti kristillisten motiivien osuus rankasti. Taulukko 2:sta voidaan puolestaan nähdä aiheiden suosiot eri aikakausina ja havaita selkeämmin myös aikakaudet, jolloin helvetti ei kuulunut kuvastoon.



Taulukko 1: Helvetti-aiheiden hajonta



Taulukko 2: Helvetti-aiheiden kehittyminen eri aikoina

1.2. Menetelmät ja metodit

Lähestyn aineistoani ikonografisella otteella tavoitteena määrittää keskeiset helvettiä kuvaavat elementit teoksista ja kaivaa esille hieman niiden juuria. Ikonografisessa tutkimuksessa pyritään selvittämään, mitä kuva esittää ja siten hahmottamaan kuvan sisältömaailmaa. Tämän tutkielman kohdalla tiedetään jo teoksen aihe sen ollessa perusteena teoksen valinnalle. Kuvan esittämistä asioista selvitetään kuitenkin myös, mitä henkilöitä ja tapahtumia se kuvaa sekä mihin kirjallisiin ja kuvallisiin lähteisiin aihe ja sen esitystapa mahdollisesti viittaavat. Osansa ikonografisessa tutkimuksessa saavat myös erilaisten muotoaiheiden ja kuvatyypin syntymisen ja kehittymisen kartoittaminen sekä levinneisyys.¹⁴ Visuaalista ilmiötä, kuten tässä tapauksessa helvettiä, tutkittaessa ikonografia palvelee paljastaen tietylle aiheelle tyypillisen esitystavan.

Merkityksen tavoittelu etenee kolmessa vaiheessa. Ensin pyritään kartoittamaan teoksessa nähtävät asiat, elementit, luettelonomaisena esi-ikonografisena kuvauksena. Asioiden keskinäiset suhteet jätetään vielä selvittämättä. Asioiden tunnistaminen tai assosioiminen tietyksi ilmiöksi tai olennoiksi on osa meidän kaikkien sisäistämää ikonografista diskurssia.¹⁵ Kallio tunnistetaan kallioksi siis sisäistämämme ikonografisen diskurssin avulla. Toisessa vaiheessa rakentamalla listattujen elementtien välille suhteita muodostetaan teokselle tema tai aihe eli luodaan ikonografinen kuvaus. Lopulta pyritään saavuttamaan ikonografisen tulkinta jäljittämällä aiheen syvempi yhteiskunnallinen, historiallinen ja jopa filosofinen merkitys.¹⁶ Myös kuvan semiotiikka jäljittää merkityksiä, mutta kun ikonografia tutkii kuvaa erilaisten lähteiden kautta, on semiotiikalle keskeisempää katsojan tulkinta.¹⁷ Tämän tutkielman kannalta ikonografisen tulkinta on toisarvoinen. Lähtökohtainen oletus on, että ikonografisen kuvauksen lopputulos on jokaisen teoksen kohdalla yksinkertaistettavissa helvetiksi. Ikonografisen kuvauksen voi olla viimeinen tuomio tai kristuksen tuonela nouseminen, mutta molemmat liittyvät helvettiin. Sen sijaan, että tässä tutkimuksessa etenisin ikonografiseen tulkintaan, palaankin takaisin esi-ikonografiseen vaiheeseen hakemaan elementtejä, jotka ovat aiemmin johtaneet ikonografiseen kuvaukseen helvetistä.

Ikonografisen analyysin tekeminen on eräänlaista lähilukua. Kirjallisuuden tutkimuksen metodina lähiluku on monivivahteisempi metodi kuin termi itsessään antaa ymmärtää.

Lähiluvun avulla lukija altistaa aistinsa tekstin erilaisille vivahteille ja konnotaatioille sekä

¹⁴ Kuusamo 1996, 60.

¹⁵ Kuusamo 1996, 46.

¹⁶ Van Straten 1994, 25.

¹⁷ Kuusamo 1996, 61.

syvemmille merkityksille¹⁸. Tässä tutkimuksessa tekstuaalisilla lähteillä on merkittävä rooli. Tekstin ymmärtämisen apuna ikonografian rinnalla toimii lähiluku. Ikonografia ja lähiluku ovat tavallaan rinnakkaisia metodeja, joiden yhdistelmällä kuvan ja sanan yhteistutkimus helpottuu.

Lähiluku on metodina saavuttanut useita yksinkertaistettuja malleja. Lukuisia portaita ja vaihteita sisältävät analyysimallitkin kuitenkin perustuvat pääasiassa neljälle eri tasolle: kielitieteellinen, semanttinen, rakenteellinen ja kulttuurinen taso. Kielitieteellisesti haetaan sanastollisia ja kieliopillisia tyylejä, mitkä yksilöivät kirjoittajan. Kielitieteellinen taso on kuvailevaa ja siten, hyvin lähellä esi-ikonografista analyysiä. Tekstistä huomioidaan, mitkä asiat ovat merkitseviä. Kielitieteellinen analyysi on tämän tutkimuksen kannalta hieman ongelmallinen: tekstuaalisen materiaalin alkukielenä on muun muassa arabiaa, kreikkaa ja italiaa. Kielitieteellisen tason vajavaisuus kuitenkin tuskin tutkimusta vahingoittaa, kun tutkimuksen pääkohteena ovat visuaaliset teokset, eivät kirjalliset.

Semanttisella tasolla syvennyttään sanojen syvempiin merkityksiin ja konnotaatioihin. Useimmilla sanoilla on monia merkityksiä ja ne luovat assosiaatioita toisiin sanoihin ja asioihin. Pääasiassa tavoitteena on ymmärtää, mitä sanat oikeastaan yrittävät kertoa. Rakenteellisen tason tarkoituksena on kiinnittää huomiota sanojen välisiin suhteisiin, kuten ikonografinen kuvaus teoksen elementtien välillä. Kulttuurinen taso on kuitenkin kaikkein haasteellisin tutkijalle. Tutkijan täytyy tuntea tekstin syntyhetken maailma, kirjallisuus ja kirjailijan tuotanto saavuttaakseen tekstin kulttuuriset vivahteet.

Kulttuurista tasoa vastaavasti voidaan usein puhua intertekstuaalisuudesta. Kirjallisuudessa intertekstuaalisella tutkimuksella pyritään jäljittämään eri tekstien välisiä suhteita. Intertekstuaalisuuden käsite voidaan kuitenkin laajentaa käsittämään myös ilmiöiden välisiä suhteita. Intertekstuaalisuudesta, kuten sisarestaan lähiluvusta, on jokaisella tutkijalla oma käsityksensä. Vaikka ajoittain kohtaa puhuttavan myös kuvan yhteydessä intertekstuaalisuudesta, voidaan myös kysyä: eikö ikonografia ole juuri intertekstuaalisuutta tutkivaa pyrkiessään selvittämään kuvaketjujen ja niihin liittyvien merkkijärjestelmien ylityksiä¹⁹?

Ikonografia, lähiluku ja intertekstuaalisuus voidaan tulkita siis eri näkökulmiksi syvärakenteeltaan samalle metodille. Kaikkien metodien tavoitteena on etsiä taideteoksen

18 Johnson 2004, <<http://www.mantex.co.uk/2009/09/14/what-is-close-reading-guidance-notes/>>, 2.3.2012

19 Kuusamo 1996, 105.

merkityksiä suhteessa vallitsevaan maailmaan. Yhtäläillä kaikki palvelevat osaltaan helvetin rakenteiden paljastamisessa. Ikonografian avulla haetaan elementtejä, joita voidaan verrata ja rinnastaa eri tekstuaalisista lähteistä lähiluvulla löydettyihin elementteihin. Tavallaan tämä on kuvan ja sanan välistä intertekstuaalisuutta.

2. Helvetin lyhyt historia

Myyttien avulla ihminen jäsentää maailmaansa helpommin ymmärrettäväksi ja opetettavaksi. Tämän elämän aikana pahat eivät välttämättä saa palkkaansa, eikä ihminen aina joudu vastaamaan epäoikeudenmukaisista teoistaan. Yhteiskunnan epäkohdat korostavat ihmisten välistä epätasa-arvoa ja epäoikeudenmukaisuutta. Hyville teoille, inhimillisyydelle sekä moraaliselle oikeudenmukaisuudelle tarvitaan muita perusteita. Myytti kuolemanjälkeisestä elämästä ja siellä tapahtuvasta tuomiosta kannustaa hyviin tekoihin ja perustelee järjestystä yhteiskunnassa. Kuitenkin ennen helvetin syntymistä on täytynyt syntyä käsitys, ettei ihminen kuoltuaan lakkaa olemasta. Kristillinen helvetti ei suinkaan ole ensimmäinen rankaiseva tuonpuoleinen maailma, eikä sen ideologia syntynyt tyhjästä.

2.1. Mytologiat

Kristinuskon juuret ja juutalaisuus on syntynyt muinaisten mesopotamialaisten uskomusten pohjalta Kaksoisvirranmaassa. Vilkkat kauppayhteydet Kaksoisvirranmaan, Egyptin sekä Kreikan ja Rooman välillä takasivat vaikutusten ja uskomusten välittymisen puolin ja toisin ²⁰. Helvetin taustalla on siis useita erilaisia käsityksiä tuonpuoleisesta maailmasta. Länsimainen sivistys, pitäen sisällään myös järjestäytyneen uskonnon, on pitkällisen vuorovaikutusprosessin tulos, mutta sen liikkeelle panevat voimat löytyvät Lähi-idästä 4000-luvulta eaa. ²¹ Muinaisen Lähi-idän uskonnot olivat jatkuvassa muutostilassa alueen kaupunkivaltojen välisten yhteyksien vuoksi, mutta alueen lukuisat uskonnot olivat syvärakenteensa puolesta hyvin samankaltaisia, vaikka nimeämisessä olikin eroja. ²² Mesopotamialaisista uskonnoista ei ole välittynyt tähän päivään saakka tietoa, kuten kristinuskosta ja kreikkalais-roomalaisista mytologioista. Suuri osa tiedosta kulki suullisena perimätietona ja on siten kokonaan menetettyä. Nuolenpääkirjoituksistakin rakennettava kokonaiskuva jää auttamatta vaillinaiseksi, sillä suuri osa savitauluista on tuhoutunut ajan saatossa. ²³

Perususkomus oli, että näkyvän maailman lisäksi oli toinen maailma, varsinainen maailma. Ihmisen ruumis kuului näkyvään maailmaan, mutta sielu oli kuolematon ja kuului varsinaiseen, jumalalliseen maailmaan. Ihmisen tehtävä maailmassa oli palvella jumalaa.

20 Frösén 2004, 29.

21 Parpola 2004, 22.

22 Parpola 1999, 63-64.

23 Parpola 1999, 64-66.

Teoistaan ihminen sai rangaistuksen tai palkinnon tuonpuoleisessa, varsinaisessa maailmassa. Onnistuakseen synnittömässä elämässä, ihmisen tuli palvella yhteiskuntaa omassa luokassaan ja ammatissa, joka hänelle oli säädetty. Kuoleman jälkeen sielun kohtalo ratkaistiin ”tilinteon päivänä”, jolloin kohtalon taulusta luettiin ihmisen hyvät ja pahat teot.²⁴ Tilinteko tapahtui kullekin sielulle yksilöllisesti tämän kuoleman jälkeisenä tuomiona.²⁵

Mesopotamialaisen Gilgamesh runossa kuningas Gilgamesh lähtee matkalle kuoleman maahan noutamaan kuollutta ystäväänsä. Runon mukaan tuonpuoleiseen maailmaan kuljetaan Mashu-vuorten alapuolella olevan, Skorpionimiesten vartioiman portin läpi. Portilta matkustetaan pimeää tietä, kunnes päästään kiviseen puutarhaan, joka on useiden jalokivien valaisema. Ilmeisesti puutarhan jälkeen saavutetaan maailman reuna.²⁶ Tämän runotaulun loppu on turmeltunut ja seuraavassa taulussa Gilgamesh on Sidurin, juoman laskijattaren luona kysymässä tietä kuoleman maille. Tämä ohjaa Gilgameshin Utnapishtimia, Meren jumalan palvelijaa, tottelevan lautturin puheille. Tämän kanssa Gilgamesh lopulta pääsee ylittämään kuoleman meren.²⁷ Perillä Gilgamesh saa huomata vainajien muuttuneen saveksi. Kuoleman maailmaa ei sen enempää runossa kuvailla, vaan runo on pohdiskelua ja keskustelua elämästä ja kuolemasta.

Varsinaisella maailmalla oli hallitsija Nergal, joka oli vain yksi useista jumalista. Leijonanpäinen nuija symboloi tuhoavan voiman, kuoleman, sodan ja hävityksen, mutta myös eläinkunnan ja aistimaailman jumalaa.²⁸ Nergalin rinnalla on manalan kuningatar Ereshkigal, jonka apuna ikäänkuin kuoleman enkelinä toimii Namtar²⁹.

Muinaiset egyptiläiset uskoivat, että elämä tässä maailmassa on vain hetki siitä ikuisuudesta, joka eletään tuonpuoleisessa. Egyptiläiset hyödynsivät tämän elämänsä valmistellakseen kuoleman jälkeistä elämäänsä parhaansa mukaan. Uskomuksen mukaan vainajan sielu Ba siirtyy aineettomaan Ka-ruumiiseen, jossa tämän on määrä vaeltaa Amentetiin, kaukaiseen lännen maahan, jossa ikuisuus vietetään. Perillä sielun kuolemanjälkeinen kohtalo päätettiin 'Molempien totuuksien salissa', missä heidän sydämensä punnittiin totuuden vaa'alla.

Tuonpuoleista hallitsevan Osiriksen julistettua jumalten tuomion vainaja joko liittyi autuaitten seuraan Ialun kentille, tai joutui kadotukseen 'Nielijä'-lohikäärmeen suuhun.³⁰

24 Parpola 1999, 66.

25 Parpola 1999, 80.

26 Gilgamesh 1980, 113-118.

27 Gilgamesh 1980, 118-128..

28 Parpola 1999, 69.

29 Gilgamesh 2000, 200.

30 Suomen Egyptologinen seura, 15-17.

Roomalais-kreikkalaiseen kuolemanjälkeiseen elämään liittyvä mytologia esiintyy osana muita myyttejä ja jälkipolville se välittyy lähinnä kolmen teoksen kautta. *Odyseiassa* tehdään vierailu Manalaan, kuten Vergiliukseksen *Aeneassakin*. Kolmantena Platon esittelee *Faidonissaan* näkemyksiä ikuisesta sielusta ja sielun elämästä kuolemassa. Kolme teosta esittelee kuitenkin pääpiirteiltään yhtenäisen Manalan.³¹

Odyseian mukaan vainajat menettävät Manalassa ruumiinsa, luut, jänneet sekä lihakset. Jäljelle jää vain ihmisyytensä menettänyt varjo.³² Varjot voivat puhua ainoastaan jos niille juotetaan verta, jonka jälkeen ne voivat puhua ainoastaan totuuden.³³ Homeroksen mukaan joillekin vainajista tämä varjoelämä olisi kuitenkin liian suopea. Manalan portilla istuu kultaiseen valtikkaansa nojaten vainajien tuomari Minos ja määrää osan vainajista viettämään varjoelämänsä Tartaroksessa.³⁴ Platonin mukaan jotkut sielut, joiden rikkeet ovat hirveitä, mutta ovat sovitettavissa, viettävät Tartaroksessa vuoden. Tämän vuoden jälkeen hyökyaalto vie heidät Akheron-järvelle, missä heidän on anottava armahdusta loukkaamiltaan vainajilta. Armahduksen saaneet sielut jäävät Akheron-järvelle vapautuen pahasta. Muut palaavat Tartarokseen ja tekevät tätä kiertoa niin monta kertaa, kunnes he saavat armahduksen.³⁵

Vergilius kuvailee Tartarosta suurena linnoituksena, jonka ympärillä on kolminkertaiset muurit, joita kiertää tulinen Flegeton-virta. Muurissa on iso portti ja timanttiset patsaat. Porttia vartioi raivotar Tisifone. Tartaroksesta kohoaa rautatorneja. Sieltä kuuluu voitotuksia, ruoskien läiskettä, kahleitten raminaa sekä rautojen helskettä. Siellä hallitsee Rhadamantus, joka ankarasti rankaisee vilpistä niitä, jotka eivät ole rikoksiaan tunnustaneet. Raivotar Tisifone sisarineen ruoskii ja antaa päästään kasvavien käärmeiden purra varjoja.³⁶ Hirveä Hydra³⁷ vartioi Portin toisella puolella. Tartaros on syväkö, joka ulottuu yhtä syväälle, kuin taivas korkealle.³⁸

Useimpien lähteiden mukaan Manalaa halkoo viisi jokea, ensimmäisenä synkkä Styx, sitten kolkko ja surullinen Akheron, tulinen Flegheton, itkun ja surun virta Kokythos ja lopulta unohduksen tarjoava lempeä Lethe. Jokien järjestys vaihtelee lähteen mukaan. Styx kuvataan usein on synkkä rajajoki, jonka yli lautturi Karon kuljettaa kunniallisen hautauksen saaneet

31 Henrikson 1963a, 373.

32 Homeros 1924, 170.

33 Homeros 1924, 167.

34 Homeros 1924, 180.

35 Platon 1979, 74-75.

36 Vergilius 1888, 157.

37 Monipäinen myrkykäärme, jonka päät kasvoivat takaisin sitä mukaa kun ne lyötiin poikki. Henrikson 1963, 302.

38 Vergilius 1888, 158.

sielut. Kunniallisessa hautauksessa vainajalle laitettiin oboli, pieni kolikko suuhun lauttamaksuksi Karonille. Kuolleet, jotka eivät pääse ylittämään Styxiä joutuvat vaeltamaan sen rannalla sata vuotta.³⁹

Kun sielut ovat harhailleet Manalassa useamman vuosisadan, ne puhdistuvat Lethen virrassa unohtaakseen edellisen elämänsä ja syntyvät uuteen ruumiiseen.⁴⁰ Platon puhuu muinaisesta opista, jonka mukaan sielu ihmisen kuoltua muuttuu Haadekseen ja palaa sieltä takaisin uudelleen syntyneenä tähän maailmaan. Ei siis ainoastaan omista käsityksistään, vaan yleisemmästä oppijärjestelmästä. Platon perustelee ideologiaansa vastakohtaisuudella ja vastavuoroisuudella. Kuolema syntyy elävästä, joten elävän on synnyttävä kuolleesta.⁴¹

Kolmessa mytologiassa on erilaiset yksityiskohdat, mutta peruseriaate on sama: kuolema korjaa vääryydet. Mesopotamialaiset kohtaavat kuoleman jälkeen tilinteon päivän, egyptiläisten sydämen Osiris punnitsee totuuden vaa'alla ja kreikkalais-roomalaisten uskomusten mukaan Manalan portilla seisoo tuomari. Sama peruseriaate jatkuu myös kristilliseen perinteeseen.

2.2. Raamattu

Kristinuskon perusta on sen pyhissä kirjoituksissa, jotka perinteisesti ajateltuna on koottu Raamattuun. Raamatusta on kuitenkin olemassa eri uskontokunnilla erilaisia kokonaisuuksia. Raamattu, jonka me luterilaiset tunnemme, ei pidä sisällään kaikkia kirjoja, joita muissa raamatuissa esiintyy. Toisaalta myös meidän Raamatussamme on kirjoja, jotka eivät kaikkien muiden Raamattua pyhänä kirjanaan käyttävien uskontojen mukaan kuulu Pyhään kirjaan. Heprealainen Raamattu on juutalaisten käytössä oleva Raamattu, jonka kirjoitukset kuuluvat myös kristilliseen Raamattuun. Kuitenkin kristilliseen Raamattuun kuuluvat paitsi nämä hepreankieliset kirjat, jotka muodostavat pääosin Vanhan Testamentin, mutta myös joitain apokryfikirjoja sekä Uusi Testamentti. Apokryfikirjat ovat vanhoja juutalaisia kirjoituksia, jotka ovat kuitenkin uudempia, kuin heprealaiseen Raamattuun hyväksytyt kirjat. Kristillinen teologia kutsuu osaa näistä kirjoista deuterokanonisiksi kirjoiksi, sillä ne ovat osa katolisten käyttämää Vanhaa Testamenttia. Protestantit ovat Vanhan Testamentin osalta ottaneet heprealaisen linjan, vaikka Martti Luther onkin suositellut näitä kirjoja muuten luettavaksi.⁴²

39 Henrikson 1963a, 374.

40 Lilja 1990, 199.

41 Platon 1979, 22-23.

42 Nissinen 2008, 22-23.

Helvetin pohjana käytettyjä Vanhan Testamentin jakeita on vain muutama ja nekin pyhälle kirjalle tyypillisesti vertauskuvallisia. Jesajan kirjassa syntisiä varoitetaan, että heidät heitetään ”sidottuina vankikuoppaan ja suljetaan vankeuteen; pitkän ajan kuluttua heitä etsiskellään.”⁴³ Visuaalista kuvausta ei juurikaan esiinny. Adjektiivit kadotuksen ympärillä kuvaavat lähinnä helvetin maanalaisuutta: pohjimmainen kuoppa tai syvin hauta. Useimmiten Vanhassa testamentissa puhutaan tuonelasta, mutta myös muita synonyymejä ovat kuoppa ja hauta. Kyseessä on syvä loukku, josta ei pääse pois. Vanhan testamentin viittaukset kuolemaan voidaan tulkita pikemminkin runollisina metaforina kertomassa, etteivät maalliset ongelmat enää vaivaa vainajaa, kuin konkreettisina käsityksinä tuonpuoleisesta maailmasta.⁴⁴ Tunnetuimmat helvetin visuaaliset elementit esiintyvät kuitenkin jo profeetta Jesajan kirjassa: ”Mato joka niitä kalvaa, ei kuole, liekki joka niitä nuolee, ei sammuu”⁴⁵.

Jesajan kirjan lisäksi myös Danielin kirjassa sivutaan hieman tuonpuoleista. Danielin kirja on ainoa apokalyptinen kirja heprealaisessa Raamatussa. Apokalyptiikalla tarkoitetaan Jumalan ratkaisevaa puuttumista maailmanhistoriaan ja sen odotusta. Ratkaiseva puuttuminen tässä yhteydessä tarkoittaa, että maailma sellaisenaan kuin sen tunnemme lakkaa olemasta. Apokalyptisessä ajattelussa maailma jakaantuu kahteen, hyvään ja pahaan. Paha vallitsee ympäröivää maailmaa ja lopun päivänä enkelit ja demonit ohjaavat ihmisiä näille varattuun maailmaan.⁴⁶ Danielin kirja kommentoi tuomiopäivää seuraavasti: ”Monet maan tomussa nukkuvista heräävät, toiset ikuiseen elämään, toiset häpeään ja ikuiseen kauhuun.”⁴⁷ Viisauden kirja, joka on yksi deuterokanonisista kirjoista, kuvaa myös Herran päivän tapahtumia. Ajan lopussa Jumala sinkoo taivaasta salamoita kuin nuolia jännitetystä jousesta kohti syntisiä ja rakeet syöksyvät heitä kohti kuin kivilingosta kunnes tulvavirrat upottavat heidät iäksi.⁴⁸ Vanhan Testamentin Herran päivä viittaa maalliseen paratiisiin. Maailmasta luvataan parempi ja onnellisempi paikka, jossa pahuutta ei enää ole. Uusi Testamentti puolestaan rakentaa mielikuvaa ikuisesta taivaallisesta onnesta, tai ikuisesta tulisesta kidutuksesta.

Kristinuskon alkuaikoina Jeesuksen sanoma levisi suullisena perimätietona sekä seurakuntajohtajien kirjeinä. Alkukristityt pitivät edelleen juutalaisia kirjoituksia pyhinä teksteinään, mutta käyttivät kreikankielistä käännöstä, johon kuuluivat myös deuterokanoniset

43 Jes. 22:22.

44 Kuula 2006, 57.

45 Jes. 66:24.

46 Nissinen 2008, 22.

47 Dan. 12:2

48 Finbible, <http://www.finbible.fi/Apkryfk/38sal_viis.htm>, 3.10.2011.

kirjat. Toisella vuosisadalla vakiintui termi Uusi testamentti tarkoittamaan kristittyjen itse laatimien kirjoitusten kokonaisuutta. Tuohon aikaan ei vielä kuitenkaan oltu päästy yksimielisyyteen siitä, mitkä kirjat kuuluivat Uuteen testamenttiin. Kaanoniin vakiintui sellaisia kirjoja, jotka tunnettiin mahdollisimman laajalla alueella, liittyivät apostoleihin ja tunnettuihin kristillisiin keskuksiin sekä nähtiin oikeaoppisina. Vuonna 367 kirkkoisä Athanasios esitti ensimmäisen kanonisten kirjojen luettelon ja tuo luettelo oli yhdenmukainen meidän tuntemamme Uuden testamentin kanssa.⁴⁹

Uuden Testamentin viittaukset tuonpuoleiseen ovat apokalyptisiä. Johanneksen ilmestyksen tapahtumat kuvaavat, mitä viimeisinä päivinä ennen tuomiota tapahtuu sekä kuinka varsinainen viimeinen tuomio etenee. Jeesus painotti opetuksissaan keskeisesti tuomiota, joka kohtaa ellei noudata elämässään Jumalan tahtoa⁵⁰. Johanneksen ilmestyksen käsitys syntisten palkasta kiteytyy seuraavassa jakeessa:

Mutta pelkurit, luopiot ja iljetysten kumartajat, murhamiehet ja irstailijat, noidat, epäjumalien palvelijat ja kaikki valheen orjat saavat tämän palkan: he joutuvat tuliseen järveen rikinkatkuisten lieskojen keskelle. Tämä on toinen kuolema.⁵¹

Uusi Testamentti ei ole paljon Vanhaa Testamenttia tarkempi helvetin tulien kuvauksissa. Viittaukset osoittavat lähinnä ikuisen tulen, joka on varattu Saatanalle ja hänen palvelijoilleen.

Apokryfisisistä kirjoituksista ainoastaan Pietarin ilmestys kuvaa tarkemmin tuonpuoleisen kidutusta. Siinä on eritelty selkeästi erilaisia syntejä ja niiden rangaistuksia. Vanhurskaita pilkanneet roikkuvat kielistään tulen päällä. Uskostaan luopuneet ovat sijoitettuina suureen liekehtivästä mudasta muodostuvaan järveen. Aviorikosta varten kaunistautuneet roikkuvat hiuksistaan tuon järven yllä. Miehet, jotka sekaantuivat naimisissa olevaan naiseen roikkuvat jaloistaan myös tuon saman järven yllä niin, että heidän päänsä jäävät liekehtivän mudan alle. Naiset, jotka olivat tehneet abortin tai synnyttäneet avioliiton ulkopuolelle lapsen istuivat niskaansa myöten haisevasta mädästä muodostuvassa järvessä ja heidän aviottomat ja abortoidut lapsensa sinkosivat tulen säteillä naisia silmiin. Hurskaita vainonneet ja kuolemaan johdattaneet on pimeässä paikassa ja heidän vartalonsa ovat puoleen väliin poltettu. Lisäksi pahat henget ruoskivat heitä ja heidän sisälmyksiään syövät madot, jotka eivät koskaan lepää. Vanhurskauden tiestä pahaa puhuneet kalvavat huuliaan ja heidän silmiensä eteen on asetettuna tulinen rauta. Väärät todistajat purevat kieltään ja heidän suustaan tulee tulta. Rikkauksiinsa luottaneet makaavat terävien kivien päällä saastaisissa räteissä. Koronkiskurit

49 Kuula 2008, 179-184.

50 Kuula 2008, 210.

51 Ilm. 21:8

ovat polviensa myöten suuressa järvessä, joka on muodostunut saastaisesta märästä aineesta, verestä ja kiehuva mudasta. Homot ja naiselliset miehet heitetään alas kalliolta, jonka jälkeen heidät pakotetaan takaisin ylös kallion päälle vain heitettäväksi uudestaan alas. Epäjumalan kuvia omaan käyttöön tehneet joutuvat mutaiseen lammikkoon ja jumalan tien hylänneet kääntyilevät palaen ja paistuen tuskassaan.⁵²

Heprealaisen Raamatun, kristillisen Raamatun sekä apokryfisten tekstien yhteinen viesti helvetin muodosta on selkeä: ikuinen tuli ja kidutuksia. Ilmestyskirjassa vesi muuttuu vereksi ja Pietarin ilmestyksessä rangaistuksiin liittyy myös muita eritteitä ja mutaa, mutta pääpiirteittäin juutalais-kristillinen helvetti on yksimielisesti tulta.

2.3. *Divina Commedia*

Dante Alighierin *Inferno* on vielä Pietarin ilmestystäkin huolellisempi kartoittaessaan helvettiin vieviä syntejä ja niiden rangaistuksia. Pietarin luokittelu toteuttaa Raamatun välittämää ajatusta helvetistä tulisena järvenä, kun taas Dante lähestyy helvettiä ja sen rakenteita laajemman ajatusmallin kautta. Dante yhdistää helvettiin piirteitä vielä Raamattuakin enemmän ja suuremmin muista mytologioista.

Dante Alighieri syntyi Firenzessä 1265. Orvon Danten koulutuksesta vastasivat fransiskaaninen luostarikoulu Santa Croce sekä dominikaaninen luostarikoulu Santa Maria Novella. Luostarikouluissa Dante tutustui teologian oppeihin ja muun muassa Tuomas Akvinolaisen ajatuksiin. Erityisesti ajatus synnistä itsestään ihmisen rangaistuksena tuli myöhemmin vaikuttamaan myös Danten kirjalliseen tuotantoon⁵³. Uskonnollista koulutusta ja kasvatusta värittivät latinalaiset klassikot kuten Vergilius, Ovidius ja Cicero.⁵⁴

Dante oli poliitikko, joka Firenzen vallanvaihdoksen seurauksena joutui maanpakoon vuonna 1301. Tämäkin vaikutti Danten kirjalliseen tuotantoon: hänen pääteoksensa *Divina Commedia* syntyi maanpaon aikana. Hän aloitti kirjoittamaan ensimmäistä osaa Infernoa 1300, juuri ennen karkoitustaan. Maanpaossa Dante kierteli ympäri Italiaa liki 20 vuotta, kunnes hän asettui ystävänsä luokse Ravennaan 1317-1318.⁵⁵ *Commediansa* hän viimeisteli Ravennassa juuri ennen kuolemaansa 1321. Danten aikalaiset poliitikot ovat myös saaneet paikkansa Danten komediassa, vastakkaisen puolueen jäsenet useimmiten Infernosta.

52 Levänen, <<http://www.apokryfikirjat.com/pietari.htm>>, 18.2.2012

53 ”Kuolemassa ma sama oon kuin elämässä olin.” Dante 2008, 84.

54 Reynolds 2006, 7-8.

55 Söderhjelm 1974, 27.

Kolmeosainen runoteos kertoo Danten näkymatkasta taivaaseen. Näkymatka alkaa, kun Dante on eksynyt pimeään metsään ja hänen ihailunsa kohde ja muusa taivaasta lähettää hänen kirjallisen esikuvansa Vergiliuksen opastamaan hänet luokseen taivaaseen. Tie kulkee helvetin lukuisten piirien ja osastojen läpi maanytimeen (ensimmäinen osa *Inferno*) ja nousee kiirastulivuoren rinteitä (toinen osa *Purgatorio*) kohti taivaallista paratiisia (kolmas osa *Paradiso*).

Inferno koostuu yhdeksästä erilaisille synneille pyhitetyistä piireistä, joissain piireissä on vielä alaosastoja tarkemmin jaoteltuna. Heti helvetin porttien toisella puolella, ennen varsinaista helvettiä, on joukko sieluja, joita ei huoli taivas eikä helvetti. He ovat pelkureita, joiden ikuista olemassaoloa piinaavat ampieiset ja mehiläiset. Ensimmäisen piirin sielut eivät ole varsinaisesti syyllistyneet mihinkään syntiin, mutta he eivät ole saaneet kristillistä kastetta. Näitä sieluja ovat kastamattomat lapset ja jalot pakanat, harhauskoiset, kuten muinaiset kreikkalaiset, roomalaiset ja arabit. Heidän kiusanaan on ainoastaan ikuinen ikävä ja tuska siitä, etteivät he koskaan saavuta Jumalan rakkautta. Ennen varsinaista helvettiä vainajien on ylitettävä Akheron-virta lautturi Karonin lautalla. Virran vastakkaisella rannalla seisoo syntisiä vastaanottamassa tuomari Minos, joka määrää kullekin syntiselle oman piirin ja osaston.

Toisessa piirissä rakkauden heikymälle antautuneet eli syntiseen rakkauteen sortuneet kieppuvat ikuisessa helvetin hirmumyrskyssä. Kolmanteen piiriin tuomitaan ahneet ja ahmatit, joiden kohtalona on maata liejussa ikuisen raesateen piiskatessa heitä. Saiturit ja tuhlaajat neljännessä piirissä kantavat painavia kuormia. Toiset päästävät aina kuormastaan irti, toiset eivät koskaan, tästä he ikuisesti toisiaan soimaavat. Viidennen piirin syntiset antautuivat eläessään vihalle ja rangaistuksenaan he painivat tulikuomassa mutaisessa Styx-virrassa toisiaan raadelleen.

Styxin toisella rannalla tulevat vastaan Diten kaupungin korkeat muurit, joiden takana tulisissa haudoissaan makaavat harhaoppiset. Seitsemäs piiri koostuu kolmesta osastosta. Lähimmäisiään kohtaan väkivaltaiset uivat tulisen kuohon laidalta laidalle. Itseltään hengen vieneet ovat vieneet myös ihmisyytensä: puuksi muuttuneina he muodostavat hiljaisen ja liikkumattoman metsän. Puhekykynsä he saavat takaisin vain jos joku katkaisee heiltä oksan niin, että he vuotavat verta. Kolmannessa osastossa jatkuvassa tulisateessa ovat väkivaltaa Jumalaa, luontoa tai järjestystä kohtaan tehneet. Viimeisimmät roikottavat kaulassaan

painavaa kuulaa, Jumalaa herjanneet makaavat tulisessa hiekassa ja luontoa rikkoneiden täytyy vaeltaa jatkuvasti.

Kahdeksannessa piirissä on kaikkiaan kymmenen alaosastoa. Oman osastonsa ovat saaneet parittelijat ja viettelijät, liehittelijät ja imartelijat, simoniaan syyllistyneet, taikurit ja ennustajat, petolliset virkamiehet, tekopyhät, varkaat ja rosvot, vilppiin neuvojat, riidankylväjät sekä väärentäjät. Rangaistuksina heillä on useita erilaisia vitsauksia, kuten syyhyä tai lyijyviittoja. Vilppiin neuvojat palavat liekkeinä ja riidankylväjät kulkevat tuskantietä pirujen raadeltavina ja ruoskittavina. Viimeisessä piirissä, alimmassa helvetissä, liekit ja tulisateet loppuvat ja tilalle tulee jää. Yhdeksäs piiri on varattu pettureille. He makaavat jäähän upotettuina, kykenemättöminä liikkumaan. Alimpana on itse Saatana, Lucifer, joka on vyötäröään myöten jäässä. Hänellä on kolme suuta, joista kussakin on pureskeltavana hyväntekijöidensä petturi. Yhdessä suussa on Juudas Iskariot, toisessa Brutus ja kolmannessa Cassius.

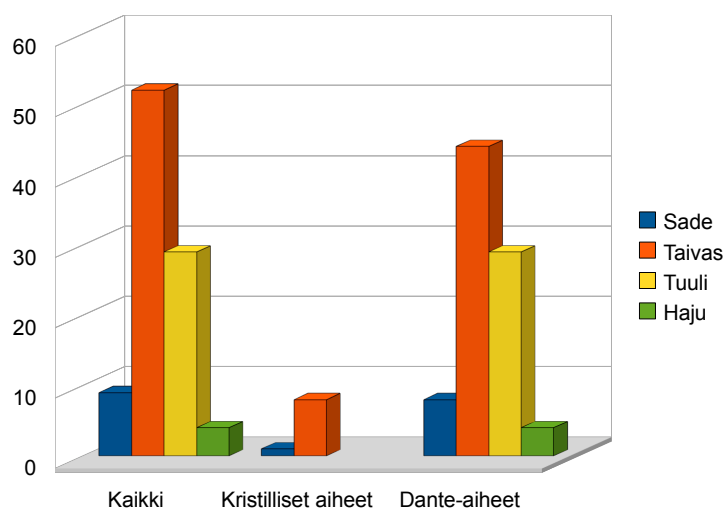
Matkan varrella Dante ja Vergilius kohtaavat useita kreikkalais-roomalaiseen mytologiaan liittyviä olentoja. Pluto, joka tunnetaan myös nimillä Haades ja Dis tulee vastaan kolmannen piirin jälkeen. Kerberos-koira, harpyijat, titaanit, kentaurit ja moni muu mytologinen hahmo on löytänyt paikkansa helvetistä. Osa myyttisistä hahmoista kuuluu myös kreikkalais-roomalaisessa mytologiassa Manalaan. Dante ihaili antiikin kulttuuria ja Vergiliuksen runoja, mutta antiikin mytologisten hahmojen tuominen kristilliseen paratiisiin olisi ollut sopimatonta. Manalan piirteiden tuominen helvettiin puolestaan korostaa harhaoppisuuden syntisyyttä. *Inferno* on monin paikoin Manala, ei ainoastaan Tartaros.

3. Elementit – Ilma

Ilmaa on alkujaan pidetty yhtenä neljästä alkuaineesta. Muut alkuaineet olivat tuli, vesi ja maa. Useimpien uskomusten mukaan ilma oli ensimmäinen elementti, josta kaikki elämä on myöhemmin saanut alkunsa⁵⁶. Nykytiede kuitenkin tietää, että ilma on erilaisten näkymättömien kaasujen yhdistelmä. Se perustuu epämateriaalisuuteen, kun taas kuvataiteen perusta on nimenomaan materiaalisuudessa. Kuitenkin ilmaan liittyy muutakin kuin hapen ja typen erilaisia variaatioita. Ilma on myös sääilmiöitä ja tilaa, jotka molemmat ovat mahdollisia visuaalisia komponentteja. Erilaisia ilmassa ja ilmakehässä muodostuvia sääilmiöitä, kuten pilviä, sadetta, tuulta ja salamoita voidaan kaikkia löytää paikoin myös visuaalisesta helvetistä. Ilmakehä heijastuu meille taivaana, joka muodostaa suuren osan kaikkien maisemamaalauksen kuvatilasta. Helvettiä esittävät teoksetkin ovat siis useimmiten maisemamaalauksia.

Ilman epämateriaalisuuteen kuuluu myös erilaiset hajut, joita helvettiin oletettavasti liittyy runsaasti. Kuvataiteen rajat tulevat tässä kuitenkin vastaan. Visuaalisesti on mahdollista esittää lähde, jonka hajumaailman katsoja tuntee tai vaihtoehtoisesti näyttää teoksen hahmojen reaktiona hajun ilmentyminen. Oletettavasti tulen, veren, suon ja eritteiden maailmassa vallitsee useita epämiellyttäviä tuoksujia, mutta Danten *Infernossa* nostetaan runon maailmasta vain pari kertaa haju esiin. Kymmenennen laulun lopussa ja 11. laulun alussa Dante mainitsee 'katkun', joka nousee seitsemännestä piiristä. Danten ja Vergiliuksen täytyy suojautua hajulta Paavi Anastassiuksen suuren hautakiven taakse ennen kuin Dante turtuu hajuun⁵⁷. Infernon

kuvituksista vain muutamassa on poimittu tapahtuma myös kuvaan. Varhaisemmissa 1400-luvun kuvituksissa Dante pitelee nenäänsä ja tuoreemmassa Dorén kuvituksessa Dante nostaa viittansa nenänsä suojaksi. Näitä muutamaa poikkeusta lukuunottamatta helvetin todennäköinen hajumaailma ei näy visuaalisessa kuvauksessa.



Taulukko 3: Ilma-elementtien hajonta

⁵⁶ Cirlot 1985, 6.

⁵⁷ Dante 2009, 66.

Taulukko 3 kertoo, kuinka ilmaan liittyvät elementit jakautuvat. Tutkielmani taulukkoja tulkittaessa on muistettava, että suuri osa aineistosta on *Inferton* kuvituskuvia, joten määrällisesti Dante-aiheet ovat väistämättä runsaampia. Taulukosta näemme silti, kuinka taivas yllättäen osoittautuu yleiseksi osaksi helvettikuvaa. Kristilliset aiheet kuvaavat ilmaa lähinnä taivaan muodossa. Dante-aiheissa elementtejä on kuitenkin useampia.

3.1. Taivas

Taivaalla useimmiten tarkoitetaan sitä, kuinka ilmakehä näkyy meille maahan.

Uskonnollisessa mielessä taivaalla viitataan kuoleman jälkeiseen palkintoon, helvetin vastakohtaan. Useimmiten myös uskonnollinen taivas mielletään fyysisen taivaan tavoin yläpuolellemme. Hyvän ihmisen fyysisen ruumiin kuoltua tämän henki tai sielu kohoaa ylös taivaaseen. Vastaavasti helvettiin laskeudutaan tai vajotaan maan alle. Maanalaisuus kuolleiden asuinpaikkana esiintyy jo kreikkalaisessa Manalassa ja perinne on jatkunut myös myöhempisiin uskomuksiin. Varhaisemmissakin kristillisissä teksteissä helvetti sijaitsee maankuoren alla. Vanhassa Testamentissa puhutaan kuopasta tai kuilusta.⁵⁸ Toisin sanoen helvetissä ei pitäisi voida olla taivasta, kun ei siellä voi olla ilmakehääkään. Taivas on olemassa, me näemme sen katsoessamme maisemaa. Yllättäen myös lukuisiin helvetin visuaalisiin kuvauksiin on ikuistettu taivas.

Kuvapinnalla taivas esiintyy horisontin ylle jäävänä tilana. Helvetissä horisontin yläpuolella ei kuitenkaan voi olla ilmakehää, jos helvetti sijaitsee maanpinnan alapuolella. Taivas ei myöskään uskonnollisessa mielessä sovi helvettiä esittäviin teoksiin, helvetin ollessa taivaan vastakohta. Joissain helvettiä kuvaavissa teoksissa horisontin päälle ei nouse taivas, vaan kuvakulmaa on muutettu tai horisontin ylle kohoaa kallio kuin luolan katto. **Jan Brueghel nuoremman** (1601-1678) Aeneaan Manalan matkaa esittävässä teoksissa (kuva 1) tapahtumat tapahtuvat luolassa eikä horisonttia varsinaisesti eroteta kuvapinnassa. Kuva-ala ikäänkuin kääriytyy kallion sisälle. **Napoletanon** (1589-1629) *Infernossa* (kuva 2) helvetti on ikäänkuin sisätila. Taivaan sijaan kuvapinnan yläosan täyttävät kattorakenteet.

Yleisempää kuitenkin on, että kuvapinta täyttyy kokonaan tapahtumista ja niiden ympäristöstä, jolloin horisonttia ei esiinny lainkaan. Kuten **Henry Fuselin** (1741-1825) teoksessa Dante ja Vergilius jäällä (kuva 3). Teoksen keskiössä Dante puhuttelee jäähän kiinni jäänyttä syntistä, kun taka-alalla porras ja jättimäinen jalka viestivät edellisestä

⁵⁸ Mm. Jes. 24:17, Jer. 48:43, Sananl. 9:18.

tapahtumasta: gigantti Anteus nosti Danten ja Vergiliuksen alempaan helvettiin.

Vanhemmassa tuntemattoman firenzeläisen taiteilijan *Infernon* 12. laulun kuvituksessa tapahtumat on kuvattu ikäänkuin ylhäältä päin (kuva 4). Muuttamalla helvettimaiseman kuvakulmaa taiteilija on välttänyt ikävän taivasongelman.

Lombardialaista koulukuntaa edustavan taitelijan *Infernon* 10. laulun kuvituksessa (kuva 5) taivaan dilemma on ratkaistu koristekuviolla. Kallioiden muodostaman horisontin yläpuolella on timanttiruutuja eri väreissä. Useissa muissakin Scuola Lombardan kuvituksissa taivas on koristeltu erilaisin ornamentein. Kuvittaminen on itsessäänkin koristelua ja ornamenttiikkaa käytettiin koodekseissa muutenkin runsaasti.

Joissakin *Infernon* kuvituksissa on yksinkertaisesti jätetty ikävä taivaan käsittely väliin. Horisontin yläpuolinen tila on jätetty yksinkertaisesti tyhjäksi. Tällainen tyhjiys, kuten ornamenttiikkakin, on yleistä ainoastaan varhaisemmissa *Infernon* koodekseissa. Säännön vahvistavana poikkeuksena voidaan nostaa esille **John Flaxmanin** (1755-1826) oman aikansa trendien mukaiset kuvitukset 1700-luvun lopulta. Flaxmanin grafiikat ovat yksinkertaisia linjakkaita piirustuksia, joissa ei ole häivähdystäkään varjostuksista. Mielikuva perspektiivistä on luotu kokoerojen avulla. Viivapiirustuksena toteutetuissa grafiikoissa on jätetty tausta usein kokonaan käsittelemättä (kuva 6).

Viimeisen tuomion kuvauksissa helvetti on yleensä sijoitettu oikeaan alanurkkaan, mihin osaa ihmisistä raahataan. Alanurkassa saattaa olla kuvattuna itse Saatana tai muu joukko piruja kiduttamassa syntisiä. Taivasta harvemmin esiintyy. Taivas, joka viimeisen tuomion kuvauksissa esiintyy on uskonnollinen taivas, mihin puhtaat sielut kohoavat, kuten esimerkiksi **Giotton** (1267-1337) *Viimeinen tuomio* esittää (kuva 7). Poikkeuksena tästä on **John Martinin** (1789-1854) *Viimeinen tuomio* (kuva 8). Siinä horisontin alapuolelle painuvaan helvettiin nousee oma tulipunainen aurinkonsa, joka valaisee maanpinnan alle kokonaan oman taivaansa.

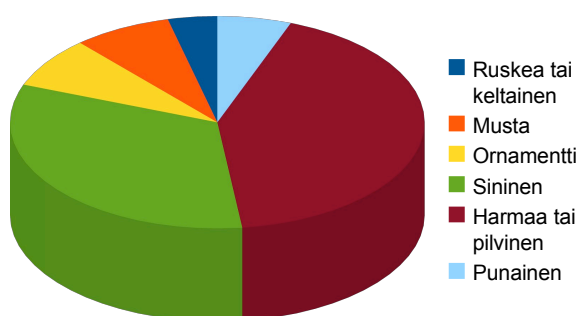
Todellisessa maailmassa taivas ja siis ilmakehä näyttäytyy yleisimmin sinisen eri sävyissä. Sininen väri yhdistetään paitsi taivaankanteen myös uskonnolliseen käsitykseen taivaasta, hengellisyyteen ja sielun vapauteen⁵⁹. Taivaansini voidaan tulkita hunnuksi, joka peittää Jumalan kasvot⁶⁰. Asioita, jotka eivät assosioitu mielikuvaan helvetistä. Kuitenkin on helvettiä kuvaavia teoksia, joissa taivas on esitetty sinisenä, kuten **Bottega di Pacino di**

⁵⁹ Biedermann 1993, 340.

⁶⁰ Cirlot 1985, 143.

Bonaguidan koodeksikuvituksessa (kuva 9). Tulisena hehkuvan maan yläpuolelle kohoaa tumman sininen taivas. Tummuus voidaan kuitenkin tulkita pimeytenä. Maanalaiseen kolkkaan ei tule valoa kuin tulen liekeistä ja paikassa vallitsee yön kaltainen pimeys. Priamo della Quarcian kuvituksissa tämä ajatus näkyy selvästi. Taivas on kuvattu mustana, mutta horisontin alareuna kuitenkin hehkuu punaisena (esim. kuva 10). Tämä toistuu lähes kaikissa Yates Thomson 36 -koodeksin *Inferno* -kuvituksissa.⁶¹ Ruskean ja keltaisen sävyt ovat symboliikaltaan osuvampia värejä helvettiin (esim. kuva 11), vaikka Jumalan taivaan väri on kultainen tai keltainen. Likainen keltainen väri voidaan kuitenkin yhdistää myös keltaiseen sappeen, antiikin käsitykseen kiukun ja kateuden aiheuttajasta⁶². Ruskea puolestaan on tulkittu jopa paholaisen väriksi punaisen ja mustan sekoituksena⁶³.

Taivaan kuvaamista on pyritty helvetissä järjestelmällisesti välttämään. Silloinkin, kun teoksessa on horisontti ja sen yläpuolella jotain, on teoksen yläosa mahdollista tulkita pimeydeksi tai luolan katoksi. Yksi keino täyttää teoksen yläosa on kuvata tummia pilviä tai savua. Erityisesti **Gustave Doré** (1832-83) on *Infernon* kuvituksissaan keskittynyt tähän keinoon (kuva 12). Pilvillä taivas peittyy, eikä katsoja voi varmasti tietää, mitä pilvien taakse on kätkeyty.



Oheinen taulukko (taulukko 4.) osoittaa

erilaisten taivaan kuvaamisen keinojen jakautumisen teoksissa. Yleisimpinä keinoina nousee esille sininen taivas ja harmaa, pilvinen taivas. Jälkimmäinen on helpommin ymmärrettävissä osaksi helvettiä, mutta sinisen taivaan yleisyys on yllättävä. Ihmisen mielikuvitus on rajallinen. Paikka, jota ei tässä

Taulukko 4: Taivaan kuvaamisen eri keinot

todellisuudessa ole, on vaikea kuvitella ilman tämän maailman lainalaisuuksia. Sopivatpa ne tämän kuvitellun maailman kuvaukseen tai eivät.

3.2. Sääolosuhteet

Sää on osa rangaistusta helvetissä. Sää voi olla liian kuuma, liian kylmä tai liian tuulinen, sataa rakeita tai on aivan kuivaa. Johanneksen ilmestyksessä maailman lopun vitsaukset

61 Yates Thompson 36, ajoitettu 1444 - noin 1450, British Library: Infernon ja Purgatorion on kuvittanut Priamo della Quarcia.

62 Biedermann 1993, 120.

63 Biedermann 1993, 310.

voivat antaa joitain viitteitä helvetillisiin sääolosuhteisiin. Neljännen vitsauksen myötä aurinko alkaa korventamaan ihmisiä tulellaan niin, että ihmiset paahtuvat. Kuudes vitsaus puolestaan kuivattaa virrat. Seitsemännen vitsauksen alkaessa salamet syttyvät leimuamaan, ukkonen jylysemään ja maa jyrisemään sekä taivaalta alkaa sataa järkälemäisiä rakeita.⁶⁴ Yllättävää on, että viimeisen tuomion kuvauksissa noista vitsauksista esiintyy ainoastaan kuivuutta ja kuumuutta. Viimeinen tuomio on kuvatyyppejä, jonka erityisesti kuvittelisi ottaneen vaikutteita kirkkoraamatun esittämästä käsityksestä lopun ajoista.

Danten *Infernossa* on useampia sääilmiöitä, jotka ovat pääasiassa rangaistusmetodeja. Toisessa piirissä vallitsee jatkuva hirmumyrsky, jonka pyörteissä kieppuvat syntiselle rakkaudelle ja himolle periksi antaneet. Muinaisessa Egyptissä ja Kreikassa uskottiin tuulen omaavan pahoja voimia. Tuulihan on ilmaa sen kaikkein väkivaltaisimmassa muodossa.⁶⁵ Antiikin kulttuureista ammentavaan runon helvettiin tuuli siis sopii. Dante kuvailee hirmumyrskyä:

Ma paikass' olin, mist' on poissa valkeus,
mi mylvii niinkuin meri myrskysäällä,
kun sitä tuulten ristiriita pieksää.

Tuo hirmumyrsky helvetin, mi koskaan
ei lakkaa, kantaa sielut siivillänsä
ja heitä lyö ja vierittää ja viskoo.

--

Kuin kottaraiset parvin laajoin, taajoin
liikkeelle ajaa sydäntalven viima,
niin tuomituita sieluja tää myrsky,

heit' ylös, alas, sinne, tänne heittäin:
ei heille koita koskaan lohtu levon,
ei toivo rangaistuksen laupiaamman.⁶⁶

Helvetin hirmumyrsky on *Infernon* kuvatuimpia kohtauksia. Erityisesti Paolo ja Francesca⁶⁷ esiintyy usein etualalla. Paolon ja Francescan kuvaaminen helvetin hirmumyrskyssä jakautuu

64 Ilm. 16:8-21.

65 Cirlot 1985, 373.

66 Dante 2009, 34-36.

67 Tarinan mukaan Francesca da Rimini oli naimisissa Giovanni Malatestan kanssa, mutta rakastui tämän komeaan veljeen Paoloon. Danten runossa Francescan ja Paolon sielut lensivät toisen piirin hirmumyrskyssä, sillä he olivat romanttisen Lancelot'n tarinan mukaansa tempaamina antautuneet rakkaudelleen ja kun Giovanni Malatesta sai heidät kiinni, hän tappoi sekä vaimonsa, että veljensä. Dante 2009, 38.

kahteen tyyppiin. Ensimmäinen ja ehkä hieman yleisempi tyyppi esittää Paolon ja Francescan hyvinkin seesteisesti leijumassa ilmassa toisiinsa kietoutuneina. Tällainen on esimerkiksi **Mosé Bianchin** (1840-1904) kuvaus Francescan ja Paolon liidosta (kuva 13). Danten runon luoman mielikuvan perusteella rakastavaisten tuli olla tuulen riepotelevina. Seesteisissä maalauksissa sen sijaan ainoa kärsimys heijastuu heidän kasvoiltaan. Seesteisyyden huipentumana **Gian Giacomo Machiavellin** (1755 - 1811) kuvauksessa Paolo ja Francesca loikoilevat rauhallisesti pilvimäisen pyörteen päällä, mikä kuvaa helvetin hirmumyrskyä (kuva 14).

Toisena tyyppinä rakastavaiset esitetään voimakkaan tuulen riepottelemina. Kuitenkin Danten runon tuulen tulisi 'lyödä, vierittää ja viskoa' syntisiä. **Gaetano Previatin** (1852-1920) art nouveau -teoksessa tuuli on voimakkaimmillaan ja rakastavaisten näyttää olevan aidosti vaikea pysyä yhdessä tuulen riepotellessa heitä (kuva 15). Myös Gustave Dorén ja William Blaken kuvituksissa tuuli todella riepottelee himon syntiin sortuneita. **Francesco Scramuzzan**⁶⁸ (1803-1886) kuvaamassa kohtauksessa tuuli on niin kova, että Vergiliuksen viitta on lentänyt väärinpäin (kuva 16).

Kaikissa aineistoni kuvissa tuulen ilmentyminen liittyy *Infernoon* ja rakastavaisten hirmumyrskyyn. Vaikka runo kuvaa heittelevää ja repivää tuulta, on kuitenkin visuaalisissa kuvauksissa useammin kyseessä seesteisempi tuuli. Paolon ja Francescan kuvaaminen myös itsenäisinä teoksina, ei ainoastaan osana koko runoteoksen kuvitusta, oli suosittua 1700-luvun puolen välin jälkeen aina 1900-luvulle saakka. Tämän vuoksi kaikkien elementtien vertailussa tuulella on suhteellisen suuri osuus, vaikka se ei kuulu muihin helvetti-aiheisiin.

Heti helvetin hirmumyrskyn jälkeen Dante ja Vergilius kulkevat kuolleiden joukon yli, jotka makaavat maassa, kun ikuinen sade piiskaa heidän ihmismuotoista varjoaan.⁶⁹ Tämä kohtaus on kuvituksissa huomattavasti Paolaa ja Francescaa harvemmin kuvattu. Kuudennen laulun alussa, ennen rankkasateen piiskaamia ruuanahneita syntisiä, Dante ja Vergilius kohtaavat Kerberos -koiran⁷⁰, joka on useammin valikoitunut kuudennen laulun kuvitukseen. **Giovanni Stradanon** (1523-1605) kuvituksessa (kuva 17) on kuitenkin kuvattu molemmat samaan kuvaan. Samalla kun Dante keskustelee syntisten varjojen kanssa rankkasateessa, Vergilius harhauttaa Kerberosta syöttämällä tälle kiviä. Flaxmanin kuvituksessa (kuva 18), vaikka

68 Parmalainen taitelija kuvitti *Divina Comedian* Danten syntymän 400-vuotispäivän kunniaksi vuonna 1865. Silvestro, <<http://www.filipposilvestro.com/scaramuzza.htm>>, 15.3.2012.

69 Dante 2009, 40.

70 Kerberos on kreikkalaisen mytologian mukaan Haadeen kolmipäinen vahtikoira. Henrikson 2001, 343.

Kerberos on etualalla, taka-alalla Dante ja Vergilius suojautuvat viittojensa sisään rankkasateelta. Ilman Danten ja Vergiliuksen kääriytymistä viittoihinsa kuvasta ei saisi selkeää käsitystä rankkasateesta. Tämä tulee ongelmaksi Dorén kuvituksessa (kuva 19). Dante ja Vergilius etenevät sateessa lähes tulkoon normaalin näköisinä, jolloin sadetta joka esiintyy ei voi kuvitella turhan voimakkaaksi.

Sadetta ei helvettiin yhdistetä muissa lähteissä kuin *Infernossa*. Ei siis ole yllättävää, ettei sadetta muissa helvetin kuvauksissa kuin *Infernon* kuvituksissa esiinny. Sade perinteisesti symboloi pikemminkin hedelmällisyyttä. Sade pysäyttää kuivuuden ja mahdollistaa uuden elämän syntymisen. Sade tulee taivaasta, jumalan luota. Taivas ikäänkuin laskeutuu sateessa maan päälle.⁷¹ **Hildegard Bingeniläinen** (noin 1088-1179) vertasi sadetta sielun elämänvoimaan.⁷² Uusi elämä ja elämän voima eivät edusta samoja asioita kuin helvetti, joten sateen yhdistäminen rangaitsevaan tuonpuoleiseen ei ole perinteistä.

Salamat puolestaan esiintyvät myös Raamatussa. Johanneksen ilmestyksen seitsemännen vitsauksen yhteydessä, kuten aiemmin jo mainittiin, salamat syttyvät leimuamaan. Salama tulkitaan monesti Jumalan tuhovoiman symboliksi. Salamat edustavat myös muiden myyttisten pääjumalten voimaa ja vahvuutta tunnetuimpana edustajana kreikkalaisten Zeus. Salamat eivät siltikään ole yleinen elementti helvetissä. Muutama poikkeus tietenkin on. Luukkaan kirjan mukaan Jeesus sanoi nähneensä ”Saatanan sinkoutuneen taivaasta kuin salama”⁷³. Venäläisen **Alexander Litovchenkon** (1835-1890) Karonia esittävän maalauksen yläosan halki piirtyy punainen salama (kuva 20). Kun punainen väri vielä yhdistyy niin mielellään paholaiseen, voidaan yksinkertainen salama tulkita viittaamaan tähän Raamatun jakeeseen. **John Martinin** (1789-1854) *Paradise Lostia*⁷⁴ kuvittavassa teoksessa Pandemoniumin ylle piirtyy yksi salama (kuva 21). Tässä runossa Saatana laskeutuu taivaasta syvyykseen myös punaisena salamana, vaikka maalauksen salama ei olekaan punainen.

Vaikka salamat ovat periaatteessa tulta, kuuluvat ne symboliikaltaan osaksi erilaisia sääilmiöitä. Kaikki taivaalta tuleva on pyhää⁷⁵. Danten tulisade *Infernon* 14. ja 15. laulussa tulee taivaalta, mutta kyseessä ei ole samassa mielessä sääilmiö kuin myrsky, salamat tai tuuli

71 Cirlot 1985, 271-272.

72 Biedermann 1990, 314.

73 Luuk. 10:18.

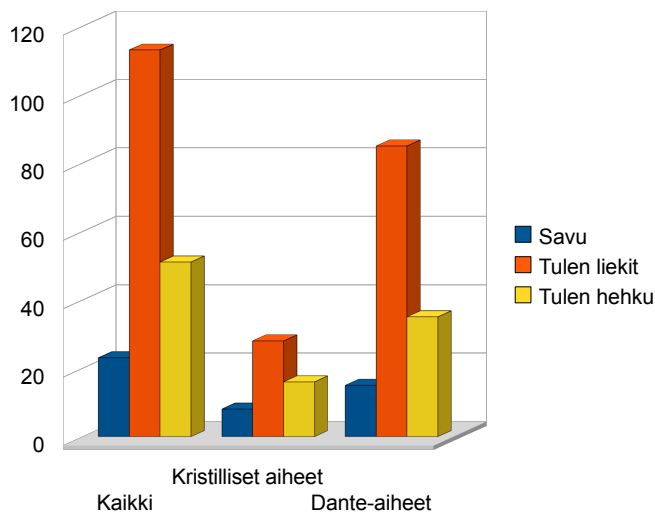
74 John Miltonin eepinen runo Saatanan ja Jumalan taistelusta vuodelta 1667. Suomennettuna Kadotettu Paratiisi.

75 Cirlot 1985, 315.

ovat. Koska vesisateen symboliikka ei sovellu tulisateen analysointiin, esittelen tulisadetta seuraavassa luvussa.

4. Elementit – Tuli

Ensimmäinen mielikuva helvetistä liittyy tuleen. On siis luontevaa, että tuli on keskeinen visuaalinen elementti helvetissä. Tuli on niin luonteva osa helvettiä, että se on haasteellista



Taulukko 5: Tuli-elementtien hajonta

Kolmesta muodosta konkreettiset liekit ovat selkeästi yleisin, kuten oheisesta taulukosta (Taulukko 5.) voidaan havaita.

Apokryfisestä Tuomaan kirjasta löytyvä jae voi selittää, miksi tuli on niin keskeinen osa helvettiä. Tuomaan sanoin Herra puhuu: ”Voi teitä tulessa, joka palaa teissä, sillä se on tyydyttämätön!”⁷⁶ Tuomas Akvinolainen (1225-1274) puolestaan päätteli pääteoksessaan *Summa Theologicassa*, että synnin rangaistus on synty itse⁷⁷. Vertauskuvallisesti tuli ihmisessä ajaa syntisiin tekoihin, joten on myös soveliasta, että sama tuli polttaa heidän lihaansa tuonpuoleisessa. Luvussa 2.2. esiteltiin jo lukuisat juutalais-kristillisten tekstien jakeet, jotka kuvaavat tuonpuoleisia tulia syntien rangaistuksina.

Egyptiläisissä hieroglyfeissä tuli yhdistetään aurinkoon ja siten terveyteen ja elämään. Tuli ja aurinko ovat käytännössä sama asia kuin valo, joka karkottaa läsnäolollaan pimeyden ja siten myös pahan pois.⁷⁸ Tuli voidaan siis tulkita ylemmäksi ja jumallalliseksi voimaksi. Tämä osaltaan perustelee tulen paikkaa kristillisessä helvetissä, se on ikäänkuin Jumalan valon ilmentymistä maan alla, osoitus Jumalan voimasta ja kontrollista.

⁷⁶ Levänen. <<http://www.apokryfikirjat.com/tuomask.htm>>, 12.3.2012.

⁷⁷ Akvinolainen, <<http://www.sacred-texts.com/chr/aquinas/summa/sum224.htm>>, 15.5.2012.

⁷⁸ Cirlot 1985, 105.

pukea sanoiksi. Kaikista helvettikuvien elementeistä, tulta esiintyy toiseksi yleisimmin. Toisin kuin ilma, tuli ei elementtinä jakaudu lukuisiin variaatioihin. Visuaalisista helveteistä voidaan havaita tulelle kolme ilmenemismuotoa: konkreettisenä liekehtivänä tulena, tulen hehkuna eli valona sekä savuna. Salammat ovat tavallaan tulta, mutta liittyvät symboliikaltaan enemmän sääilmiöihin.

Katolisen uskon mukaan syntisen ihmisen sielu palaa helvetissä Tuomiopäivään saakka. Viimeisessä tuomiossa sielu saa jälleen ruumiin, ja palaa takaisin helvetin tuleen. Tulen on perinteisesti uskottu olevan pahan tuhoava voima, jolla on voitu myös puhdistautua synneistä.⁷⁹ Katolinen kirkko uskoo, että pieniä syntejä tehneet ja niitä katuvat ihmiset puhdistuvat kuolemansa jälkeen kiirastulessa ennen astumistaan taivaalliseen paratiisiin. Kun taas parantumattomasti syntiset palavat ikuisesti helvetin tulesa. Tuli nähdään siis puhdistavana rangaistuksena, lievempien syntisten ei vain tarvitse puhdistautua niin kauan.

4.1. Liekehtivä tuli

Vastoin keskeistä rooliaan kristillisisten tekstien helveteissä, tuli ei useinkaan näyttele visuaalisissa helveteissä pääroolia. Esimerkiksi Giotton *Viimeisessä tuomiossa* (kuva 7) tulivirta ohjaa katsojan katseen oikeaan alanurkkaan, mistä voi löytää itse Saatanan ja piruja kiduttamassa alastomia syntisiä. Päärooliin nousevat hahmot, eivät tuli. Tulen tehtävä on lähinnä määrittää paikka helvetiksi. Viimeisen tuomion kuvauksissa ikonografinen traditio sijoittaa oikeaan alanurkkaan helvetin ja useimmat katsojat osaavat sitä sieltä hakea. Tuli on yksi niistä keinoista, joilla katsojan odotukset vahvistetaan.

Toinen visuaalisten viimeisten tuomioiden tuli-aihe esiintyy keskiaikaisissa kuvauksissa. Näissä helveteihin on sijoitettu pata, jossa kiehuvat syntiset. Padan alla on tietenkin tuli (kuva 22). Tässäkään tapauksessa tulella ei ole keskeinen rooli. Osassa aiheita padan alla liekehtivä tuli jää ainoaksi tuli-elementiksi, mutta osassa teosta on koristeltu muutenkin tulella, kuten **Herrad af Landsbergin** (noin 1130-1195) kuvailemassa helvetti-aiheessa (kuva 23).

Apokryfisessä Pietarin ilmestyksessä osa syntisten rangaistuksista on toteutettu tulella. Vanhurskaita pilkanneet roikkuvat kielistään tulen päällä, hurskaita vainonneiden ja kuolemaan johdattaneiden vartaloit ovat puoleen väliin poltettu ja väärin todistajien suusta tulee tulta.⁸⁰ **Berryn herttuan** (1340-1416) *Tuntien kirjaan* kuvatussa helvetissä keskelle kuvattu Lucifer syöksee tulta suustaan (kuva 24). Uskomuksen mukaan Lucifer houkutteli langenneet enkelit mukaansa kapinaan Jumalaa vastaan valheilla, joten hänet voidaan nähdä kaikkein suurimpana vääränä todistajana.

Myös Infernoon liittyvissä teoksissa tuli kuuluu osaksi tiettyjä rangaistuksia. Kuitenkin osa kuvittajista on käyttänyt tulta rekvisiittana myös aiheissa, joihin Dante ei tulta sijoittanut.

⁷⁹ Oestigaard 2003, 89.

⁸⁰ Levänen, <<http://www.apokryfikirjat.com/pietari.htm>>, 12.3.2012.

Esimerkiksi **William Blake** (1757 - 1827) on kuvituksessaan sijoittanut 28. laulun itseään rikki repivien riidankylväjien taustalle ja jalkoihin liekkejä (kuva 25). Myös Priamo della Quercia on sijoittanut liekkejä niille kuulumattomaan paikkaan viidennen laulun kuvituksessaan (kuva 26).

Infernossa tulella rangaistaan ensimmäistä kertaa kuudennessa piirissä. Tämä piiri sijaitsee heti Diten muurien sisäpuolella ja rankaisee harhaoppisia sekä lahkolaisia. Muurien takaa aukeavaa maisemaa Dante kuvailee:

maa kaikki kuokittu on hautakummuin,
niin täällä joka suuntaan myös, mut tapaan,
mi viel' on kahta katkerampi. Hautain

näät ympärillä liekit liehui, joista
ne kumentui niin hehkuviksi, rautaa
ett' tarvis kuumempaa ei sepän taito.

Koholla oli kunkin haudan kansi,
valitus kurja jokaisesta nousi⁸¹

Harhaoppisten paikka on palavassa haudassa. Hauta voi olla joko arkkumainen sarkofagi tai maahan kaivettu kuoppa riippuen kuvittajasta. Sarkofagi-vaihtoehto ei ole runolle niin uskollinen kuin maahan kaivettu hauta. Runossahan puhutaan, kuinka maa on kuokittu hautakummuin. Hautakumpujen ympärillä tulisi liekkien liehua, mutta kuvituksissa liekit ovat menneen haudan sisälle. Priamo della Quercian ja Scuola Lombardian näkemysten mukaan haudat ovat sarkofageja, joiden kannet ovat auki (kuvat 27 ja 5). Priamolla liekit nousevat tyhjästä sarkofageista, kun taas Scuola Lombardian kuvassa liekkejä on maassa sarkofagien väleissä. **Sandro Botticellin** (1445-1510) versiossa osa haudoista on maan sisään kaivettu ja osa on maan päällä olevia sarkofageja (kuva 28). Liekit joka tapauksessa nousevat haudoista itsestään. Tuoreempiin kuvituksiin siirryttäessä haudat muuttuvat kokonaan maahan kaivetuiksi.

Inferno ei ole ainoa lähde, mikä liittää tuliset haudat helvettiin. Myös Raamatusta voidaan löytää piirteitä tulisesta haudasta. Danielin kirjassa viitataan helvettiin seuraavasti: ”Se, joka ei heittäydy maahan ja kumarra, heitetään heti tuliseen uuniin.⁸²” Matteuksen evankeliumissa puolestaan kerrotaan tulisesta pätsistä, mikä on lähestulkoon sama asia kuin tulinen uuni. Duc

81 Dante 2009, 60.

82 Dan. 3:6.

de Berryn tilaaman rukouskirjan *Les Tres Riches Heures*⁸³ helvetti-aiheinen sivu (kuva 24) ei suinkaan ole Dante -kuvitusta, mutta siinä on hyvin ”dantemaisia” piirteitä. Paholainen makaa suorakulmaisen arkun päällä, joka muistuttaa Danten harhaoppisten hautoja. Arkun sisällä, mutta myös ympärillä on liekkejä, joissa alastomia syntisiä rangaistaan. Itse paholainen ei näytä tuntevan tulen polttavuutta, vaan osallistuu pirujensa työhön kiduttaen syntisiä.

Infernon tuliset rangaistukset jatkuvat 14. laulussa. Seitsemännen piirin keskellä on hiekkakenttä, missä luonnon ja jumalan järjestystä vastaan rikkoneet kärsivät rangaistustaan tulisateessa. William Blake on tulkinnut tulisateen syntisen Capaneuksen⁸⁴ kohdalla eräänlaisena salamoiden sateena. Osuvasi tämän tekee tulkinta salamasta Jumalan tuhon voiman symbolina. Capaneus nimittäin on tuomittu helvettiin nimenomaan Jumalan herjaamisesta. Sanallinen väkivalta jumalaa kohtaan tuottaa helvetissä rangaistukseksi näytön Jumalan vahvuudesta ja voimasta. Dante on kuitenkin esittänyt tulisateen hieman erilaiseksi:

Tään yli hiekkameren satoi tulta
hitaasti, suurin hiutalein, kuin sataa
alpeilla lunta levätessä tuulen.⁸⁵

Dorén kuvituksessa (kuva 29) leijailevat tulihhiutaleet näyttävät pieniltä tähdenlennoilta, jotka syöksyvät kohti maata. Tämä saa tulisateen kuitenkin näyttämään sateelta toisin kuin Sandro Botticellin tulkinta (kuva 30), missä maassa näyttää palavan pieniä nuotioita. Tulisade on kuvattu hyvin samankaltaisesti muissakin varhaisemmissa kuvituksissa. **Vellutellolla** (1473 – kuolinvuosi tuntematon) tosin pienten nuotioiden lisäksi moni syntinen on saanut osuman ja syttynyt itse palamaan (kuva 31). Lähimmäksi Danten kuvaamaa suurin hiutalein satavaa tulta pääsee **Dante Gabriel Rossettin** (1828-82) näkemys Paolosta ja Francescasta (kuva 32). Rakastavaisten lentoa tuulessa kuvaavaan aiheeseen tuli-elementti ei runon mukaan kuuluisi. Kuitenkin Paolon ja Francescan taustalla leijailee suuria tulihhiutaleita.

Kirkollisia virkoja myyneet syntiset ovat Danten runossa 19. laulussa upotettuina palaviin kuoppiin, joista ainoastaan jalat vilkkuvat.

Jokaisen kolon suusta pisti esiin
syntisten jalat ynnä sääret, pohkeet;
muu kaikki piili reikään pistettynä.

83 ”Tuntien kirja” tunnetuimpia käsikirjoituksia. Kokoelmassa on rukous jokaiselle liturgiselle tunnille. Limbourgin veljekset, Paul, Hermann ja Jean maalasivat 1412-1416 yli 200 sivun kokoista maalausta tähän käsikirjoitukseen. <<http://humanities.uchicago.edu/images/heures/heures.html>> 20.3.2012.

84 Capaneus oli kreikkalaisessa mytologiassa suuri sotilas, joka Thebaa valloittaessaan uhosi, ettei edes Zeus voisi häntä pysäyttää. Tästä suuttuneena Zeus iski hänet salamalla kuoliaaksi.

85 Dante 2009, 84.

Paloivat kunkin jalkapohja tuosta,
nivelet nykki niin ett' oisi varmaan
katkennut siinä side, vitsasköysi.⁸⁶

Suurin osa kuvituksista, jotka ylipäänsä esittävät kohtausta, kuvaavat rangaistuksen hyvin kirjaimellisesti Danten runoa noudattaen. Maassa olevista pyöreistä kuopista näkyvät jalat, joiden jalkapohjissa palaa liekit (esimerkiksi kuva 33). Vielä ennen helvetin jäätymistä Dante esittää yhden tulta käyttävän rangaistuksen. Vilpillisesti toisia neuvoneet palavat itse liekkeinä 26. laulussa:

jo pohja kuilun kahdeksannen, täynnä
näin tulenliekkejä sen tuikehtivan.

mut silmin seurata ei niitä voinut,
vaan näki liekin pelkän leimuavan
ja haihtuvan kuin pilvi taivahille.⁸⁷

Runon mukaanhan liekit leimahtelevat eikä niiden sisällä olevia syntisiä voi nähdä. Kuvitukset tulkitsevat tapahtumaa eri tavoin. Osa seuraa runon mallia ja katsoja ei voi kuvasta havaita muuta kuin liekin. Toiset kuvittajat puolestaan ovat ottaneet vapaamman otteen käsittelyssään. Esimerkiksi Priamo della Quercialla on hyvin vapaa tulkinta liekin sisään sulkemista syntisistä (kuva 34). Kuvassa on paljon liekkejä, mutta ne eivät sulje syntisiä sisäänsä vaan liekehtivät ainoastaan siellä täällä syntisten ympärillä. Tämä on kuitenkin vapain tulkinta kohtauksesta. Useat kuvittajat ovat poikenneet runosta ainoastaan liekkien määrän ja syntisten näkyvyyden suhteen.

Kirkkoraamatussa esiintyvät helvetin tulet viittaavat pääosin tuliseen järveen. Johanneksen ilmestyksen luoman kuvan perusteella kristillinen helvetti muodostuu yksin ja ainoastaan tuosta tulisesta järvestä.

Saatana, noiden kansojen eksyttäjä, heitetään samaan **rikinkatkuiseen, tuliseen järveen** kuin peto ja väärä profeetta, ja siellä niitä kidutetaan yötä päivää, aina ja ikuisesti.⁸⁸

Kuolema ja Tuonela heitettiin tuliseen järveen. Tämä on toinen kuolema: **tulinen järvi**.⁸⁹

Jokainen, jonka nimeä ei löytynyt elämän kirjasta, heitettiin tuohon **tuliseen**

86 Dante 2009, 106.

87 Dante 2009, 138.

88 Ilm. 20:10.

89 Ilm. 20:14.

järveen.⁹⁰

Mutta pelkurit, luopiot ja iljetysten kumartajat, murhamiehet ja irstailijat, noidat, epäjumalien palvelijat ja kaikki valheen orjat saavat tämän palkan: he joutuvat **tuliseen järveen rikinkatkuisten lieskojen keskelle**. Tämä on toinen kuolema.⁹¹

Myös apokryfisistä teksteistä Pietarin ilmestyksessä useat rangaistukset ovat liitettyinä tuliseen järveen. Uskostaan luopuneet puolestaan ovat sijoitettuina suureen liekehtivästä mudasta muodostuvaan järveen. Aviorikosta varten kaunistautuneet roikkuvat hiuksistaan tuon järven yllä. Miehet, jotka sekaantuivat naimisissa olevaan naiseen roikkuvat jaloistaan myös tuon saman järven yllä niin, että heidän päänsä jäävät liekehtivän mudan alle.⁹² Vaikka kristilliset tekstit on suhteellisen yksimielisiä tässä helvetin rakenteesta, ei tulisia järviä juurikaan puhtaasti kristillisissä aiheissa esiinny. Säännön vahvistavana poikkeuksena kreikkalaisen **Georgios Klontzasin** (1540 – 1607) viimeistä tuomiota kuvaavassa triptyykissä helvetti tulvii tulta tai laavaa (kuva 35). Myös **Hieronimos Boschin** (noin 1450- 1516) *Maallisten ilojen puutarhassa* on järvi, joka on ikäänkuin tulinen, mutta punainen hehku voidaan tulkita myös heijastumaksi vedestä (kuva 36).

Tulinen järvi löytyy myös *Infernon* 12. laulusta, missä toisia kohtaan väkivaltaisten rangaistuksena on viettää ikuisuus tulisessa Pyriflegetonissa, yhdessä Manalan virroista. Danten runon mukaan kyseessä on kuitenkin kiehuva verivirta, eikä liekkimeri. Laulua kuvittavat kuvat esittävät siis pikemminkin verilampea kuin tulista järveä.

4.2. Tulen oheistuotteet

Kaikissa helvetti-teoksissa ei tulta kuvata varsinaisina liekkeinä. Tulen läsnäoloon saatetaan vain viitata valon lähteenä tai savuna. Perinteisesti maisemamaalausten valo tulee taivaalta lähde. Päivällä sieltä kajastaa auringon valo ja yöllä sama auringon valo kuun pinnan heijastamana. Helvettiin valo ei kuitenkaan voi tulla taivaasta: aurinko ei paista maankuoren alle. Poikkeuksena John Martinin *Viimeisessä tuomiossa* maankuoren alle nousee oma punainen aurinko (kuva 8). Valolle täytyy siis olla muitakin lähteitä kuin aurinko. Sisätiloja kuvaaviin maalauksiin valo voi tulla kynttilöistä tai takasta. Toisin sanoen valo on tulta. Sähköllä tuotettu valo ei oikein kuulu aineistoni ajanjaksoon.

Todellisuudessa kun maalauksia tarkastelee, valo tulee valkoisena valona useimmiten katsojan suunnasta, tuntemattomasta valon lähteestä. Helvetti-aiheissa on kuitenkin toistuvasti lisätty

90 Ilm. 20:15.

91 Ilm. 21:8.

92 Levänen, <<http://www.apokryfikirjat.com/pietari.htm>>, 12.3.2012.

dramatiikkaa punaisena hehkuvalla valolla. Lähes kaikissa Priamo della Quarcian kuvituksissa toistuu sama tulinen ilmiö: horisontin takaa vasten tumman sinistä tai mustaa taivasta kajastaa punainen hehku (esim. kuva 34). Litovchenkon Kharonin taustalla (kuva 20) horisontti hehkuu punaisena kuin auringonlasku. Valo, missä tahansa värissä symboloi samaa kuin kyseinen väri⁹³. Symboliikassa punainen väri yhdistetään useimmiten kuitenkin vereen ja kristillisessä symboliikassa erityisesti marttyyriuteen⁹⁴. Toisaalta Ilmestyskirjan kautta punainen on voidaan liittää myös porttojen äitiin, Suureen Babyloniin sekä seitsepäiseen petoon⁹⁵. Tätä kautta punaisesta tulee helvetin ja paholaisen väri.

Valo, joka tulee tulesta on kuitenkin myös todellisuudessa punasävyistä. Joskus myös taiteessa asiat ovat vain sitä, miltä näyttävät. Jos helvetti-aiheiden valo tulee tulesta, on se punaista. William Blake tosin on kuvannut tulesta tulevan valon punaisen sijaan kelta-oranssina (kuva 37). Kuitenkin kuten punaisen sävyt, myös keltaisen sävyt näkyvät tulen luomassa valossa.

Tertullianus (150-230 j.Kr.) uskoi tulivuorten olevan todiste maan alla sijaitsevasta helvetistä⁹⁶. Tuohon aikaan maa oli vielä litteä, ei sillä siis voinut olla hehkuvan kuumaa ydintäkään. Helvetti oli luonnollinen selitys, miksi maan sisältä saattoi syöksyä tulta. **Henri Martinin** (1860-1943) Paolon ja Francescan kuvauksessa (kuva 38) tulee dramaattinen tulen hehku alhaalta päin. Kuvasta syntyy mielikuva tulivuoren kuumasta laavasta. Tulen liittäminen helvetin hirmumyrskyyn sekä Paolon ja Francescan kuvauksiin on harvinaista. Toisaalta tähän voi yhdistää punaisen värin merkityksen rakkauden värinä.

Infernon 8. laulussa Dante näkee Diten kaupungin tornit ja muurit Styxin yli kulkiessa ja kuvailee runossaan niitä seuraavasti:

Ma hälle: Mestari, sen tornit selvään
jo tuolta laaksosta nään nouseviksi,
ne hehkuu niinkuin tulest' ois ne tulleet.⁹⁷

Tulesta hehkuvia torneja ei kuitenkaan *Infernon* kuvituksista löydy, lähimmäs hehkuvia muureja pääsee Hieronymos Boschin helveteissä. *Maallisten ilojen puutarhan* helvetti-paneelin (kuva 36) yläosaan hahmottuu tulesta hehkua kaupunki. *Heinävankkurit* teoksen helvetissä muurit todella sulautuvat tulen sisään (kuva 39). Samantyyppinen tulkinta Diten

⁹³ Cirlot 1985, 187.

⁹⁴ Cirlot 1985, 29.

⁹⁵ Ilm. 17:3-5.

⁹⁶ Biedermann 1993, 70.

⁹⁷ Dante 2009, 52.

kaupungin hehkuvista muureista on **Eugène Delacroix'illa** (1798-1863) teoksessa *Danten lautta* (kuva 40).

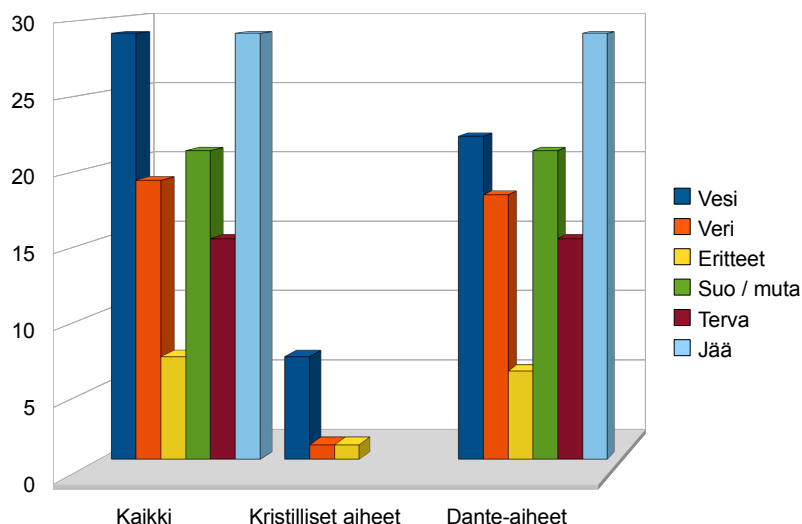
Infernon kuvituksissa tuli on läsnä muurien takana, päällä tai sisällä. Doré esittää tulesta tulleet tornit kivimuureina, joiden takaa nousee valoa ja savua (kuva 12). Torneja ei näy, eivätkä muuritkaan erityisesti hehku. Useimmat kuvittajat ovat tulkinneet tulisen hehkun konkreettisin liekein. Botticellin torneissa on ikkunoita, joista puskee liekkejä kuin palavasta rakennuksesta (kuva 41). Flaxman puolestaan on piirtänyt Diten muurit ja tornit liekkien lisäksi savun sisään (kuva 42).

Symboliikassa savua ajatellaan tulen ja ilman yhdistävänä muotona, joka on tulen kautta tie pelastukseen. Savu on ikäänkuin linkki taivaan ja maan välillä. Savu voi symboloida sielun lähtemistä ruumiista.⁹⁸ Mikään näistä merkityksistä ei kuitenkaan olemukseltaa sovi kristilliseen helvetiin. Siitä huolimatta savu on yksi elementti helvetin kuvauksessa. Savua tulee kuitenkin helvetin yhteydessä ajatella pikemminkin vain yhtenä tuleen viittaavana ilmenemismuotona kuin omana itsenäisenä elementtinään.

98 Cirlot 1985, 299-300.

5. Elementit – Vesi

Toisin kuin tuli, vesi ei tule ensimmäisenä mieleen helvettä kuviteltaessa. Kuitenkaan helvetti ei ideologisesti, eikä visuaalisestikaan ole täysin vedetön. Varsinkin ei-kristillisten mytologioiden mukaan vedet kuuluvat tuonpuoleiseen olennaisena osana. Mahdollisesti sitä kautta vesi on löytänyt paikkansa myös kristillisen taustan omaavissa teoksissa.



Taulukko 6: Vesi-elementtien hajonta

Taulukko 5. osoittaa, kuinka nesteet jakautuvat.

Vesi on puhdistumisen symboli. Vesi on olennainen osa kastetta, jonka perusajatus on pestä perisynnin taakka pois ihmisestä. tarinat Jeesuksen kävelystä veden päällä ja samarialaisesta naisesta kaivolla herättivät veden keskeiseksi teemaksi kasteeseen⁹⁹. Kasteessa vanha kuolee, että voi syntyä uusi ja parempi versio. Kastevesi tappaa ainoastaan luonnollisten viettien viemän ihmisen jättäen jäljelle vain henkisen osan.¹⁰⁰ Raamatussa ja mesopotamialaisissa taruissa vedenpaisumuksella puhdistetaan maata syntisistä. Vanhan Testamentin mukaan Jumala katui ihmisen luomista huomattessaan tästä tulleen heikko ja paha. Puhdistukseen maan pahuudesta hän lähetti vedenpaisumuksen maan päälle.¹⁰¹ Kun ilma edustaa epämateriaalisuutta, niin vesi on muodoton. Tulvassa muidenkin asioiden muoto hajoaa ja palauttaa ne muodottomiksi.¹⁰²

Veden symboliikka kuitenkin muuttuu pienestäkin muutoksesta, vedellä on lukuisia toissijaisia merkityksiä. Epäpuhdas vesi ja veden variaatiot eivät symboloi maallista ja

Vedellä on erilaisia olomuotoja ja sen laajennettu merkitys käsittää kaikki nesteet. Aineistostani voidaan määrittää kuusi erilaista tapaa kuvata nesteitä eli vettä helvetissä. Näistä puolet tosin esiintyvät vain Danten inspiroimissa kuvissa.

⁹⁹ Grabar 1969, 20.

¹⁰⁰ Cirlot 1985, 365.

¹⁰¹ Moos. 6:5-7 ja 1. Moos. 7:4.

¹⁰² Cirlot 1985, 364.

luonnollista elämää kuten puhdas vesi. Raamatun tarinoissa kun Jumala haluaa rangaista ihmistä tämän pahuudesta, joet, järvet ja meret kuihtuvat tai muuttuvat muuksi kuin puhtaaksi vedeksi. Mooseksen toisessa kirjassa Egyptin faarao ei suostu päästämään juutalaisia etsimään omaa maataan, joten Jumala koettelee egyptiä vitsauksilla. Ensimmäisenä vitsauksena Niilin vesi muuttuu vereksi.¹⁰³ Myös puhtaalla vedellä on lukuisia symbolisia variaatioita, mutta pohjimmiltaan se edustaa luonnollista elämää, aina maallista, ei koskaan metafyyssistä.

5.1. Ympäristölähtöiset nesteet

Puhdistavasta ja siunaavasta symboliikastaan huolimatta vesi ja sen erilaiset olomuodot ovat yleisiä helveteissä ja manaloissa. Vesi on kuolematon ja rajaton, kaiken alku ja loppu maassa. Veteen liittyy myös merkitys ”paluusta alkumuotoon” ja siten taju kuolemasta sekä uudelleensyntymästä. Vesi voidaan nähdä linkkinä pinnan ja kuilun välillä. Antiikin kulttuurit jakoivat vedet kahteen ryhmään: ylempiin vesiin ja alempiin vesiin. Ylemmät vedet tarkoittivat käytännössä maan päällisiä vesiä ja alemmat puolestaan tuonpuoleisia vesiä.¹⁰⁴ Lukuisissa varhaisissa kulttuureissa tämä tarkoitti, että vesi on linkki elämän ja kuoleman välillä. Useampien mytologioiden mukaan tuonpuoleiseen siirtyäkseen vainajan täytyy ylittää vesialue. Mesopotamialaisen Gilgamesh-tarun mukaan ennen kuoleman maita on kuoleman vedet. Selvyyttä vesien ylittämiseen ei hajainainen tarusto kuitenkaan tarjoa. Kreikkalais-roomalaisissa mytologioissa ennen Manalaa on joki, Akheron tai Styx riippuen lähteestä, joka täytyy lautturin avulla ylittää. Myös suomalaisessa muinaisuskossa vainajat kuljetetaan Tuonen virran yli Tuonen tytyn lautalla ennen lopullista majaansa.

On myös ehdotettu, että egyptiläisten hautoihinsa sijoittamat laivat olisit merkinneet aikalaisilleen enemmän kuin egyptologit ovat arvelleet. Yleisesti vallinnut käsitys on, että laivat ovat vain osa muuta materiaa, jota vainajan ajateltiin tarvitsevan tuonpuoleisessa. Laivojen voidaan tulkita myös olevan siirtymiskeino, matkustusväline Lännen maahan. Varmuutta asiasta ei kuitenkaan voida saada.¹⁰⁵ Siitä huolimatta tämä tulkinta mahdollistaa ajatuksen, että myös muinaisten egyptiläisten on täytynyt ylittää jonkinlainen vesistö päästäkseen tuonpuoleiseen maailmaan.

Joen symboliikka liittyy vahvasti veden merkitykseen elämän ja kuoleman rajapintana. Joki etenee koko ajan eteenpäin, eikä sen virtausta voida kääntää. Se edustaa merkitystä ajan

1032. Moos. 7:17-24.

104Cirlot 1985, 364-365.

105Davidson 1975, 75.

etenemisen kääntämättömyydestä¹⁰⁶. Danten *Infernossa* esiintyy neljä jokea, jotka ovat samat kuin kreikkalais-roomalaisen mytologian Manalassa esiintyvät joet. Helvetin jokijärjestelmä on Danten mukaan muodostunut Kreetan saaren syvyyksissä istuvan jättimäisen miehen kyynelistä¹⁰⁷. Kyynelten virran saapuessa helvettiin, se jakautuu neljään uomaan. Aina vuorollaan vesi valuu edellisestä seuraavaan jokeen.

Ensimmäinen joki Akheron kiertää ulointaa kehää. Vainajat ylittävät Akheronin lautturi Kharonin luotsaamalla laivalla astuakseen varsinaiseen helvettiin. Kreikkalais-roomalaisessa mytologiassa Akheron on järvi, jonka rannalla vainajat viettävät varjoelämäänsä. Dante ei juurikaan kuvaile Akheronia, mainitsee vain aaltojen tummuuden. Akheron on kuitenkin ainoa *Infernon* joki, jossa virtaa puhdas vesi. *Infernon* kuvitukset ovat yhteneväisiä Akheronin esittämisessä. Vesi kuvataan tummana, mutta varsin rauhallisena joen aaltoillessa lähinnä Kharonin lautan edessä, kuten Flaxmanin näkemyksessä (kuva 43).

Myös Boschin helveti-aiheisiin teoksiin on kuvattu vettä ihan vain vetenä. *Maallisten ilojen puutarhan* helvettiä esittävässä paneelissa on tavallinen järvi (kuva 36.). Järven symbolinen merkitys yhdistyy maanalaisiin vesiin ja kuolleiden asuinpaikkaan¹⁰⁸. Tämä linkittyy suoraan kreikkalais-roomalaiseen näkemykseen Akheronista Manalan järvenä, jonka rannalla kuolleet asuvat. Myös *Helveti*-teoksessa tuomitut uivat vedessä, joka vaikuttaa puhtaalta vedeltä (kuva 44). Puhdas vesi on yleisin vesi-elementti helvetissä ja lähes ainoa vesi-elementti kristillisissä helveti-kuvissa. Puolet vesi-elementeistä esiintyvät ainoastaan Dante-aiheisissa teoksissa, ja kaksi vesi-elementtiä esiintyvät vain hyvin pienessä määrässä kristillisiä aiheita (Taulukko 5).

Infernossa toisena jokena tuleva Styx on pikemminkin suo kuin joki. Styx -nimi tulee muinaiskreikan vihaa tarkoittavasta sanasta. Vihan syntiin sortuneet on Dantekin Styxiin sijoittanut. Kreikkalais-roomalaisessa mytologiassa on Styx on Manalan rajajoki, joka ylitetään Kharonin lautalla. Danten Styx muodostuu tulikumasta lähteestä pulppuavasta purosta ja kasvaa mutaiseksi suoksi¹⁰⁹. Eri kieliset versiot kuvaavat Styxin aaltoja hieman eri vivahtein. Eino Leinon käännöksen mukaan kyseessä synkkä ja samea vesi. Kuitenkin englanniksi se on käännetty ”tummemmaksi kuin syvä purppura”. Suorana käännöksenä italiasta tämä kuitenkin olisi suunnilleen ”kadotustakin tummempi aalto.” Myöhemmin Styx

106Cirlot 1985, 274.

107Dante 2009, 86.

108Cirlot 1985, 175.

109Dante 2009, 48.

kasvaa suuremmaksi joeksi, joka täytyy myös ylittää lautalla¹¹⁰. Doren ensimmäisessä kuvassa Styx on todellakin matala rapakko, mutta seuraavaan kuvaan se on jo kasvanut joeksi (kuvat 45 ja 46). Priamon Styx on yhtäläillä matalikko, mutta vastoin runon kuvailua kirkas vetinen (kuva 47). Kun Akheron oli yhteinäisesti kuvattu verrattain seesteiseksi joeksi, ei Styxillä ole samaa rauhaa, paitsi Flaxmanin kuvituksessa, joka keskittyy jo seuraavaan aiheeseen (kuva 42). Flaxmanin kuvassa Dante ja Vergilius lipuvat tyynen veden yli kohti Diten kaupunkia, joka on pääroolissa. Mikään Styxin visuaalisista kuvauksista ei saavuta Danten kuvailuja Styxistä. Dante kutsuu sitä rimmeksi, raskaaksi suoksi sekä mudaksi¹¹¹. Aiheen visuaalinen kuvaus muistuttaa useimmiten tavallista jokea.

Kristillisissä aiheissa ei esiinny suota, eikä mutaa lainkaan. Kuitenkin Pietarin ilmestyksessä kerrotaan, että helvetissä on liekehtivä mutainen järvi. Vanhurskaudesta kääntyneet viettävät rangaistustaan tuossa järvessä. Naimisissa oleviin naisiin yhtyneet miehet roikkuvat jaloistaan järven yllä niin, että heidän päänsä jäävät mudan alle.¹¹² Mutainen järvi kuulostaa hyvin samalta kuin Danten Styx. Vaikka Pietarin ilmestys oli yksi keskeisistä apokryfisistä kirjoituksista pitkään ja 'kilpaili' paikasta Raamatussa Johanneksen ilmestyksen kanssa, on mielenkiintoista, kuinka vähän kristillisiin helvetti-aiheisiin on siitä tarttunut materiaalia. Pietarin ilmestys kuvailee hyvin tarkkaan erilaisia syntejä ja niiden rangaistuksia.¹¹³

Lopulta *Infernon* alimmassa kolkassa on neljäs virta. Tämä ei ole enää varsinaisesti joki vaan jäätynyt järvi. Vaikka jää onkin vesi-elementeistä toiseksi yleisin kaikissa helvetti-kuvissa, ei jäätä kristillisissä helveteissä esiinny lainkaan. Danten kuvituksissa jäätä esiintyy sitäkin runsaammin: neljän viimeisen laulun tapahtumat sijoittuvat jäiselle Kokytokselle. Jäälle sijoittuu myös yksi kuvatuimmista *Infernon* kohtauksista. Laulussa 33. Dante kuulee kreivi Ugolinon tarinan¹¹⁴. Ugolino on jäässä Ruggierin niskan päällä järsien tämän kalloa. Aiheen runsaat visuaaliset kuvaukset kuitenkin käsittelevät lähes jokainen Ugolinon tarinaa, eikä tilannetta helvetissä, mutta *Infernon* kuvitukset pyrkivät kuvaamaan jäätä runsaasti. Danten runo kuvailee jäätä seuraavasti:

Siks käännyn, eessä näin ja jalkain alla
ma järven, joka jäätyneenä näytti

110Dante 2009, 50.

111Dante 2009, 48.

112Levänen, <<http://www.apokryfikirjat.com/pietari.htm>>, 15.5.2012.

113Levänen, <<http://www.apokryfikirjat.com/opas.htm>>, 15.5.2012.

114Kreivi Ugolino oli firenzeläinen aatelinen, joka vangittiin maanpetturuudesta vankeuteen poikiensa ja pojanpoikiensa kanssa, koska arkkipiistä Ruggieri petti heidät. Vankeudessa Danten kertoman mukaan Ugolino lopulta söi nälkään kuolleiden poikiensa lihaa. Dante 2009, 172-174.

lasia olevankin eikä vettä.

Niin paksuun kanteen vettään talvin kata

Tonava ei, mi Itävaltaa leikkaa,

ei myös Don-virta alla taivaan kylmän,¹¹⁵

Paksun, mutta kirkkaan jään kuvaaminen on luonut todellisen haasteen *Infernon* kuvittajille. Kuinka kuvata lasin kirkas suuri massa kuitenkin niin, että sen erottaa ja tunnistaa jääksi. Priamo della Quercian kuvituksissa tunnistaminen on erityisen haasteellista (kuva 48). Ilman runoa ja muita piirteitä, joista kohtauksen tunnistaa, ei hiekanväristä maata yhdistäisi kirkkaaksi jääksi. Lisäksi kuvan taustalla kalliolla kiipeilee liekkejä. Mikään kuvituksessa ei viittaa kylmyyteen. Vastakkaisena ääripäänä ovat Dorén ja Stradanon kuvitukset, joissa paitsi jää on onnistuttu kuvaamaan runon mukaisen kirkkaana, mutta myös sen erottaa muusta materiaasta (kuvat 49 ja 50). Dorén kuvauksen jää tosin ilman runokontekstia voitaisiin tulkita sulaksi vedeksi. Danten näkemyksen mukaan maan ydin on jäätä eikä tulta niin kuin nykyään tiedetään. Useat kuvittajat ovat myös kuvanneet tämän jäisen maapallon ytimen (kuva 51). Pääasiassa jään kuvaaminen on tuottanut kuvittajille vaikeuksia. Toiset ovat kuvanneet jään pelkästään jäänä, josta nousee syntisten päitä, toisten teoksista jäätä ei tunnista jääksi lainkaan. Runon kuvausta ei olla juurikaan onnistuttu seuraamaan.

Kreikkalais-roomalaisten virtojen lisäksi nesteitä esiintyy *Infernon* 21. laulussa. Petolliset virkamiehet kiehuvat tervamaisessa tahmassa. Joukko piruja hankoineen vahtivat, ettei yksikään nouse tervahaudasta. Danten runossa tahmeasta aineesta kerrotaan:

niin tuolla alla tiivis tahdas kiehui,

ei tulen voimasta, vaan Luojan parskuin

partaille, tahmistuen joka kiveen.¹¹⁶

Tahdas on englanniksi käännetty 'tarry mass' tuoden tulkinnan tervasta, ei ainoastaan tahmeasta aineesta. Terva-elementtiä ei esiinny muualla kuin *Infernon* kuvituksissa. *Infernosta* inspiraatiota hakeneissa teoksissakaan ei tervaa tavoita, kuten ei kristillisissä aiheissakaan. Myös *Infernon* kuvituksissa tahmean aineen kuvaaminen on, kuten jäänkin, jokseenkin tulkinnan varaista. Vellutellon kuvaamat pyörteet edes viittavat tahmaan aineeseen (kuva 52), mutta muiden kuvittajien tahdas on pikemminkin kiehuvaa vettä. Huipentumana Blaken näkemys sinisestä vedestä, jonka päällä on liekkejä (kuva 37).

115Dante 2009, 166.

116Dante 2009, 113.

5.2. Ihmislähtöiset nesteet

Veren symboliikka on suunnilleen sama kuin punaisen värin. Näillä kahdella on erityisen tiivis suhde. Punainen väri muistuttaa aina verestä, veri punaisesta.¹¹⁷ Kuten jo aiemmin mainittiin, on kristillisessä ikonografiassa punaisen värin ja veren ensisijainen symboliikka marttyyriudessa. Luultavasti tästä syystä kristillisten helveti-aiheiden kuvauksessa verta ei juurikaan esiinny. Tulkinnan varaisena poikkeuksena on Klontzasin *Triptyykki* (kuva 35), jossa punainen virta voidaan tulkita joko tulena tai verenä.

Punainen virta esiintyy myös *Infernon* kuvituksissa. Danten runon 12. laulu kuitenkin kertoo kyseessä olevan kiehuva verinen kuilu, ei tulinen virta. Tämä *Infernon* kolmas virta on nimetty, kuten aiemmatkin virrat, kreikkalais-roomalaisen mytologian mukaan Flegetoniksi. Veressä kiehuvia syntisiä vartioi kentaurien joukko jännitetyin jousin. Rangaistusta kiehuva kuilussa kärsivät kaikki, jotka ovat tehneet väkivaltaa toisille. Jos joku yrittää nousta ylös, ampuu kentaurien nuoli sen alas. Danten sanat tästä seitsemännen piirin ensimmäisestä osastosta ovat ”verivirta, missä kaikki kiehuu” ja ”näin kaarenmuotoisen ma kaivoshaudan”¹¹⁸. Kuvittajilla on hyvin samankaltainen ote 12. laulun kohtauksiin. Flegeton esitetään kentaurien vartioimana punaisena¹¹⁹ järvenä, kuten Dantekin runoonsa on kirjoittanut (kuva 12). Kiehumista ei kuitenkaan ole kuvituksissa havaittavissa. Flaxman ei ole edes kuvannut koko virtaa, ainoastaan kentaurit (kuva 6).

Verisen virran *Infernossa* verta esiintyy kahdesti myöhemminkin. Heti 13. laulussa Danten runo kertoo itsensä murhanneiden kohtalosta. He ovat muuttuneet puiksi, he ryöstivät itse itseltään ihmisyyden. Jos heiltä katkaistaan oksa, tämä saa heidät vuotamaan verta ja antavat heille puhekyvyn takaisin hetkeksi.¹²⁰ Monet kuvittajat ovat kyllä kuvanneet itsemurhaajien metsän, mutta ainoastaan **Guglielmo Girardin** (aktiivinen 1445-1490) ja Priamon kuvituksissa näkyy verta (kuvat 53 ja 54). Tämä rangaistus lienee saanut innoitusta Homeroksen Odysseiasta ja kreikkalais-roomalaisesta Manalasta, missä voidakseen puhua varjojen kanssa heille on uhrattava verta¹²¹. Ennen kaikkea verihän on elämän symboli¹²².

Pietarin ilmestyksessä rangaituksissa käytetään joitain ihmiseritteitä. Esimerkiksi koronkiskurit uivat polviensa myöten suuressa järvenä, joka muodostuu saastaisesta mädästä,

117Cirlot 1985, 29.

118Dante 2009, 72.

119Jos kuvitus on toteutettu väreissä.

120Dante 2009, 78.

121Homeros 1924, 167.

122Biederman 1990, 404.

verestä sekä kiehuva mudasta.¹²³ Visuaalisia kuvauksia ei näistäkään juuri ole. Pisan Camposantossa **Buanamico Buffalmaccon** (noin 1290-1340) *Viimeisen tuomion* freskossa on syntiset kuvattu altaaseen tai lampeen, joka on täynnä keltaista nestettä (kuva 55). Keltainen neste voisi olla joko tuota mätää, mistä Pietarin ilmestyksessä puhutaan tai ureaa. Tämä on aineistoni ainoa kuva, joka ei pohjaa Danteen ja mahdollisesti esittää ihmiseritteitä helvetissä.

Dante puolestaan tuo ihmiseritteet helvetin rangaistusten joukkoon 18. laulussa, missä viettelijät ja imartelijat uivat syvässä kuilussa, jonka pohja täyttyy ”saastaisuuteen, min laatu oli niinkuin ihmislantaa.” Kuilun reunat peittää home ja sieltä nousee ”huuru, mi silmän niinkuin nenänkin on kiusa.”¹²⁴ Viettelijät kärsivät rangaistustaan kahdeksannessa piirissä, Malebolgessa¹²⁵, missä syntejä ja niiden rangaistuksia riittää enemmän kuin kuvittajilla kuvia. Vietteilijöiden rangaistuksen kuvattavaksi on valinnut vain muutama kuvittaja (kuvat 56-59). Kuten muutkin nesteet *Infernon* kuvituksissa, myös ulosteet on vaikea tunnistaa. Eritteet on kuvattu kuten kaikki muutkin nesteet. Kyseessä voisi olla aivan yhtä hyvin myös puhdasta vettä, kaikilla paitsi Botticellilla.

¹²³Levänen, <<http://www.apokryfikirjat.com/pietari.htm>>, 15.5.2012.

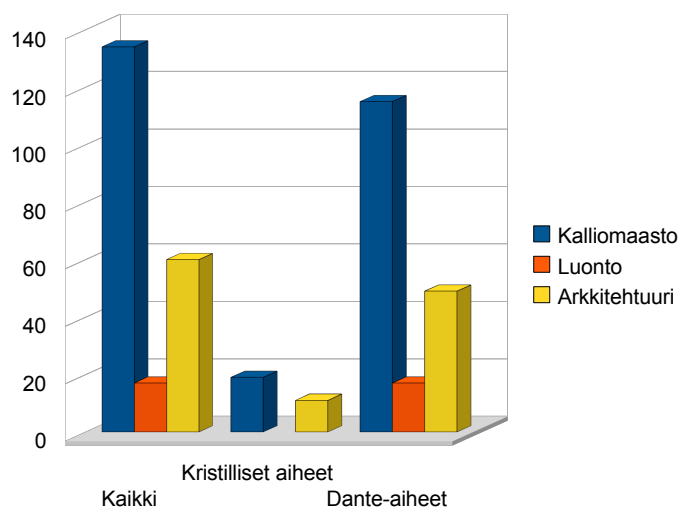
¹²⁴Dante 2009, 104.

¹²⁵Kahdeksas piiri on saanut nimen Malebolge. Se on kivistä tehty, terasharmaa, kuten sen ympäröivät kalliotkin. Keskellä on aukko, mistä siirrytään alempaan ja viimeiseen piiriin. Aukkoa ympäröivä rengas jakautuu kymmeneen uurteeseen, joista kussakin omaa syntiään rangaistaan omaan tapaansa. Uurteita yhdistää pienet sillat, joita pitkin Dante ja Vergilius pääsevät etenemään.

6. Elementit – Maa

Raamatun mukaan Jumala teki ensimmäisen ihmisen, Aatamin maasta¹²⁶. Myös Gilgamesh-eepoksessa Jumala muotoili ensimmäiset ihmiset savesta¹²⁷. Gilgamesh-eepoksen mukaan ihmiset myös kuoltuaan muuttuvat takaisin saveksi. Tavallaan maa-elementinkin voi siis käsittää elämän alkuna ja loppuna. Klassisen tradition neljästä alkuaineesta maa edusti ”mustaa sappea” eli melankolista luonteenlaatua¹²⁸. Suurin helvetin kärsimyksistä on ikuinen Jumalan rakkauden kaipuu. Ehkä maan muodossa myös tuo melankolinen kaipuu tulee läsnä jokaiseen helvetti-kuvaan.

Maata esiintyy lähestulkoon kaikissa helvetti kuvissa, mutta tässä yhteydessä on otettu huomioon vain ne kuvat, joissa maa on keskeinen elementti. Maa-elementiksi on laskettu omana osionaan mukaan myös arkkitehtuuri. Kallio on lähestulkoon ainoa tapa kuvata maata helvetissä. Visuaalisissa helveteissä on paljon kiveä, mutta ei multaa lainkaan. Multa on kuitenkin ravintorikasta, eikä helvetissä ideologisesti pitäisi olla mitään elollista.



Taulukko 7: Maa-elementtien hajonta

Legendan mukaan helvetti syntyi, kun Jumala pudotti kapinallisen enkelinsä Luciferin taivaasta¹²⁹. Tämän osuessa maahan syntyi suppilomainen kuilu, koska maakin pakeni Luciferin edestä. Pois väistynyt maa muodosti toisella puolella maapalloa Kiirastulivuoren. Rakenteeltaan helvetti nähdään siis useimmiten suppilon muotoisena kuiluna tai luolana, joka ulottuu maan keskipisteeseen saakka. Luolan symbolinen merkitys myös yhdistetään yleisesti helvettiin ja Manalaan. Ne ovat salaisia portteja maanalaiseen maailmaan. Huomioitavaa on, että saksan kielessä luolaa ja helvettiä tarkoittavat sanat muistuttavat hyvin paljon toisiaan.¹³⁰

1261. Moos. 2:7.

127Biederman 1990, 212.

128Biederman 1990, 211.

129Ilm. 12:7.

130Saks. Luola – Höhle, Helveti – Hölle. Cirlot 1985, 40.

Divina Comedian ilmestymisen jälkeen julkaistiin lukuisia kommentaareja näytelmästä, ikään kuin lukuohjeita. Yksi näistä oli *Studi sulla Divina Comedia* (1855), jossa julkaistiin **Galileo Galilein** (1564-1642) hahmotelmia Danten *Infernon* muodosta, sijainnista sekä koosta (kuva 60). Suppiloksi kuvasi myös Botticelli *Infernon* (kuva 61). Geometrisenä muotona suppilo on lähinnä kolmiota, jonka symbolinen merkitys yhdistyy kristillisessä taiteessa aina pyhään kolminaisuuteen. Pyöreät muodot puolestaan yhdistyvät taivaaseen.¹³¹ Näin suppilomaisen helvetin muoto on myös symboliselta merkitykseltään Jumalan voiman todistus.

Varhaisissa helvetin kuvauksissa on myös yleistä luoda helvetistä lokerikko, kuten *Hortus Deliciarum*in helvetti-kuvassa tai Fra Angelicon *Viimeisessä tuomiossa* (kuvat 23 ja 22). Helvetin lokeroiminen liittyy kuitenkin pikemminkin keskiaikaiseen kuvakieleen kuin helvetin rakenteelliseen symboliikkaan.

6.1. Maaperä ja luonto

Helvetissä maa on pääasiassa elotonta. Lähes kaikkissa aineistoni helvetti-kuvissa on kiveä ja kallioita jossain muodossa. Pääasiassa maaperä on kumpuilevaa, lohkareista kalliota. Tapahtumien taustalle nousee kallioseinä ja tapahtumat tapahtuvat kivisellä maalla. Kiviin liittyy runsaasti taikauskoa niiden maagisista voimista. Useimmiten maagisia voimia omaavat kivet ovat kuitenkin helvettiin kuulumattomia talismaaneja ja amuletteja. Visuaalisessa helvetissä esiintyvät kivet ja kallio ovat harmaata peruskalliota, josta meidänkin maailmamme pohja muodostuu. Helvetille olennaisia kiven symbolisia merkityksiäkin on. Kivi vastustaa vankkuudellaan muutoksen ja rappeutumisen lakeja. Kivi on ikuista kuin kuolema.¹³² Kivi on keskeisempi ja yleisempi elementti helvetin kuvauksessa kuin tuli.

Keskeisenä kiven ilmentymismuotona helvetin kuvauksessa on rikkonaisuus ja terävyys. Kivi ei helvetissä ole pyöreä ja sileä kuin meren pohjassa makaava kivi. Dorén kuvituksista löytyy hienoja esimerkkejä, kuinka kivistä helvetissä muotoutuu hurjia, teräviä kielekkeitä (kuvat 45 ja 62). Toisaalta kallio muodostaa jyrkkiä seinämiä (kuva 57). Jyrkkiä seinämiä täytyykin suppilon muotoiseen kuiluun syntyä. Kristillisissä aiheissa kivi esiintyy kuin Dante-aiheissakin. Kivi näyttäytyy lohkareisina kallioseininä. Teosten kuvausaikakaan ei juuri rajoita kiven muotoa helvetin kuvauksessa.

¹³¹Cirlot 1985, 16.

¹³²Cirlot 1985, 313.

Helvetin maaperä on eloton, joten mitään vihreää helvetissä ei tämän perusteella tulisi olla. Danten *Infernon* itsemurhaajien muodostama metsä on pystyyn kuollut. Dante kuvailee puita ja niiden lehtiä:

--- Lehvät siell' ei vihreet

vaan tummanharmaat, sileät ei oksat
ojentuneet, vaan ryhmyiset ja rumat,
ei heelmät maukkaat, mutta myrkkypiikit.¹³³

Enimmäkseen myös kuvittajat ovat esittäneet itsemurhaajien metsän pystyyn kuolleina puunrankoina. Flaxmanin puut ovat myös lehdettömiä (kuva 63). Kuitenkin Girardi on tulkinnut metsän runosta ja kontekstista huolimatta hieman vihreämmäksi (kuva 64). Puut ovat kuitenkin kuin syksyllä, lehtiä ei ole kuin siellä täällä. Vihreä on maallisen elämän väri, eikä helvettiin pitäisi ideologisesti mahtua maallista elämää. Kristilliseen helvetin kuvaukseen luonto ei ole mahtunut edes kuolleina puina.

Infernon alkupuolella, helvetin esipihalla ikuista ikäväänsä potevat entisten aikojen hyvät, joita kasteen puuttuessa edelleen rasittaa perisynti. Tämä limbus on ainoa vihreä, elollinen alue koko *Infernossa* ja itseasiassa koko helvetin kuvauksessa. Danten sanoin ensimmäisessä piirissä vallitsee ”nurmi nuori” ja ”keto armas”¹³⁴. Antiikin mestareiden kuoleman jälkeinen rangaistus muistuttaa enemmän Manalaa kuin helvettiä. Heille riittävä rangaistus Danten mukaan on ikuinen ikävä ja ero Jumalasta. Kuvittajista kuitenkin ainoastaan Blake ja Doré ovat todella kuvanneet limbusen vihreänä (kuvat 65 ja 66). Näidenkin näkemyksen mukaan limbus on pikemminkin vihreä metsä, kuin armas keto.

6.2. Rakennettu ympäristö

Arkkitehtuuri edustaa ihmisen luomaa järjestystä, kun taas helvetti muodostaa pikemminkin mielikuvan kaaoksesta. Ovi on muinainen symboli tästä maailmasta toiseen siirtymiselle.¹³⁵ Varhaisemmissa helvetin kuvauksissa sisäänkäynti esitettiin useammin avoimena kitana, kuin arkkitehtonisena porttina. Ikonografiseen perinteeseen helvetin portti yleistyi Danten myötä.¹³⁶

Dante kuvailee *Infernossa* helvetin sisäänkäyntiä vähän ja vaatimattomasti. Hän esittelee kolme säkeistöä, jotka lukevat 'erään' portin päällä:

¹³³Dante 2009, 76.

¹³⁴Dante 2009, 32.

¹³⁵Bialostocki 1988, 15.

¹³⁶Bialostocki 1988, 23.

Ma johdan kaupunkihin kärsimyksen,
 ma johdan tuskaan iankaikkiseen,
 ma johdan kadotetun kansa joukkoon.

Oikeutta tahtoi ylväs Tekijäni:
 loi minut jumalainen Kaikkivalta
 ja suurin Viisaus ja ensi Rakkaus.

Mua ennen luotua ei ollut mitään,
 iäistä vain, myös itse kestäen iki:
 ken tästä käy, saa kaiken toivon heittää.¹³⁷

Vaikka Dante ei muuta kerro helvettinsä sisäänkäynnistä, tulee helvetin kuilumainen rakenne ja maanalaisuus esille luettaessa runoja pidemmälle. Danten käyttämä termi 'eräs portti' luo mielikuvan vaatimattomasta ja lähes huomaamattomasta portista. Dorén kuvaama helvetin portti on oikeastaan vain luolan suu, jonka ylle on sijoitettu laatta kertomaan Danten säkeet (kuva 67). Luola lähtee saman tien johdattelemaan maan alle. Myöskään Blake ei kuvaa porttia koristeelliseksi (kuva 68). Blaken portti on aukko kasvustossa, jonka yläpuolella on myös laatta varoittamassa satunnaista kulkijaa. Vellutellon kuvituksesta on jäänyt pois jopa Danten varoittavat säkeet, Dante ja Vergilius astuvat sisään ainoastaan vuoren kyljessä olevasta aukosta (kuva 69).

Danten innoittamana myös **Auguste Rodin** (1840-1917) teki oman porttinsa helvettiin (kuva 70). Portin esikuvana on kuitenkin paratiisin portti, muun muassa Ghibertin tekemä ovi Firenzen Baptisteroon. Paratiisin portti on kristillisessä ikonografiassa yleisempi aihe. Rodinin porttiin on kuvattuna muutama kohta *Infernosta*, keskeisenä Francescan ja Paolon kieppuminen intohimon pyörteessä sekä Ugolino lapsineen. Keskellä porttia istuu tunnettu ajattelijan hahmo, jonka Rodin on toteuttanut myös itsenäisenä patsaana. Ajattelija esittää Dantea itseään luomassa Rodinin ihaillemaa trilogiaa. Portti itsessään ei kuvaa millään lailla Danten kuvaamaa 'erästä' porttia, vaan on pikemminkin Rodinin tulkinta helvetin kauhuista reliefinä portin muodossa. Rodinin portti ei myöskään ole tiukan järjestyksen muotoutuma, vaan kuvat ja kohtaukset ovat kaoottisesti epäjärjestyksessä.

Danten *Infernon* sisäänkäynnin lisäksi portti tai sisäänkäynti helvettiin on yleinen motiivi anastasis-aiheissa. Ikonografisen perinteeseen mukaan aiheessa on esitetty helvetin sisäänkäynnillä Kristus ojentamassa kättään entisaikojen pyhille, etualalla Aatami ja Eeva.

137Dante 2009, kolmas laulu.

Särkyneen oven tai Kristuksen jalan alla on kuvattuna itse Saatana. Sisäänkäynti on usein esitetty luolan suuna, kuten *Infernon* kuvituksissa. Giotton *Limbukseen tunkeutumisessa* (kuva 71) Kristus auttaa Aatamin ja Eevan pelkästä vuoren kolosta ulos. Anastasis-aiheissa helvetin sisäänkäyntinä toimiva luola ei ole mitenkään erityisesti helvetin portti. Kuitenkin Kristus joutui murtamaan helvetin paksut ovet päästäkseen sisään, ja nämä murretut ovet on myös useimmiten kuvattuna luolan suulle. **Grifo di Tancredin** (aktiivinen 1271-1303) *Viimeinen tuomio* -triptyykissä kuvattu Kristus tuonelassa vanhan testamentin pyhät tulevat aukosta, jota ei voi kutsua portiksi (kuva 72). Myöhemmissä aiheissa, kuten **Friedrich Pacherin** (aktiivinen 1470-80) *Kristus Limbuksesta*, on havaittavissa porttimaisempia piirteitä (kuva 73).

Kahdessa keskiaikaisessa koodeksissa on helvetin sisäänkäynti kuvattu sekä valtavana pedon kitana, mutta myös rakennettuna porttina poiketen ajan traditiosta. **Limbourgin veljesten** (noin 1385-75 – 1416) kuvittaman *Pienen tuntien kirjan* anastasis-aiheessa helvettiin kuljetaan pedon kidan läpi, mutta kita kurkistaa linnamaisesta portista (kuva 74). Toinen vastaava keskiaikainen portti löytyy *Katarina van Kleefin Tuntien kirjasta* (kuva 75). Portti-elementin kohdalla, kuten muissakin helvetin elementeissä, säännön vahvistaa poikkeus. Mikään ei ole helvetti-kuvien kohdalla ehdotonta, niin hajanainen kuvasto on.

Ensimmäisessä piirissä antiikin mestarit on asutettu linnaan, helvetin esikartanoon.

Tulimme linnan jalon liepehelle,
min seitsenkerroin muuri ylhä saarsi
ja puolsi joka puolin virta soma.

Kävimme poikki sen kuin maata vahvaa
avautui seitsenportit, ja nuo viisaat
mun veivät vihannalle nurmen nuoren.¹³⁸

Kristillisessä lukusymboliikassa seitsemän on merkittävä luku, sillä siinä yhdistyy kolme ja neljä. Kolme on pyhän kolminaisuuden luku ja neljä edustaa luomista ja maata. Tästä seurauksena se on täydellisyyden luku. Johanneksen Ilmestyksessä luku seitsemän toistuu: seitsemän sinettiä, seitsemän pasuunaa ja seitsenpäinen peto. Seitsemän edustaa pyhän ja maallisen täydellistä liittoa. Antiikin mestarit puhtaan elämänsä ansiosta ovat pyhiä, mutta kastamattomuutensa vuoksi maallisia. Seitsenkertainen muuri linnan ympärillä korostaa heidän asemaansa. Visuaalisesti myös helvetin esikartano on ainoastaan *Infernon* kuvituksissa

138Dante 2009, 32.

esiintyvä rakenne. Kuvituksistakin vain varhaisemmissa on helvetin esikartano kuvattuna. Tällöin se on kuvattu seitsenportaisena kartiona (kuva 76).

Toisen kerran *Infernossa* Dante kohtaa muurit saapuessaan Diten kaupunkiin Styxin toisella rannalla. Diten kaupunki on kaikissa helveti-kuvissa limbuksen linnaa suositumpi kuvauskohde. Kaikki *Infernon* kuvittajat ovat jossain muodossa esittäneet Diten muureja, mutta myös kristillisiin aiheisiin on usein taka-alalle eksynyt tulesta hehkuvan kaupungin siluetti. Esimerkiksi **Rafaello Sanzion** (1483-1520) maalauksessa *Arkkienkeli Mikael ja lohikäärme* taustalla vasempaan ylänurkkaan on piirtynyt Diteä muistuttava kaupunki (kuva 77). Teoksessa on muitakin selkeitä piirteitä, mitkä viittaavat *Infernoon*, joten on voidaan olettaa kaupungin edustavan myös Diten kaupunkia. Diten tuovat mieleen myös Boschin helvettikuvat, joissa useissa on taka-alalla tulenhehkainen kaupunki (esim. Kuva 36). Myös **Stefan Lochnerin** (1400–1451) *Viimeisessä tuomiossa* oikeassa reunassa nousee helvettiä edustavan kaupungin muurit (kuva 78). Lochnerin teos ei osoita aivan yhtä suurta yhtäläisyyttä *Infernoon* kuin Rafaello.

Boschin helveti-kuvat toistavat murtuneen tornin teemaa. *Heinävankkureissa* sekä Bruggessa sijaitsevassa *Viimeisessä tuomiossa* etualalla on vain osittain pystyssä seisova torni (kuvat 39 ja 79). Tornin symboliikka on yksinkertainen: ehjänä se edustaa linkkiä taivaan ja maan välillä¹³⁹. Kuitenkin sortunut torni muistuttaa ihmisen alemmuudesta ja mahdottomuudesta rakentaa tietään Jumalan luokse, kuten Jumala osoitti babylonialaisille. Myös Lochnerin teoksessa yksi kaupungin torneista on sortunut. *Infernon* kuvituksiin rakennetut Diten tornit ovat kuitenkin kaikki pystyssä.

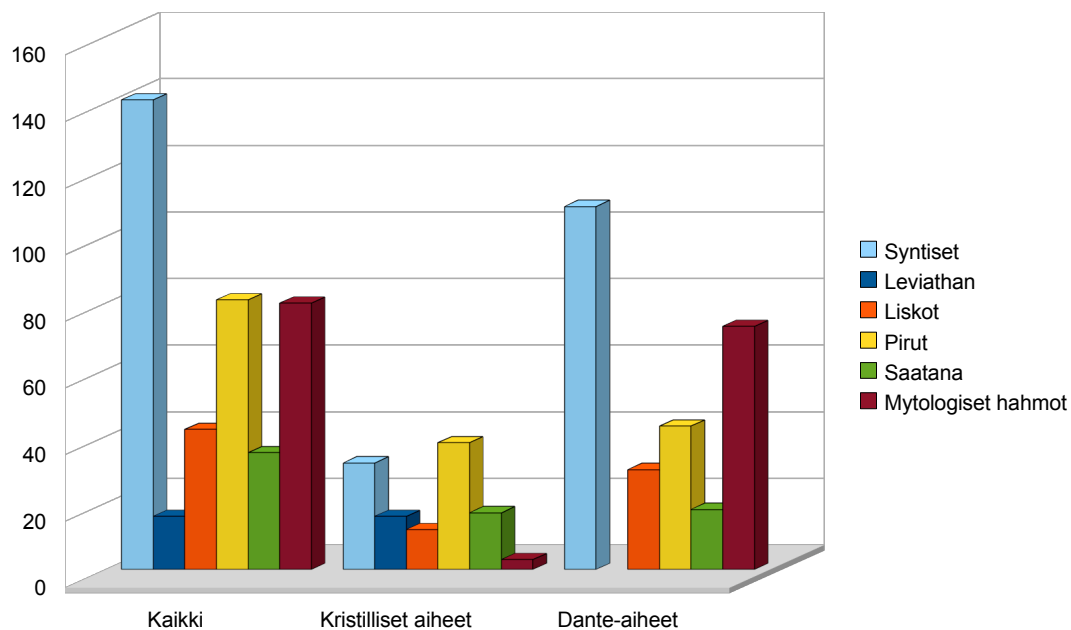
Rakennetusta ympäristöstä viimeisenä on Malebolge ja sen uurteiden välillä kulkevat sillat. Sillan symboliikka ei tosin ole helvettiin sopivaa materiaalia. Useimmiten sillan merkitys nähdään saavutetun ja saavuttamattoman välisenä linkkinä¹⁴⁰. Helvetissä asuvat syntiset ovat kuitenkin saavuttaneet kaiken, mitä he tulevat enää saavuttamaan. Heidän tilanteensa helvetissä on pysähtynyt. Näin ollen silta-elementti tuskin on tuonut helveti-kuviin uusia merkityksiä. Siltoja ei myöskään ole kuvattu muissa aineistoni helveti-kuvissa kuin *Infernon* kuvituksissa.

139Cirlot 1985, 345.

140Cirlot 1985, 33.

7. Elementit – Hahmot

Ainoastaan helvetin suppiloa esittävien karttakuvien joukossa on puhtaasti maisemallisia kuvia helvetistä. Muuten helvetti ei koskaan ole tyhjä. Paikka on täynnä hahmoja, joista luonnollisesti suurin osa on rangaistavia syntisiä. Heitä vartenhan koko paikka on tehty. Syntisistä muodostuu kaikkein yleisin elementti helvetti-kuviin. Se on kallioista maastoakin olennaisempi osa helvetin kuvausta. Kristillisiä helvetti-kuvia, joissa ei näy syntisiä, ovat ainoastaan anastasis-aiheet. Osassa Dante-aiheita on kuvattu ainoastaan Dante ja Vergilius sekä mahdollisesti joitain antiikin mytologioiden hahmoja. Kuvittajista Flaxman on useimmiten jättänyt syntiset kuvaamatta tai muuten vain sivurooliin. Syntiset ovat toistuvasti kuvattu ilman vaatteita, tai lähes ilman vaatteita. Muut hahmot tunnistetaan synnittömiksi nimenomaan vaatteistaan. Alasti synnyttään, alasti kuollaan ja alasti kärsitään ikuisesta rangaistuksesta.



Taulukko 8: Hahmo-elementtien hajonta

Helvetissä on kuitenkin muitakin hahmoja kuin syntiset. Enimmäkseen muiden hahmojen tehtävä on toimeenpanna syntisten rangaistuksia, mutta poikkeuksiakin on. Dante-aiheissa Dante ja Vergilius ovat vain läpikulkumatalla ja katsojan kanssa samassa asemassa, heidän roolinsa ei liity mitenkään helvetin järjestykseen. *Infernossa* esitettyjen mytologisten hahmojen rooli on joko rangaista tai olla itse rangaistavana. Kentaurit esimerkiksi tekevät pirujen työtä Flegetonin rannoilla. Maanalaisten rikkauksien jumala Pluto¹⁴¹ puolestaan vartioi

¹⁴¹Kreikkalaisessa mytologiassa Pluto tunnettiin nimellä Haades. Manalan jumalaa on rinnastettu Saatanaan, mutta kreikkalaiset ja roomalaiset eivät pitäneet häntä pahana. Hän oli maanalaisten rikkauksien jumala ja kuolema koettiin osana elämän kiertokulkua.

saitureiden ja tuhlareiden piiriä. Toisaalta mytologioiden hahmot saattavat olla rangaistavina myös itse helvetissä, kuten gigantit.

Kristillisissä aiheissa hahmojen joukkoon eivät antiikin mytologioiden olennot juurikaan kuulu. **Michelangelo Buonarroti** (1475-1564) on ainoa joka tuo kristilliseen helvettiin antiikin mytologioiden hahmoja. Hänen Sikstuksen kappelin *Viimeisessä tuomiosta* voidaan tunnistaa ainakin lautturi Kharon ja tuomari Minos (kuva 80). Molemmat on kuvattu pitkältikin Danten hengessä.

7.1. Leviatan ja muut liskot

Varhainen tapa kuvata helvetin sisäänkäyntiä oli suuren pedon kidan kautta. Viimeisen tuomion esityksissä pelastettujen kohotessa kohti valoa hehkuvaa Kristusta, tuomitut raahataan tulta syöksevään, avoinna ammottavaan kitaan. Visuaaliseen maailmaan helvetin kita on todennäköisesti tullut kanaanilaisen merihirviö Leviatanin myytistä. Jobin kirjassa kuvaillaan Leviatanin ulkomuotoa. Leviatanin selkää peittävät panssarikilvet, joiden väliin edes tuuli ei pääse puhaltamaan. Hirviön aivastaessa se syöksee tulta ja savu kohoaa sen sieraimista. Vatsapuolta taas peittää terävät nystyt ja sen sydän on kuin ”myllyn pohjakivi”. Leviatan saa meren kiehumaan.¹⁴² Leviatanin uskottiin pystyvän halutessaan nielaisemaan auringon. Raamatussa Job kiroaa syntymäänsä ja toivoo, että Leviatan heräisi hänen kirouksensa voimasta¹⁴³. Myös muinaiset egyptiläiset uskoivat, että huonosti eläneiden ihmisten ikuisesti säilyvät ruumiit eivät suinkaan selviäisi Osiriksen ohi Ialun kentille nauttimaan kuolemastaan, vaan he joutuisivat Nielijä -lohikäärmeen vatsaan.

Helvetin kidat eivät ole tulleet suoraan Jobin kirjasta tai Leviatan-myytistä kuvataiteeseen. Keskiajalla yleistyivät myös mysteerinäytelmät, joiden aiheina oli myös tuomiopäivä. Helvetin kidan ideologinen kehitys alkoi jo 700-luvulla ja hiljalleen se siirtyi myös kuvataiteisiin. Innovaatio alkoi yleistyä ja 1400-luvun loppuun päästessä helvetin kidan kuvaaminen oli jo traditio. Visuaalisissa taiteissa helvetin kidasta muotoutui länsimaihin yleinen kuoleman ja kadotuksen symboli.¹⁴⁴ Tyypillisimmillään helvetin kita on kuvattu kuten **Giovanni Canavesion** (noin 1430-1500) *Viimeisessä tuomiossa* (kuva 81). Oikeasta reunasta tai oikeasta alanurkasta avautuu ammottava käärmemäinen pää, jonka kita ammottaa avoinna. Erilaiset pirut raahaavat lukuisia alastomia ihmisiä kohti kita. Kita hehkuu tulisena tai kuten

¹⁴²Job. 40:7-23.

¹⁴³Job. 3:8.

¹⁴⁴Schmidt 1995, 109.

Canavesion kuvassa käärmemäisen olennon sieraimista lyö liekit. Eläin tai olio, jolle suu kuuluu tulee esille vain silminä. Joissain versioissa hirviö on kuvattu karvaisena, jopa karhumaisena (kuva 82).

Toinen, varhaisempi tyyppi kuvata helvetin kita on levittää käärmeen kita vaakatasossa auki ja sulloa täyteen syntisiä (kuva 83). **Hans Memlingin** (n. 1430-1494) *Helvetti* kuvaa Saatanan tanssimassa suuren tulta hehkuvan kidan yllä, minne alastomat tuomitut tippuvat (kuva 84). Myös **Lucas van Leydenin** (1494 – 1533) *Viimeisessä tuomiossa* syntiset raahataan tulta syöksevään kitaan (kuva 85). Näihin tuorempiin kita kuvauksiin peto on siistiytynyt selkeämmin suurikokoiseksi käärmeeksi.

Johanneksen ilmestyksessä Saatanasta puhutaan muinaisaikojen käärmeenä tai lohikäärmeenä.¹⁴⁵ Käärme on tulee esille myös Paratiisista karkoittamisen kertomuksessa, missä Eevaa syntiin houkutteleva käärme on Saatanan vertauskuva. Madot, käärmeet, lohikäärmeet ja liskot kaikki yhdistetään symboliselta merkitykseltään sairauteen ja paholaiseen¹⁴⁶. Kristillisen ajatusmaailman mukaan synti on sairautta. Käärme symboloi myös hävitystä. Yhtenä syynä tähän voi olla käärmeen häijy luonne¹⁴⁷. Käärmeet toistuvat sekä kristillisissä, että Dante-aiheisissa helvetti-kuvauksissa.

Infernoon liittyvät käärme-motiivit kuuluvat varkaiden piiriin 24. laulussa. Tuomittujen kimpussa pyörii suuri joukko käärmeitä. Kun joku käärmeistä onnistuu puremaan syntistä, tämä muuttuu tuhkaksi vain noustakseen Feniks-linnun lailla tuhkasta takaisin taistelemaan käärmeiden kanssa.¹⁴⁸ Kuvituksiin tulkittu kohta esittää useimmiten joukkon alastomia syntisiä, joiden kimpussa joka puolella on käärmeitä (kuva 86). Laulussa 25 Dante kertoo kauhistuttavista näyistä, joissa käärmeet ja muut liskot sulautuvat osaksi tuomittujen ruumiita ja sitten erosivat näistä.¹⁴⁹ Vastaavanlaista metamorfoosia ei muihin helvetti-aiheisiin ole syntynyt kuin *Infernon* kuvituksiin. Kuvituksistakin vain pieni osa edes yrittää kuvata tuota merkillistä metamorfoosia. Stradanon visiossa erilaisia liskoja on liimaantuneena tuomittujen vartaloihin (kuva 87). Etualalla esitetään myös keskeneräinen metamorfoosi, jossa tuomitulle on kasvanut pitkä häntä ja jalat typistyneet liskon töppöjaloiksi yläruumiin pysyessä vielä ihmismuotoisena.

145 Ilm. 20:2.

146 Cirlot 1985, 86.

147 Cirlot 1985, 285.

148 Dante 2009, 130.

149 Dante 2009, 134-135.

Liskot ja sammakot esittäytyvät Boschin helvetin kuvauksissa. *Heinävankkureiden* etualalla sammakko järsii tuomitun naisen sukupuolielimiä (kuva 39). Samaisessa teoksessa on myös etualalla käärmeitä kiertymässä syntisten ympärille. Kristillisissä kuvauksissa käärmeet kuitenkin useimmiten sijoitetaan attribuutteina Saatanan läheisyyteen.

7.2. Paholaiset

Kaikissa helvetti-aiheissa yleisiä hahmo-elementtejä ovat myös pirut eli paholaiset ja itse Saatanana eli Lucifer. Lähes jokaisessa helvetti-kuvassa on vähintäänkin toinen syntisten lisäksi. Säännöstä poikkeavat teokset löytyvät Dante-aiheiden joukosta. Niissä itse Saatanana on kuvattu ainoastaan viimeisen laulun visualisoinneissa. Muita paholaisia ei kaikkiin kuviin ole päätyntä.

Kristillisessä ikonografiassa Saatanana esiintyy puolestaan useissa aiheissa. Viimeisen tuomion kuvauksissa, varsinkin varhaisemmissa, on Saatanana esitetty keskiössä. Anastasis-aiheiden ikonografiseen perinteeseen kuuluu kuvata Saatanana Kristuksen sortamana. Myös useissa rukouskirjojen helveteissä on perimmäisestä pahuudesta luotu kuva. Aabrahamin ilmestyksessä kuvaillaan Saatanana, Azazelia:

Ja puun takana seisoj sellainen, jolla oli käärmeen¹⁵⁰ ulkonäkö, kädet ja jalat kuin ihmisellä, ja siivet olkapäillään, kuusi siipiparia, niin että sillä oli kuusi siipeä oikealla ja kuusi vasemmalla.¹⁵¹

Varhaisemmat paholaiset ovat eläimellisiä olentoja, usein karvaisia, siivekkäitä ja silti liskomaisia, kuten Aabrahamin ilmestyksessä kerrotaan. *Codex Gigas* esittelee peikkomaisen Saatanan 1000-luvun alkupuolelta (kuva 88). Tällä paholaisella on sarvet päässä, pitkät ja terävät kynnet sekä käsissä, että varpaissa. Saatanan suusta tulee kaksi käärmettä. Duc de Berryn *Tuntien kirjassa* on jo esitetty ihmismäisempi Saatanana, vaikka tällä on edelleen eläimellisiä piirteitä, aasin korvat ja karvapeite (kuva 24). Tapa kuvata Saatanana on ajan edetessä muotoutunut ihmismäisemmäksi.

Muutoin ihmiseltä näyttävälle Saatanalle on paikoin kuvattu myös eläimen raaja, yleisimmin toisen jalan tilalla on sorkka. Vuohimaisen paholaisen esikuvana on myös saattanut olla kreikkalainen hedelmällisyyden jumala Pan, jolla on jalkoina pukin sorkat sekä päässään sarvet. Pukin jalkaisen Saatanan esikuvana ovat myös satyyrit. Satyyrit ovat saaneet piirteitä oinaasta. Pacherin *Kristus Limbuksessa* esittää Saatanan vuohen näköisenä otuksena, jolla on

¹⁵⁰Nachash = loistava, kirkassilmäinen.

¹⁵¹Levänen, <<http://www.apokryfikirjat.com/aapraham.htm>>, 7.10.2011.

hantä, kädessään hanko ja kyljissään käärmeen päät (kuva 73). Vastaavasti karvainen otus on myös **Duccio di Buoninsegna** (1255 – 1319) Saatana maalauksessa *Helvettiin tunkeutuminen* (1308-1311).

Myös *Inferno*-kuvituksissakin Lucifer on kuvattu karvaisena olentona. Botticellin Luciferilla on kiharakarvainen turkki (kuva 90). Danten kuvailema Lucifer on niin suuri, että titaanitkin ovat vain hänen käsivarsien mittaiset ja kyljet niin karvaiset, että Dante ja Vergilius voivat kiivetä niitä pitkin. Lucifer on yhtä ruma kuin oli aikoinaan kaunis ja päälakeen yhtyy kolmet kasvot. Keskimmäiset kasvot on punaiset, oikealla kellertävät ja vasemmalla mustat. Kaikki kuudet silmät itkevät ja leuan alle kertyy kyynelten lisäksi veristä vaahtoa syntisistä, joita hän pureskelee. Sivuilla olevien kasvojen alta kohoavat valtavat lepakon siivet, jotka liikkeellään pitävät Kokytos-järven jäässä.¹⁵² Vastoin kristillistä perinnettä Dante ei ole liittänyt Luciferiinsa käärmeitä.

Infernon kuvituksissa Lucifer on aina jokseenkin ihmismäinen. Botticellin ja Dorén kuvaukset Luciferista sisältävät paljon Danten esittelemiä piirteitä, vaikka ovatkin toisistaan eroavia muuten (kuvat 90 ja 91). Inferno ei kuvaile Luciferia ehdottoman varmasti, vaan jättäen lukijan mielikuvitukselle tilaa. Infernon kuvituksista ainoastaan Flaxmanin Lucifer itkee kohtalooan Danten tekstin mukaisesti (kuva 92).

Dante osui Padovaan maanpakomatallaan samaan aikaan, kun Giotto oli siellä maalaamassa freskoja Scrovegni-kappeliin. Giotton *Viimeinen tuomio* on yksi näistä freskoista (kuva 7). Tuomionsa helvettiin Giotto maalasi myös Luciferin, joka on hyvin samankaltainen kuin *Infernon* Lucifer. Myös Giotton Lucifer on valtava jättiläinen, joka kiduttaa syntistä pureskelemalla sitä suussaan pää edellä kuten Danten Lucifer Juudas Iskariotia. Freskojen kanssa samoihin aikoihin vuoden 1304 tienoilla Dantella on ollut työnalla *Divina commedian Inferno*-osuus. Todennäköisyys näiden kahden tapaamiselle ja aiheesta keskustelulle on suuri varsinkin, kun ottaa huomioon molempien kuvaamien saatoiden yhdennäköisyys.

Vuonna 1301 valmistuneessa helvettiin kuvaavassa **Coppo di Marcovaldon** (1225-1274) Firenzen Baptistieron seinällä olevassa mosaiikissa Saatana on kuvattu kuten Giotton muutamaa vuotta myöhemmin valmistuneessa freskossa (kuva 93). Marcovaldon Saatana on kietoutunut käärmeisiin, joita pyörii myös Giotton Saatanan ympärillä. Giotton Luciferin kaltainen Saatana löytyy myös eräästä varhaisemmasta kirjamaalauksesta (kuva 23). Tulen keskellä istuva Lucifer on kahlittuna sylissänsä Anti-Kristus. Hänen molemmista kyljistään

¹⁵²Dante 2009, 178-180.

kasvaa koiramaiset päät, joilla on suussaan syntiset pureskeltavana. Vaikka Saatanassa on yhdennäköisyyttä Giotton Saatanaan, eivät piirteet kuitenkaan ole samoja kuin Danten Luciferilla. Tämä Saatanana ei itse pureskele syntisiä. Siinä kuvattu Saatanana on selkeästi suurempi kuin muut kuvan hahmot.

Pyhän Lasaruksen katedraalissa Autunissa, Ranskassa sijaitsee **Gislebertuksen** (noin 1100-luvulla) veistämä Viimeinen tuomio -reliefi (kuva 94). Siinä Saatanana punnitsee sieluja arkkienkeli Mikaelin kanssa. Saatanana on kuvattu samankokoisena kuin enkelitkin, kuitenkin suurempana kuin punnittavat vainajat. Saatanan piirteet ovat varsin eläimelliset verrattuna vieressä seisovaan Mikaeliin. Saatanan jaloissa ikäänkuin attribuuttina kiemurtelee kolmipäinen käärme. Keskiaikaisessa kuvataiteessa vallitseva arvoperspektiivi nostaa tärkeimmät hahmot esille kuvaamalla ne suurempina. Kristus on Gislebertuksen reliefissä kaikkein suurin ja arvokkain, mutta enkelit ja Saatanana ovat kuitenkin tärkeämpiä kuin syntiset.

Kuvataide esittelee myös karvattomia saatanoita. **Benvenuto di Giovannin** (noin 1436 – ennen 1518) maalauksessa *Helvettiin tunkeutuminen* Saatanana on kuvattu tulipunaisena, liskomaisena otuksena, joka on Kristusta itseään pienempi (kuva 95). Kristus on liiskannut Saatanan murtamansa oven alle ja johdattaa vanhan testamentin pyhiä pois helvetistä ikonografisen mallin mukaisesti. Kristus on kuvattu suuremmaksi, sillä hänen voimansa olivat myös suuremmat. **Albrecht Dürer** (1471-1528) on myös kuvannut Saatanan lohikäärmeenä useampaan grafiikanlehteensä.

Saatanan kuva vaihtelee taiteilijan ja ajan mukaan, mutta useimmille on yhteistä joko käärmemäisyys itse hahmossa tai käärmeitä hahmon ympärillä. Yhteistä eri paholaisilla on myös eläimellisyys. Kaikilla Saatanoina on jokin eläimellinen piirre, kuten turkki, sorkat, sarvet, kynnet, korvat tai vähintäänkin siivet. Ehkä Saatanan eläimellinen ulkoasu viittaa ihmisen eläimelliseen puoleen, johon useimmat synnit ja paheet vetoavat. Ennen Dantea Saatanat on kuvattu hyvin eläimellisiksi, helposti erotettaviksi olennoiksi, kun taas myöhemmän ajan saatanaat ovat saaneet enemmän inhimillisiä piirteitä, jättäen jäljelle vain joitain attribuutteja.

Helvettiin kuuluu muitakin paholaisia kuin itse helvetin kuningas. Paholaiset tai pirut on tyypillisesti kuvattu liskomaisina, siivekkäinä otuksina (kuva 96). Jos samaan teokseen on kuvattu sekä Saatanana että piruja, ovat jälkimmäiset aina kooltaan selkeästi pienempiä (kuva 97). Kristillisen tarinan mukaan Saatanana eli Lucifer ei ollut ainoa kapinoiva enkeli, vaikka

olikin kapinan pääarkkitehti. Pirut ovat useimpien käsitysten mukaan näitä langenneita enkeleitä. Kuten Saatanan kuvaus, myös pirujenkin kuvaaminen muuttuu lähemmäs nykypäivää siirryttäessä ihmismäisemmäksi. Botticellin pirut ovat samannäköisiä kuin Botticellin Luciferkin (kuvat 90 ja 98). Blaken kuvittamat pirut eroavat tuomituista vain siipiensä puolesta (kuva 37). Joissain tapauksissa pirut erottaa alastomista tuomituista lähinnä erivärisestä ihosta (kuva 93). Täysin poiketen kaikista ikonografisista traditioista, Boschilla ja Brueghelillä on aivan omat tapansa kuvata piruja. Molempien pirut ovat demonisia yhdistelmiä erilaisista eläimistä ja esineistä.

8. *Universaalit symbolit ja helvetin elementit*

Kollektiivinen piilotajunta liittyy **Carl G. Jungin** (1875-1961) analyyttisen psykologian käsitteistöön. Sillä tarkoitetaan ihmisyyteen myötäsyttyisesti kuuluvaa arkkityyppien kokoelmaa. Samankaltaisesta asiasta puhuessaan **Erich Fromm** (1900-1980) käyttää termiä universaalit symbolit. Universaalit symbolit ovat iskostuneet kaikkien ihmisten kokemuksiin¹⁵³. Kollektiivisen piilotajunnan arkkityypit ovat vapaata psyykkistä ainesta, jotka konkretisoituvat ihmisen tajunnassa sekä erilaisissa kulttuuripiirteissä.

Myytti tuonpuoleisesta ja siihen liittyvät tarinat toistuvat useissa kulttuureissa hyvin samankaltaisina. Tarinoiden suuret linjaukset muistuttavat usein toisiaan, vaikka yksityiskohdat vaihtelevatkin laajasti. Varhaisuskontojen kansat tuskin ovat olleet kytköksissä toisiinsa, joten selitystä on haettu ihmisen omasta perusolemuksesta.¹⁵⁴ Arkkityypit esiintyvät myyteissä ympäri maailman.¹⁵⁵ Arkkityypit eivät kumpua muodosta, vaan alitajunnan syvyyksistä ihmisluonteen mielikuvista.¹⁵⁶ Uskomukset kuoleman maasta myyttisen virran toisella puolella on yksi seuraus kollektiivisesta piilotajunnasta. Universaalina symbolina esimerkiksi joki muistuttaa meitä eteenpäin liikkuvasta ajasta, jota ei voi kääntää takaisin päin. Samalla tavalla kuolema on kääntämätön. Kollektiivisessä piilotajunnassa ei ole kyse perityistä ideoista, vaan syntyperäisistä. Ne kuvaavat elämää ja ihmisen psyyken perusolemusta. Tämä kuvamaailma on sielussa ja arkkityypit ovat ikuisesti läsnä.¹⁵⁷ Usein fyysisen maailman ilmiö on osuva kuvaamaan sisäisiä kokemuksia¹⁵⁸.

Suuri osa helvettiin liittyvistä elementeistä kumpuaa kirjallisuudesta, Raamatusta ja muista kristillisistä teksteistä. Myyttien maailmaan liittyvä universaali symboliikka esiintyy muilla tasoilla. Käärmeitä esiintyy toistuvasti tuonpuoleisissa. Ne yhdistyvät matoihin, joita elää maassa. Kuolleiden ruumiit puolestaan maatuvat matojen avustamina. Ihmismieli pystyy yhdistämään kuolleet ja madot ilman kulttuurin ja yhteiskunnan kasvatusta. Myyttien symbolinen kieli paljastaa niiden todellisen merkityksen¹⁵⁹.

153Fromm 2007, 23.

154Jung 1964, 110.

155Jung 1964, 107.

156Cirlot 1985, xxxiv.

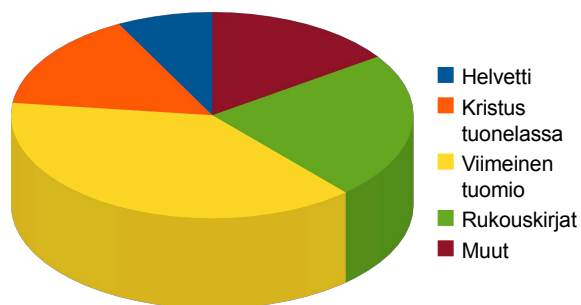
157Cirlot 1985, xxxv.

158Fromm 2007, 24.

159Fromm 2007, 177.

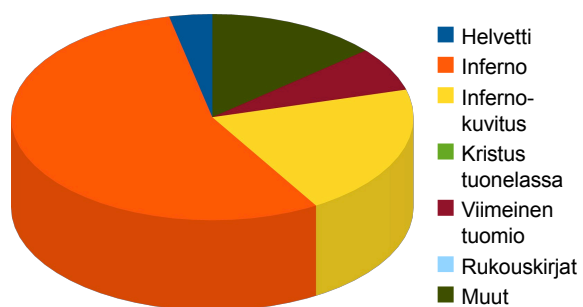
9. Päättäntö

Helvetin kuvaaminen ei ole niin yleistä kuin voisi kuvitella. Helvetti itsessään ei ole juuri koskaan teoksen aihe. Helvetti on pikemminkin tapahtumapaikka tarinoille ja näitä tarinoita kuvataide tulkitsee. Säännön vahvistavia poikkeuksia toki löytyy muutamia, kuten Hans Memlingin *Helvetti*. Ensimmäinen oletus on tietenkin, että helvetin visuaalinen maailma kumpuaa Raamatusta. Raamattu ei kuitenkaan ole yksiselitteinen käsite, eikä vakiintuneissa Raamatun kirjoissa juuri hahmotella helvettiä. Viittaukset tuonpuoleisiin maailmoihin ovat lyhyitä ja vähän kuvailevia. Visuaalinen maailma on siis saanut hakea inspiraationsa muista teksteistä.

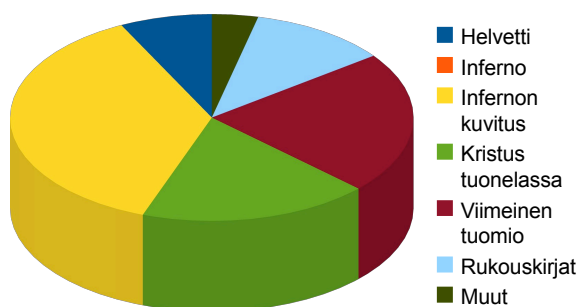


Taulukko 9: Helvetti-aiheet ennen Infernoa

Kirkkoraamatussamme ainoa selkeästi helvettiä kuvaava kohta on viimeinen tuomio. Tämä näkyy myös helvetin visuaalisessa kuvauksessa muodostaen viimeisestä tuomiosta keskeisimmän aiheen helvetille. Varsinkaan ennen valistuksen aikaa ei taiteessa helvettiä juurikaan kuvattu kuin viimeisen tuomion yhteydessä. Hypoteesina tutkielmassani oli, että *Infernolla* on ollut jonkinlainen vaikutus helvetin visuaaliseen kuvaamiseen. Aihevalintojen puolesta näin todellakin on. Heti *Divina Commedian* julkaisun jälkeen ilmestyi kokonaan uusi helvetti-aihe: *Infernon* kuvitukset.

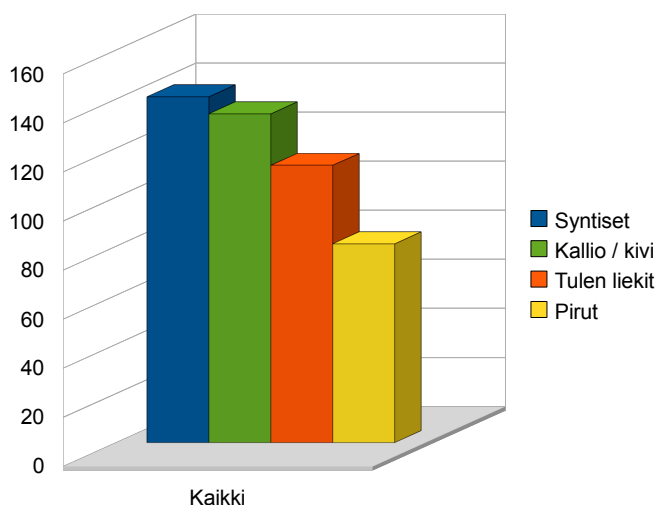


Taulukko 10: Helvetti-aiheet valistuksen jälkeen



Taulukko 11: Helvetti-aiheet heti Infernon jälkeen

Kaikki elementit helvetissä ovat näyte Jumalan voimasta ja mahdista. Ne voivat edustaa sekä helvettiä että paratiisia. Klassiset elementit ilmaa, tuli, vesi ja maa ovat kaikki ristiriitaisia symboliikassa, mutta pohjimmiltaan kaikki välittävät samaa viestiä: ne ovat kaiken elämän alku, ehto sekä loppu.



Lähtökohtaisena oletuksena oli, että helvetti kuvasto on hajanainen. Se varmasti onkin rikkonaisempi kuin taivaan ikonografinen traditio. Kuitenkin yleisimmät helvetin elementit toistuvat lähes tulkoon jokaisessa helvetti-teoksessa. Yllättävää helvetin elementtien joukossa, että tuli on vasta kolmanneksi yleisin helvetin

kuvauksessa. Keskeisimpinä helvetin elementteinä ovat itse syntiset, joita varten helvetti on olemassa, sekä maanalaisuuden mukanaan tuoma kallioisuus. Yllättävänä elementtinä myös taivas osoittautui yleiseksi helvetissä, vaikka helvetti on maanalainen paikka.

Oletus *Infernosta* helvetin elementtien monipuolistajana osoittautui tutkielmassa jokseenkin virheelliseksi. Kristilliset helvetti-aiheet käsittelevät teemaa perinteisten ikonografisten mallien mukaisesti. *Inferno* kuitenkin selvästi toi uuden suosituksen aiheen helvettiin. Yksi syy Dante-aiheiden suosion kasvu valistuksen jälkeen saattaa hyvinkin olla mahdollisuudessa

vapaampaan tulkintaan. Vapaus saattaa kuitenkin olla näennäistä, sillä kuvitukset eivät juurikaan puutu tarinan allegoriseen merkitykseen vaan esittävät kirjaimellisen tulkinnan tarinasta.

Yleistäen voisi sanoa, että kaikki helvetti-aiheiset teokset pohjaavat johonkin kirjalliseen tuotokseen. Useimmiten vanhoihin kristillisiin teksteihin tai myöhempinä aikoina kaunokirjallisiin teoksiin. Tutkielman ulkopuolelle jäivät vielä lukuisat rankaisevaa tuonpuoleista kuvaavat teokset.

Kaunokirjallisuuteen pohjaavia teoksia ei tässä tutkielmassa käsitelty kuin ainoastaan Danten *Infernon* osalta. Muita tuonpuoleista maailmaa kuvailevia, keskeisiä kirjallisia teoksia ovat Homeroksen *Odyssia*, Vergiliuksen *Aeneis*, John Miltonin *Kadotettu Paratiisi* ja William Blaken *Taivaan ja Helvetin avioliitto*. Mainitut teokset ovat kuitenkin inspiroineet taiteilijoita ja kuvittajia lähes yhtä laajasti kuin Danten *Divina Commedia* ja kasvattivat myös suosiotaan valistuksen jälkeisessä maailmassa.

Helvetin kuvauksen traditio elää vuorovaikutuksessa menneiden uskomusten ja kuvausten kanssa saaden jatkuvasti uusia piirteitä, viimeisimpinä vaikka kauhuelokuvien elävät kuolleet, jotka nousevat haudoistaan. *Inferno*-kuvitusten haudasta nouseva Farinata muistuttaa nykypäivän katsojaa nimenomaan näistä elävistä kuolleista. Jokainen kirjoitus ja kuvitus kuoleman jälkeisestä elämästä muovaa tuonpuoleisia maailmoja, ja meidän käsityksiämme niistä maailmoista. Modernit ja nykypäivän kuvaukset tuonpuoleisesta avaavat aivan kokonaan uusien tutkimuksien kentän. Jumalainen näytelmä populaarissa kulttuurissa ja viittaukset antiikin kulttuuriin ovat laajassa käytössä. *Divina commediasta* on tehty tietokonepeli ja kuvitusten listaan tuoreimpana on päässyt sarjakuvakirja.

Johdannon alkuun esitin kysymyksen. Kuvitteellisessa teoksessa hahmo makaa kallioisessa maastossa vierellään nuotio. Onko kyseessä väsynyt matkustaja vai helvetissä kärsivä sielu? Vastaus riippuu onko hahmo yksin ja onko sillä vaatteet päällä. Helvetissä kärsivä sielu olisi alasti ja erittäin suurella todennäköisyydellä seurassa olisi lukuisia muita syntisiä ja piruja.

Lähdeluettelo

- Akvinolainen, Tuomas.** *Summa Theologica*. Trans. The Fathers of the English Dominican Province. URL=<<http://www.sacred-texts.com/chr/aquinas/summa/index.htm>>. Luettu 15.5.2012.
- Alighieri, Dante** 2009. *Jumalainen näytelmä*. Suom. Eino Leino. Hämeenlinna: Karisto.
- Arffman, Kaarlo.** *Yleinen teologia. Kirkkohistoria*. Helsingin yliopisto. URL=<<http://www.helsinki.fi/teol/kurssit/khist/index.html>> Luettu 5.8.2010.
- Bialostocki, Jan** 1988. *The message of images: studies in the history of art*. Vienna: IRSA.
- Biedermann, Hans** 1993. *Suuri symbolikirja*. Helsinki: WSOY.
- Casey, John** 2009. *After lives: a guide to heaven, hell, and purgatory*. Oxford: University Press.
- Cirlot J. E.** 1985. *A Dictionary of Symbols*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Davidson, Ellis H.R.** 1975. *The Ship of the Dead*. Teoksessa *Journey to the Other World*. Toim. H.R. Ellis Davidson. Sivut 73-89. Cambridge: D.S. Brewer Ltd.
- Dillenberger, Jane** 1986. *Style & Content in Christian art*. London: SCM Press.
- Finbible.** *Suomalaisia Raamatun käännöksiä*. URL=<http://www.finbible.fi/Apkryfk/38sal_viis.htm> Luettu 3.10.2011.
- Fromm, Erich** 2007. *Unohdettu kieli*. Suom. Mika Pekkola. Tampere: Vastapaino.
- Gilgamesh** 1980. *Gilgamesh. Maailman vanhin sankaritaru*. Suom. Armas Salonen. Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Gilgamesh** 2000. *Gilgamesh. Kertomus ikuisen elämän etsimisestä*. Suom. Jaakko Hämeen-Anttila. Helsinki: Basam Books Oy.
- Grabar, André** 1969. *Christian Iconography. A Study of Its Origins*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Henrikson, Alf** 2001. *Antiikin tarinoita 1-2*. Suom. Maija Westerlund. Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Homeros** 1924. *Odyseia*. Suom. Otto Manninen. Selitykset O.E. Tuuder. Porvoo: WSOY.
- Honour, Hugh & Fleming, John** 1992. *Maailman taiteen historia*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Johnsson, Roy** 2004. *What is Close Reading?* Mantex Information Desingn. URL=<<http://www.mantex.co.uk/2009/09/14/what-is-close-reading-guidance-notes/>> Luettu 2.3.2012
- Jung, Carl** 1964. *Approaching the Unconscious*. Teoksessa *Man and his Symbols*. Edit. Jung, M-L. Von Franz, Joseph L. Henderson, Jolande Jacobi, ja Aniela Jaffé. London: Aldus.
- Komulainen, Maija** 2002. Subliimi Alexander Lauréuksen ja G.W.Finnbergin taiteessa. Pro Gradu -tutkielma. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. Taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos.
- Kuula, Kari** 2006. *Helvetin historia. Pohjalta pohjalle Homeroksesta Manaajaan*. Helsinki: Otava.

- Kuusamo, Altti** 1996. *Tyylistä tapaan: semiotiikka, tyyli, ikonografia*. [Helsinki]: Gaudeamus.
- Levänen, Tuomas**. *Apokryfikirjat. Apokryfisiä kirjoituksia suomennettuna*. URL= <<http://www.apokryfikirjat.com/>> Luettu 12.3.2012.
- Lilja, Saara** 1990. *Antiikkia ja myyttejä*. Porvoo: WSOY.
- Morgan, Alison** 1990. *Dante and the Medieval Other World*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nissinen, Martti** 2008. *Vanha Testamentti*. Teoksessa *Johdatus Raamattuun*, 19- 176. Toim. Kari Kuula & Martti Nissinen & Wille Riekkinen. Helsinki: Kirjapaja.
- Oestigaard, Terje** 2003. *An Arceology of Hell. Fire, Water and Sin in Christianity*. Lindome: Bricoleur Press.
- Parpola, Simo** 1999. *Kaksoisvirranmaan uskonto*. Teoksessa *Uskonnot maailmassa*, 63-81. Toim. Raija Tähtiö. Porvoo: WSOY.
- Platon** 1979. *Faidon*. Suom. Marja Itkonen-Kaila. Teoksessa *Teokset 3*. Toim. Holger Thesleff, Tuomas Anhava, Jaakko Hintikka & Marja Itkonen-Kaila. Helsinki: Otava.
- Powers, Elizabeth** 1998. *Choice / Choosing*. Teoksessa *Encyclopedia of Comparative Iconography. Themes Depicted in Works of Art*. Toim. Helene E. Roberts. Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers.
- Schmidt, Gary D.** 1995. *The Iconography of the Mouth of Hell. Eight-Century to the Fifteenth Century*. London: Associated University Presses.
- Silvestro, Filippo**. *Scaramuzza*. URL= <<http://www.filipposilvestro.com/scaramuzza.htm>> Luettu 15.3.2012.
- Straten, Roelof van** 1994. *Introduction to Iconography*. Trans. Patricia de Man. Amsterdam: Gordon & Breach Science Publishers S.A.
- Suomen Egyptologinen seura**, *Muinainen Egypti. Taide ja kulttuuri*. Amos Andersonin taidemuseon näyttelyjulkaisu [14.12.1970 – 7.1.1971].
- Chicago University, Humanities**. *Les Tres Riches Heures*. URL= <<http://humanities.uchicago.edu/images/heures/heures.html>> Luettu 20.3.2012.
- Vallius, Antti** 2006. *Taidehistorian Aikajana*. Jyväskylän yliopisto. URL = <<http://virtuaaliyliopisto.jyu.fi/aikajana/>> Luettu 18.11.2010.
- Vergilius, Maro P.** 1888. *Aeneis*. Suom. K. Siitonen. Pietari: [Lindeberg].

Kuvaliitteet



Kuva 1: Brueghel, Jan nuorempi (1601-1678): *Aeneas en de Sibylle in de onderwereld* (noin 1630-luku). Öljy kuparille, 26,7 x 35,9 cm. Metropolitan Museum, New York.



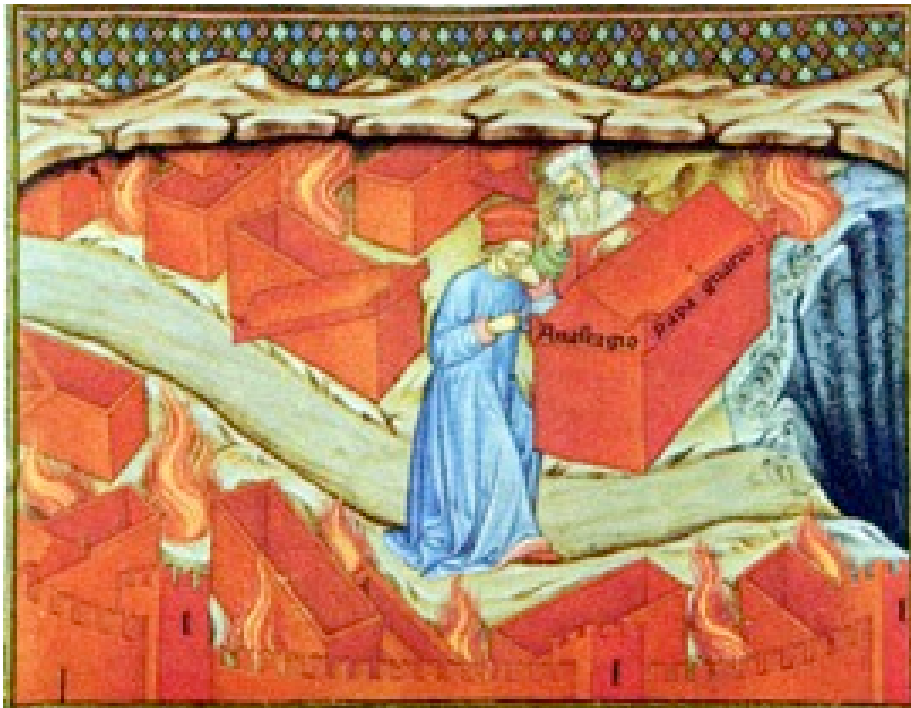
Kuva 2: Napoletano, Filippo (1589-1629): *Dante e Virgilio negli Inferi* (noin 1622). Öljy liuskekivelle, 44 x 60 cm, ovaali. Yksityiskokoelma.



Kuva 4: Fuseli, John Henry (1741-1825): Dante and Virgil on the Ice of Cocytos (1774). Kynä, seepia ja vesiväri, 39,0 x 27,4 cm. Kunsthaus, Zürich.



Kuva 3: Anonimo Fiorentino: Infernon canto XII (1330). Kuvitus Divina Commediaan. Kirjamaalaus. Biblioteca Nazionale, Firenze.



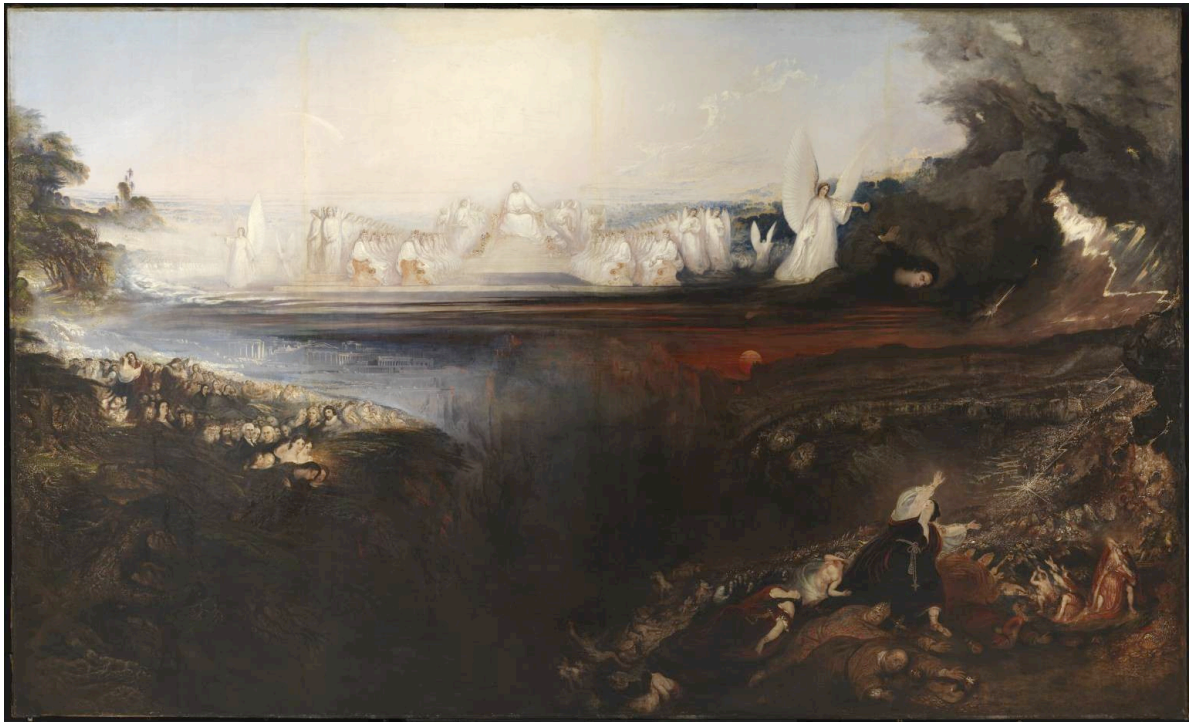
Kuva 5: Scuola Lombarda: Dante e Virgilio davanti alle tombe infuocate degli Eresiarchi, Inferno canto X (noin 1440). Miniatyrimaalaus. Biblioteca Comunale, Imola.



Kuva 6: Flaxman, John (1755-1826): Infernon canto XII (1793). Kuvitus Divina Commediaan, kaikkiaan 110 kaiverrusta, Infernoon 27 kaiverrusta. University College London Art Museum, Lontoo.



Kuva 7: Giotto di Bondone (1267-1337): Giudizio Universale (1304-05). Detalji. Fresko, 10 x 8,4 m . Cappella alla Scrovegni, Padova.



Kuva 8: Martin, John (1789-1854): *Last Judgement* (1853). Öljy kankaalle, 197 x 326 cm. Tate Britain, Lontoo.



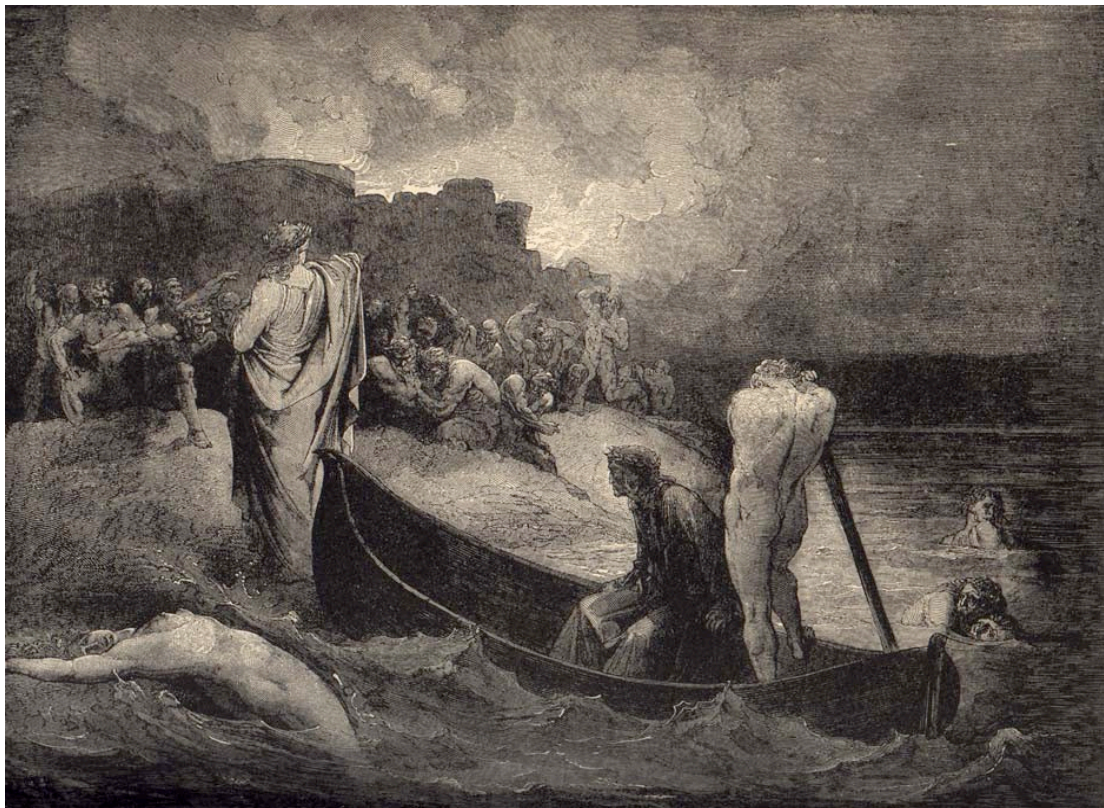
Kuva 9: Bottega di Pacino di Bonaguida: *Infernon canto XX* (noin 1300-luku). Käsikirjoitus Palatino 313, *Divina Commedia*. Biblioteca Nazionale, Firenze.



Kuva 10: Priamo della Quercia (noin 1400-1467): *Infernon canto XXI* (1444-1450). Kuvitus käsikirjoituksesta Yates Thompson 36. British Library, Lontoo.



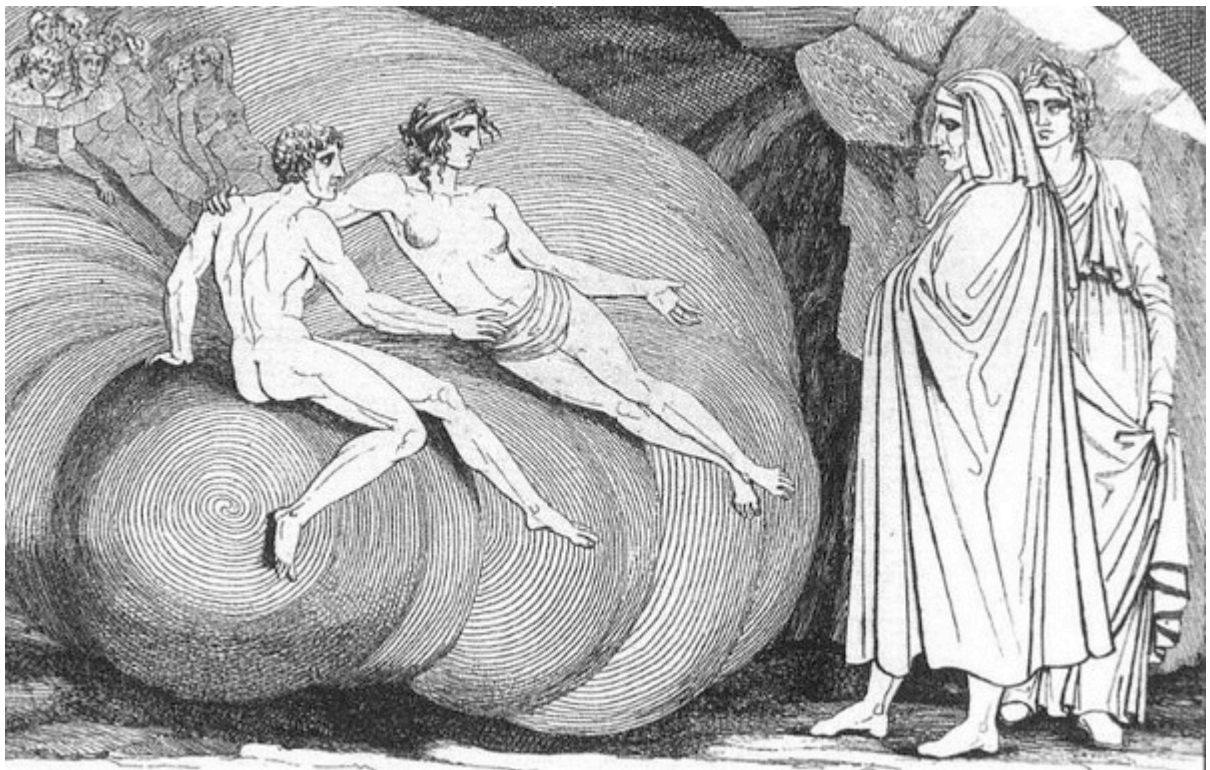
Kuva 11: Anonimo di scuola bolognese: Francesca da Rimini, Inferno-kuvitus, canto V. Miniatyrimaalaus. Biblioteca Angelica, Rooma.



Kuva 12: Doré, Gustave (1832-83): Infernon canto VIII (1866-67). Kuvitus Divina Commediaan, kaikkiaan 136 kaiverrusta. Infernoon 76 kaiverrusta.



Kuva 13: Bianchi, Mosè (1840-1904): Paolo e Francesca (noin 1877). Vesiväri ja kulta paperille, 64,5×85,5 cm. Galleria Civica d'Arte Moderna, Milano.



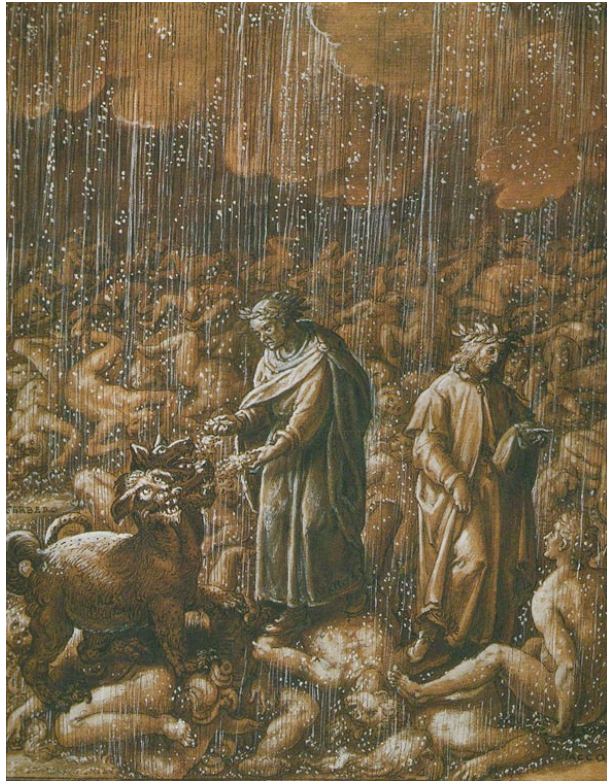
Kuva 14: Machiavelli, Gian Giacomo (1755 - 1811): Amor ch'a nullo 'amato amar perdona... (1806). Etsaus, 157×214 mm. Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna.



Kuva 15: Previati, Gaetano (1852-1920): Paolo e Francesca (1901). Öljy kankaalle. 230 x 260 cm. Galleria Civica d'Arte Moderna, Ferrara.



Kuva 16: Scaramuzza, Francesco (1803-1886): Infernon canto V (1859). Kuvitus Divina Commediaan kaikkiaan 243 maalausta pahville, Infernoon 73 maalausta.



Kuva 17: Stradano, Giovanni (1523-1605): Infernon canto VI (1587). Kuvitus Divina Commediaan. Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze.



Kuva 18: Flaxman, John (1755-1826): Infernon canto VI (1793). Kuvitus Divina Commediaan, kaikkiaan 110 kaiverrusta, Infernoon 27 kaiverrusta. University College London Art Museum, Lontoo.



Kuva 19: Doré, Gustave (1832-83): *Infernon canto VI* (1866-67). Kuvitus *Divina Commediaan*, kaikkiaan 136 kaiverrusta. *Infernoon* 76 kaiverrusta.



Kuva 20: Litovchenko, Alexander Dmitrievich (1835 – 1890): Харон перевозить души через річку Стикс (*Kharon lauttaa sieluja Styx-joen yli*), 1861. Öljy kankaalle. Venäläisen taiteen museo, Pietari.



Kuva 21: Martin, John (1789-1854): Fallen Angels in Hell (1841). Öljy kankaalle, 61 x 76 cm. Tate Britain, Lontoo.



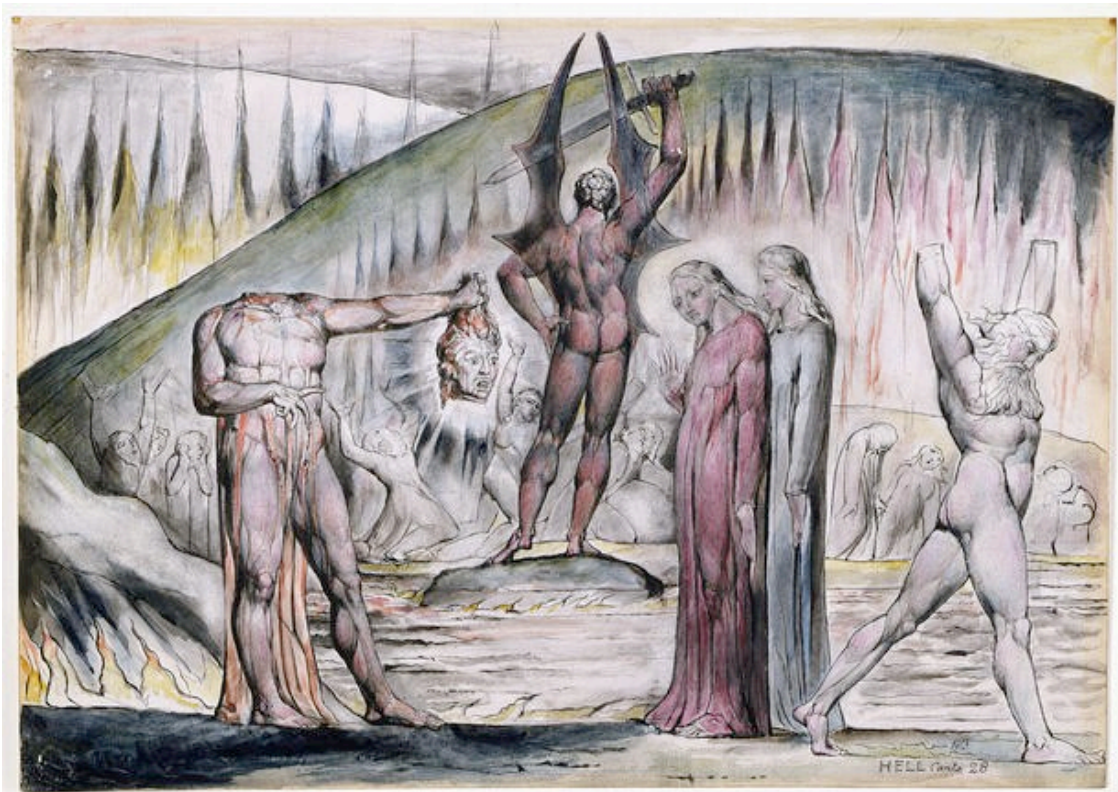
Kuva 22: Fra Angelico (1395-1455): Giudizio Universale (noin 1425). 105×210 cm. Tempera puulle. Museo nazionale di San Marco, Firenze.



Kuva 24: Herrad af Landsberg (noin 1130-1195): Hölle (1167-1185). Käsikirjoituksessa Hortus Deliciarum. Kopio kirjamaalauksesta.



Kuva 23: Limbourgin veljekset (noin 1385-75 – 1416): Enfer (1413-1416). Käsikirjoituksessa Très Riches Heures du Duc de Berry Musée Condé, Chantilly.



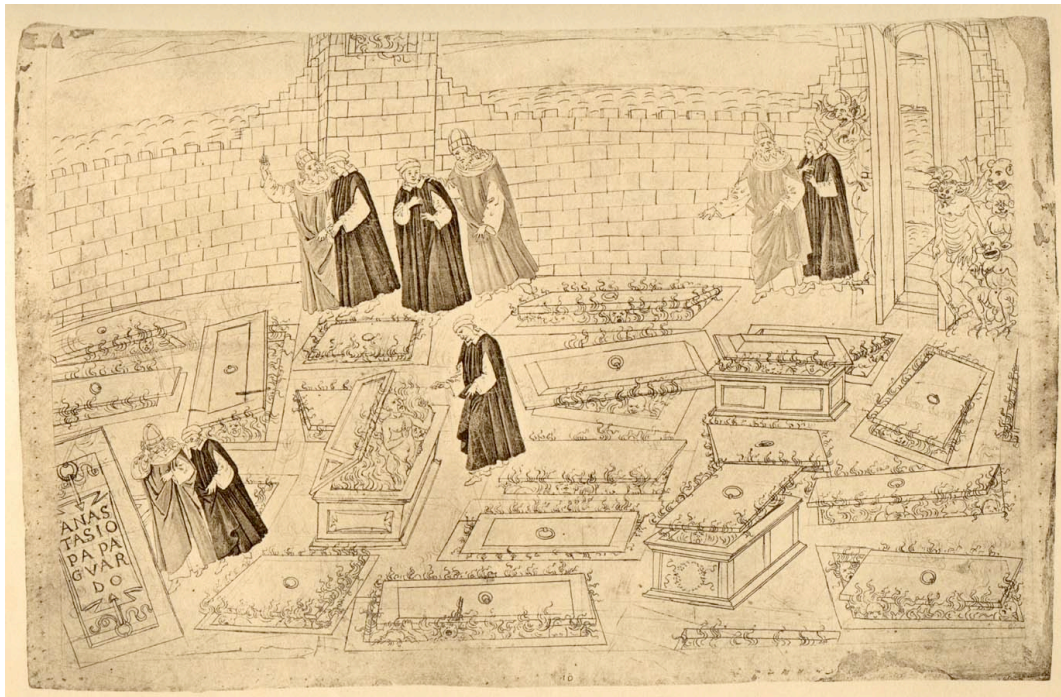
Kuva 25: Blake, William (1757 - 1827): Infernon canto XXVIII (1826-27). Kuvitus Divina Commediaan. Akvarelli.



Kuva 26: Priamo della Quercia (noin 1400-1467): Infernon canto IV (1444-1450). Kuvitus käsikirjoituksesta Yates Thompson 36. British Library, Lontoo.



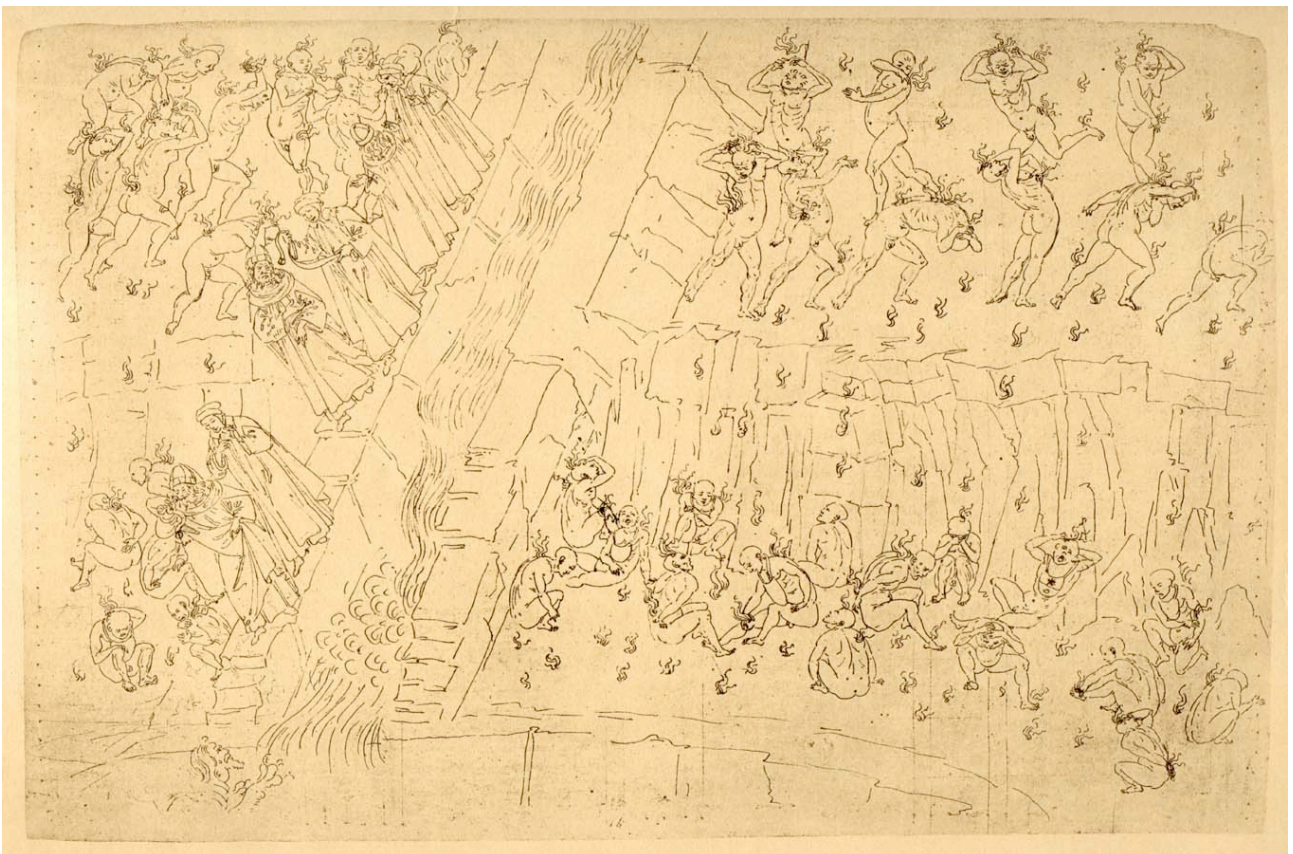
Kuva 27: Priamo della Quercia (noin 1400-1467): Infernon canto X (1444-1450). Kuvitus käsikirjoituksesta Yates Thompson 36. British Library, Lontoo.



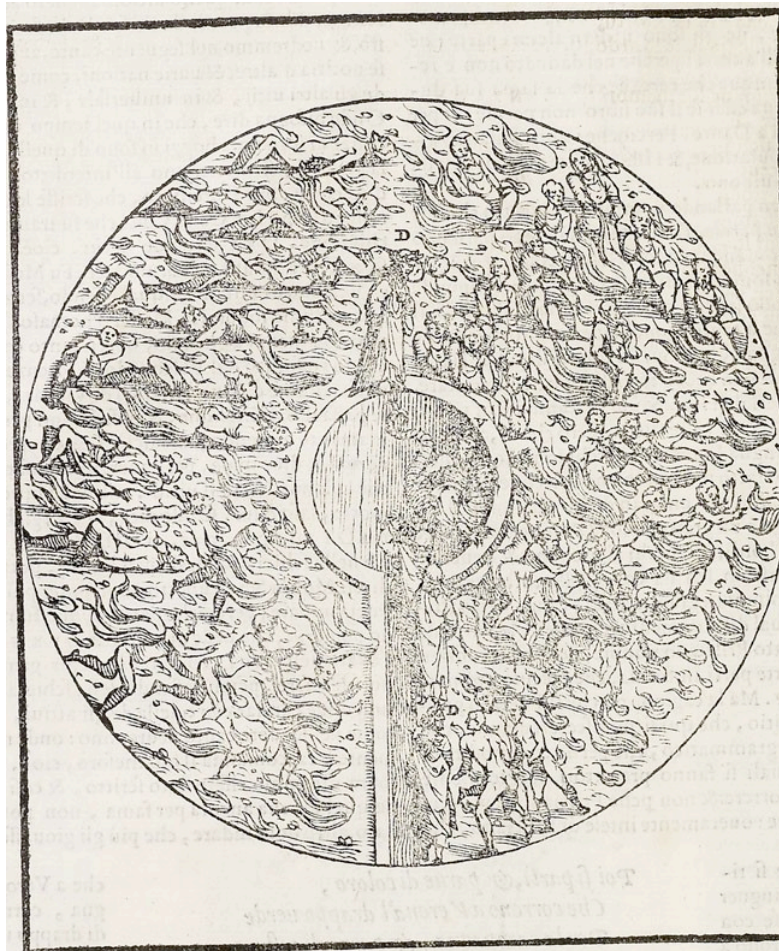
Kuva 28: Botticelli, Sandro (1445-1510): Infernon canto X (1480-1500). Kuvitus Divina Commediaan. Yhteensä 26 piirrosta. Staatliche Museen, Berlin sekä Biblioteca Vaticana, Rooma.



Kuva 29: Doré, Gustave (1832-83): *Infernon canto XV* (1866-67). Kuvitus *Divina Commediaan*, kaikkiaan 136 kaiverrusta. *Infernoon* 76 kaiverrusta.



Kuva 30: Botticelli, Sandro (1445-1510): *Infernon canto XV* (1480-1500). Kuvitus *Divina Commediaan*. Yhteensä 26 piirrosta. Staatliche Museen, Berlin tai Biblioteca Vaticana, Rooma.



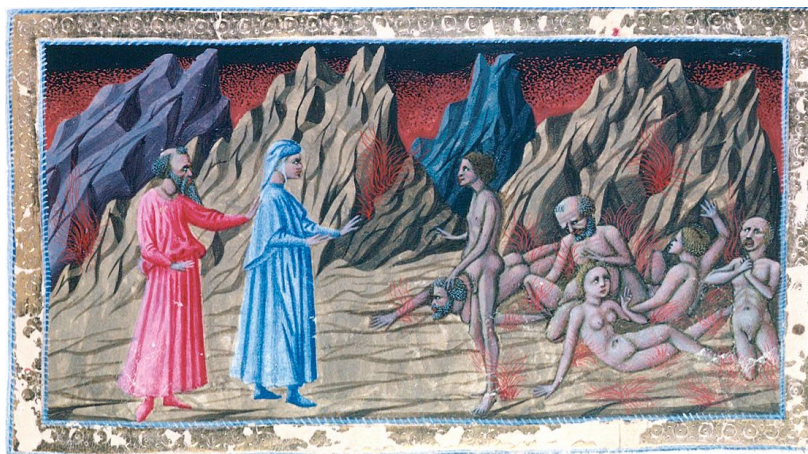
Kuva 31: Vellutello, Alessandro (1473 – kuolinvuosi tuntematon): Infernon canto XIV (1544). Kuvitettu kommentaari La Comedia di Dante Alighieri con la nova esposizione. Kaiverrus



Kuva 32: Rossetti, Dante Gabriel (1828-82): Paolo and Francesca da Rimini (1855). Vesiväri paperille, 25,4 x 44,9 cm. Tate Britain, Lontoo.



Kuva 33: Baldini, Baccio (1436-1487): *Infernon canto XIX* (1481). Sandro Botticellin piirustuksiin perustuvia kaiverruksia 11 kappaletta. Biblioteca Riccardiana, Firenze.



Kuva 34: Priamo della Quercia (noin 1400-1467): *Infernon canto XXVI-XXVII* (1444-1450). Kuvitus käsikirjoituksesta Yates Thompson 36. British Library, Lontoo.



Kuva 35: Klontzas, Georgios (1540 – 1607): *τρίπτυχο (Triptychon)* (noin 1500-luvun loppu). Öljy puulle, 79 x 67 cm. Instituto Ellenico, Venetsia.



Kuva 36: Bosch, Hieronymus (noin 1450- 1516): Tuin der lusten (1480-90).
Detaili. Öljy puulle, triptyykki, 220 x 389 cm. Museo del Prado, Madrid.



Kuva 37: Blake, William (1757 - 1827): Infernon canto XXII (1826-27). Kuvitus Divina
Commediaan. Akvarelli.



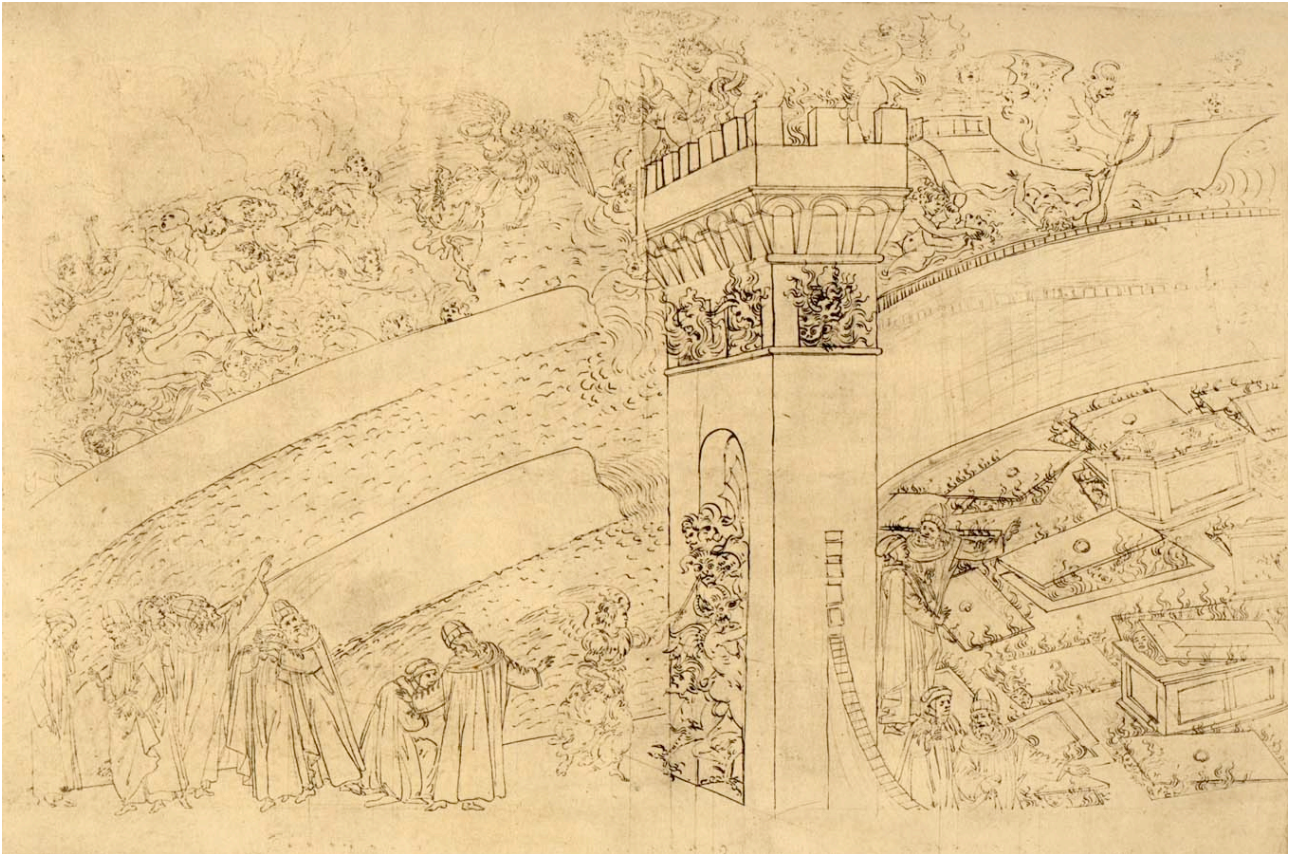
Kuva 38: Martin, Henri (1860 - 1943): *Francesca da Rimini e Paolo all'inferno con Dante e Virgilio* (1883). Öljy kankaalle, 400×290 cm. Musée des Beaux-Art, Carcassonne.



Kuva 39: Bosch, Hieronymus (noin 1450- 1516): *De Hooiwagen* (1500-02). Detalji. Öljy puulle, triptyykki, 135 cm × 100 cm. Museo del Prado, Madrid.



Kuva 40: Delacroix, Eugène (1798-1863): *La Barque de Dante* (1822, Pariisi). 189 x 241 cm. Öljy kankaalle. Musée de Louvre, Pariisi.



Kuva 41: Botticelli, Sandro (1445-1510): *Infernon canto IX* (1480-1500). Kuvitus *Divina Commediaan*. Yhteensä 26 piirrosta. Staatliche Museen, Berlin tai Biblioteca Vaticana, Rooma.



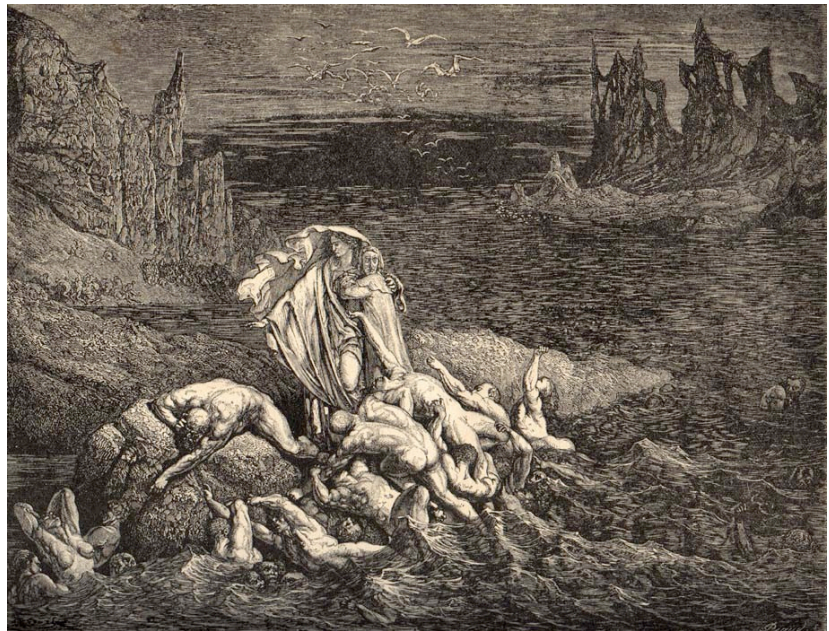
Kuva 42: Flaxman, John (1755-1826): *Infernon canto IX* (1793). Kuvitus *Divina Commediaan*, kaikkiaan 110 kaiverrusta, *Infernoon* 27 kaiverrusta. University College London Art Museum, Lontoo.



Kuva 43: Flaxman, John (1755-1826): Infernon canto III (1793). Kuvitus Divina Commediaan, kaikkiaan 110 kaiverrusta, Infernoon 27 kaiverrusta. University College London Art Museum, Lontoo.



Kuva 44: Bosch, Hieronymus (noin 1450- 1516): Hel (jälkeen 1490). Öljy puulle, 86,5 × 39,5 cm. Palazzo Ducale, Venetsia.



Kuva 45: Doré, Gustave (1832-83): Infernon canto VII (1866-67). Kuvitus Divina Commediaan, kaikkiaan 136 kaiverrusta. Infernoon 76 kaiverrusta.



Kuva 46: Doré, Gustave (1832-83): *Infernon canto VIII* (1866-67). Kuvitus *Divina Commediaan*, kaikkiaan 136 kaiverrusta. Infernoon 76 kaiverrusta.



Kuva 47: Priamo della Quercia (noin 1400-1467): *Infernon canto VIII* (1444-1450). Kuvitus käsikirjoituksesta Yates Thompson 36. British Library, Lontoo.



Kuva 48: Priamo della Quercia (noin 1400-1467): *Infernon canto XXXII* (1444-1450). Kuvitus käsikirjoituksesta Yates Thompson 36. British Library, Lontoo.



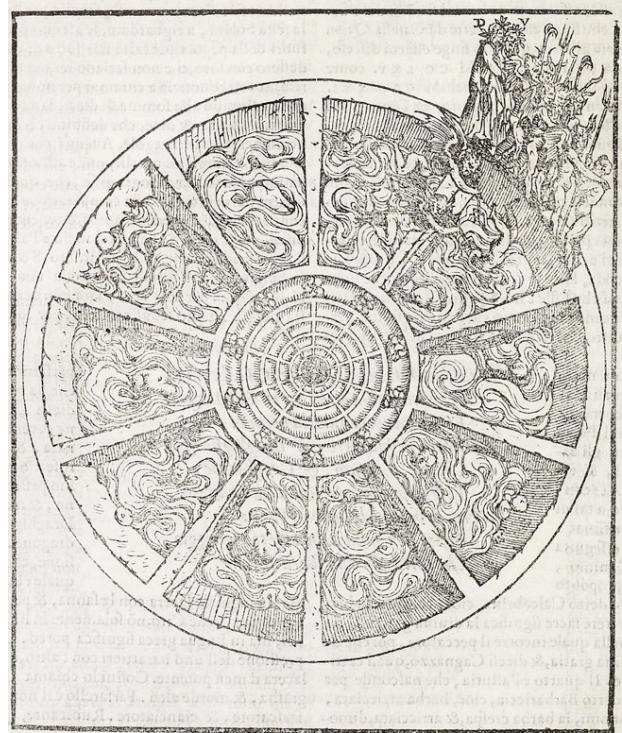
Kuva 49: Doré, Gustave (1832-83): Infernon canto XXXII (1866-67). Kuvitus Divina Commediaan, kaikkiaan 136 kaiverrusta. Infernoon 76 kaiverrusta.



Kuva 50: Stradano, Giovanni (1523-1605): Infernon canto XXXI (1587). Kuvitus Divina Commediaan. Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze.



Kuva 51: Stradano, Giovanni (1523-1605): *Infernon canto XXXIV* (1587). Kuvitus *Divina Commediaan*. Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze.



Kuva 52: Vellutello, Alessandro (1473 – kuolinvuosi tuntematon): *Infernon canto XXI* (1544). Kuvitettu kommentaari *La Comedia di Dante Alighieri con la nova esposizione*. Kaiverrus.



Kuva 53: Girardi, Guglielmo (aktiivinen 1445-1490): *Infernon canto XIII* (noin 1470-80). Kuvitus *Infernoon 35 miniatyyrimaalausta*. Biblioteca Apostolica Vaticana, Vatikaani.



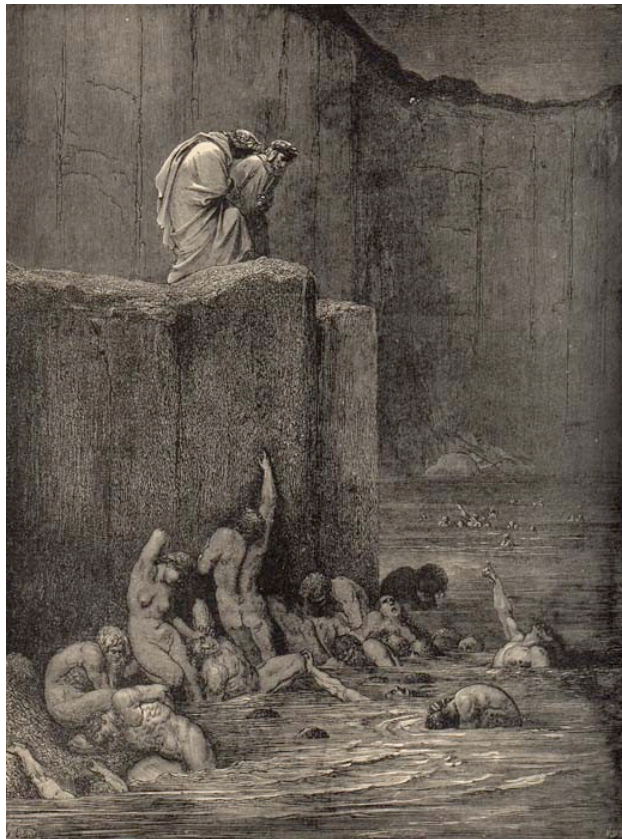
Kuva 54: Priamo della Quercia (noin 1400-1467): *Infernon canto XIII* (1444-1450). Kuvitus käsikirjoituksesta Yates Thompson 36. British Library, Lontoo.



Kuva 55: Buffalmacco, Buanamico (noin 1290-1340): *Giudizio Universale e l'inferno* (noin 1315-1338). Detalji. Fresko. Camposanto, Pisa.



Kuva 56: Botticelli, Sandro (1445-1510): Infernon canto XVIII (1480-1500). Kuvitus Divina Commediaan. Yhteensä 26 piirrosta. Staatliche Museen, Berlin tai Biblioteca Vaticana, Rooma.



Kuva 58: Doré, Gustave (1832-83): Infernon canto XVIII (1866-67). Kuvitus Divina Commediaan, kaikkiaan 136 kaiverrusta. Infernoon 76 kaiverrusta.



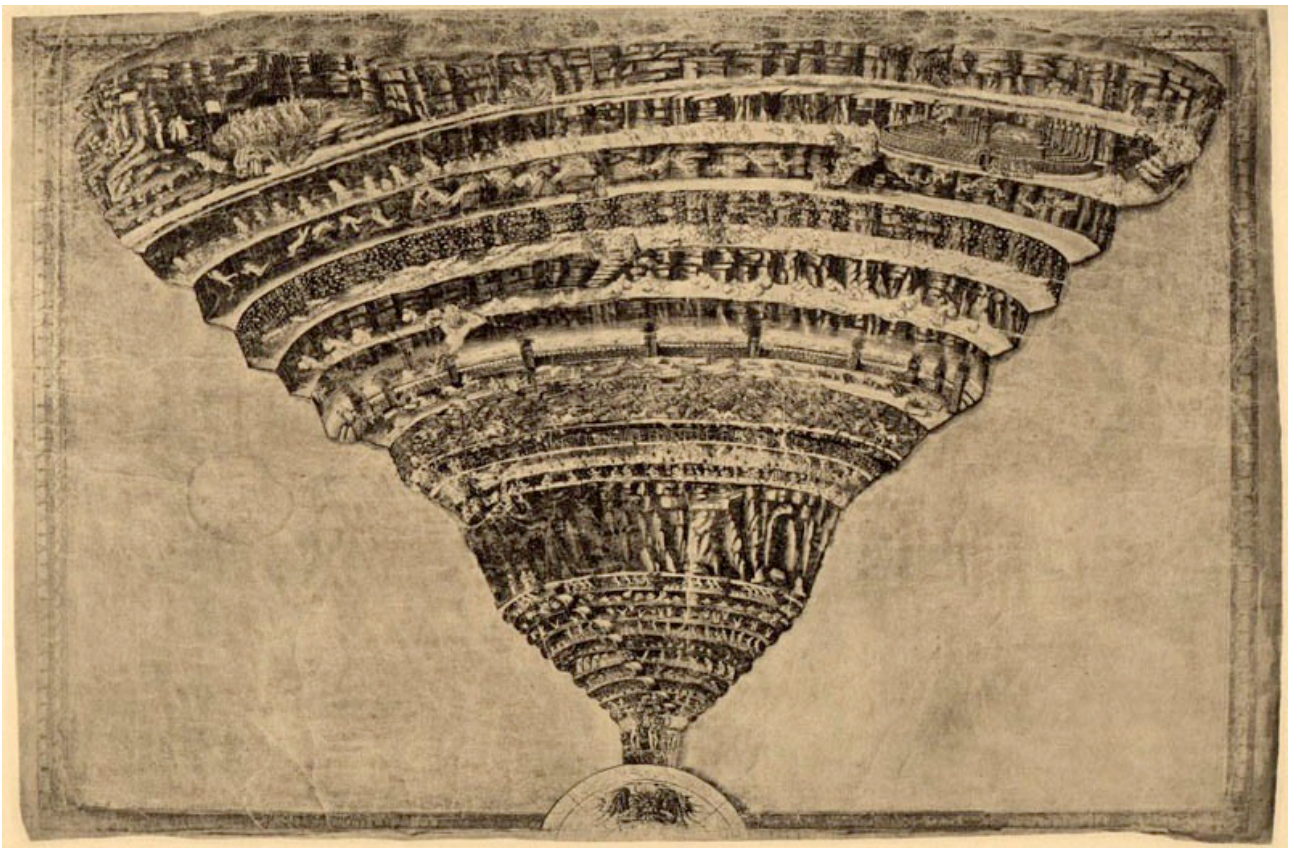
Kuva 57: Flaxman, John (1755-1826): Infernon canto XVIII (1793). Kuvitus Divina Commediaan, kaikkiaan 110 kaiverrusta, Infernoon 27 kaiverrusta. University College London Art Museum, Lontoo.



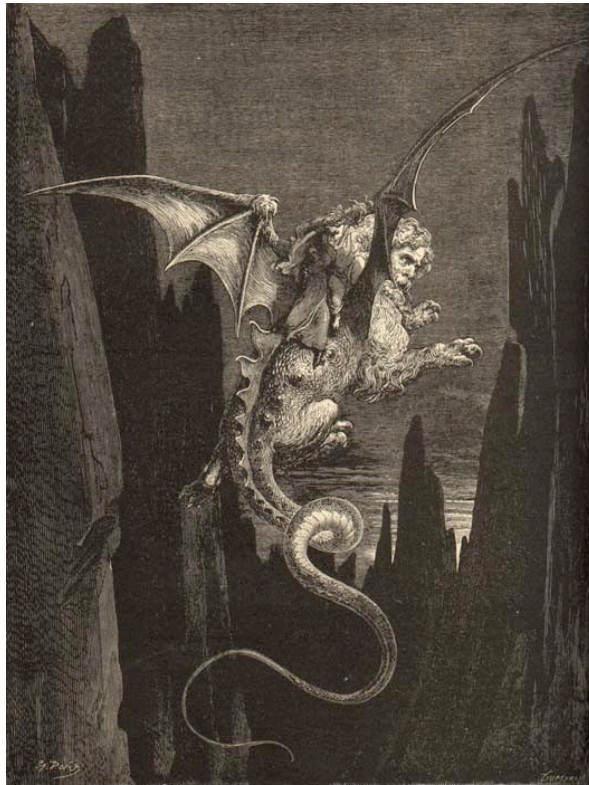
Kuva 59: Vellutello, Alessandro (1473 – kuolinvuosi tuntematon): *Infernon canto XVIII* (1544). Kuvitettu kommentaari *La Comedia di Dante Alighieri con la nova esposizione*. Kaiverrus.



Kuva 60: Galileo Galilei (1564-1642): *Architettura dello Inferno*. Julkaistu teoksessa *Studi sulla Divina Commedia* (1855). Mondadori Education.



Kuva 61: Botticelli, Sandro (1445-1510): *Mappa dell'Inferno* (1480-1500). Kuvitus *Divina Commediaan*. Yhteensä 26 pöörrosta. Staatliche Museen, Berlin tai Biblioteca Vaticana, Rooma.



Kuva 62: Doré, Gustave (1832-83): Infernon canto XVII (1866-67). Kuvitus Divina Commediaan, kaikkiaan 136 kaiverrusta. Infernoon 76 kaiverrusta.



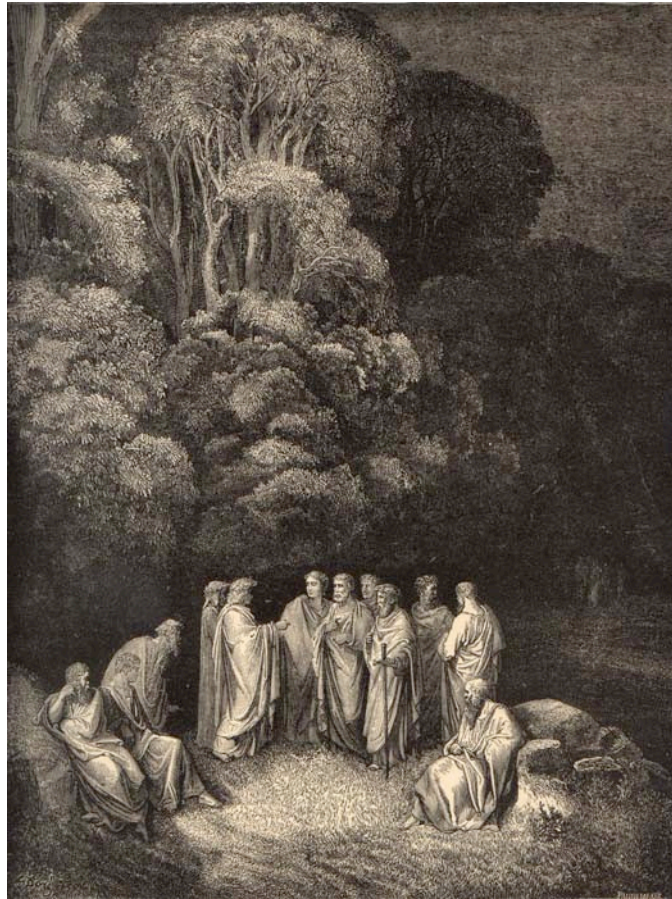
Kuva 63: Flaxman, John (1755-1826): Infernon canto XIII (1793). Kuvitus Divina Commediaan, kaikkiaan 110 kaiverrusta, Infernoon 27 kaiverrusta. University College London Art Museum, Lontoo.



Kuva 64: Girardi, Guglielmo (aktiivinen 1445-1490): Infernon canto XIV (noin 1470-80). Kuvitus Infernoon 35 miniatyrimaalausta. Biblioteca Apostolica Vaticana, Vatikaani.



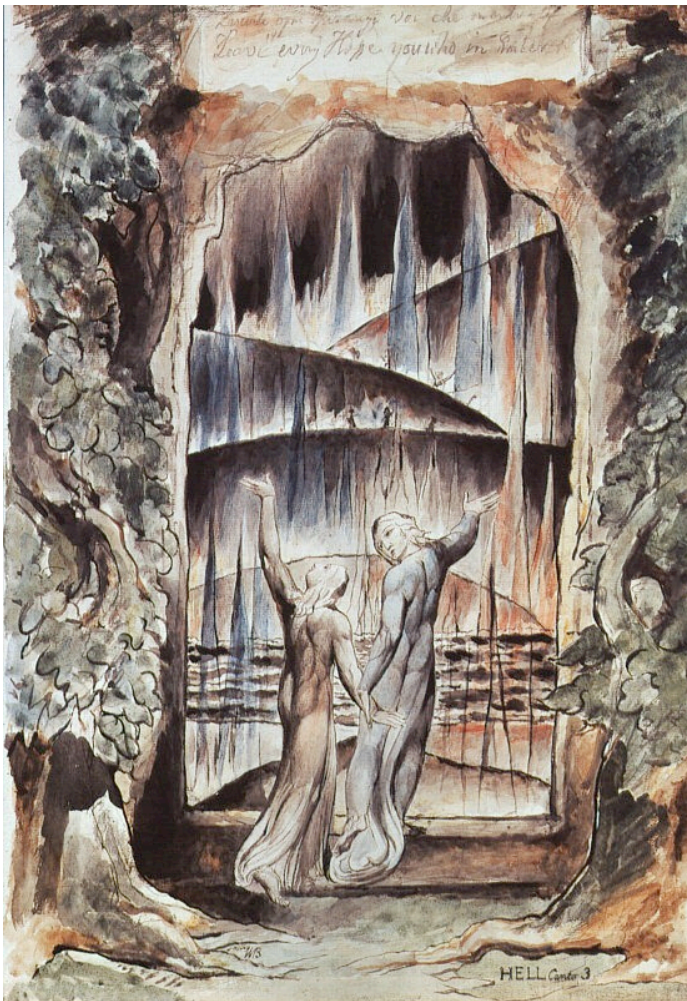
Kuva 65: Blake, William (1757 - 1827): Infernon canto IV (1826-27). Kuvitus Divina Commediaan. Akvarelli.



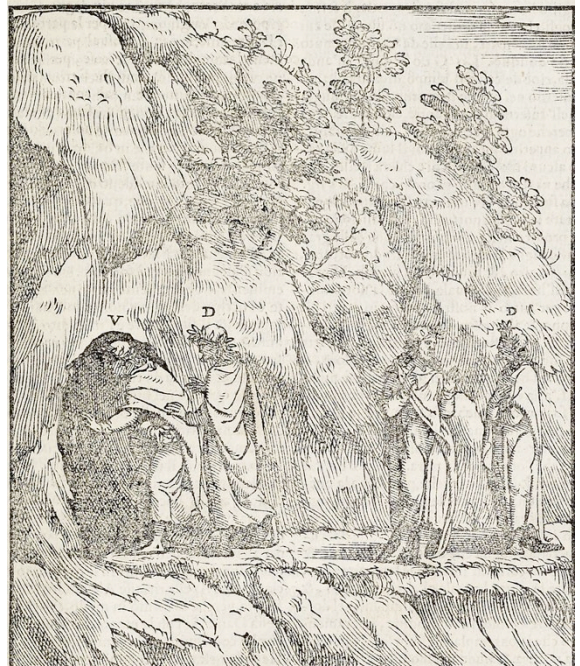
Kuva 66: Doré, Gustave (1832-83): Infernon canto IV (1866-67). Kuvitus Divina Commediaan, kaikkiaan 136 kaiverrusta. Infernoon 76 kaiverrusta.



Kuva 67: Doré, Gustave (1832-83): Infernon canto III (1866-67). Kuvitus Divina Commediaan, kaikkiaan 136 kaiverrusta. Infernoon 76 kaiverrusta.



Kuva 68: Blake, William (1757 - 1827): *Infernon canto III* (1826-27). Kuvitus Divina Commediaan. Akvarelli.



Kuva 69: Vellutello, Alessandro (1473 – kuolinvuosi tuntematon): *Infernon canto III* (1544). Kuvitettu kommentaari *La Comedia di Dante Alighieri con la nova esposizione*. Kaiverrus.



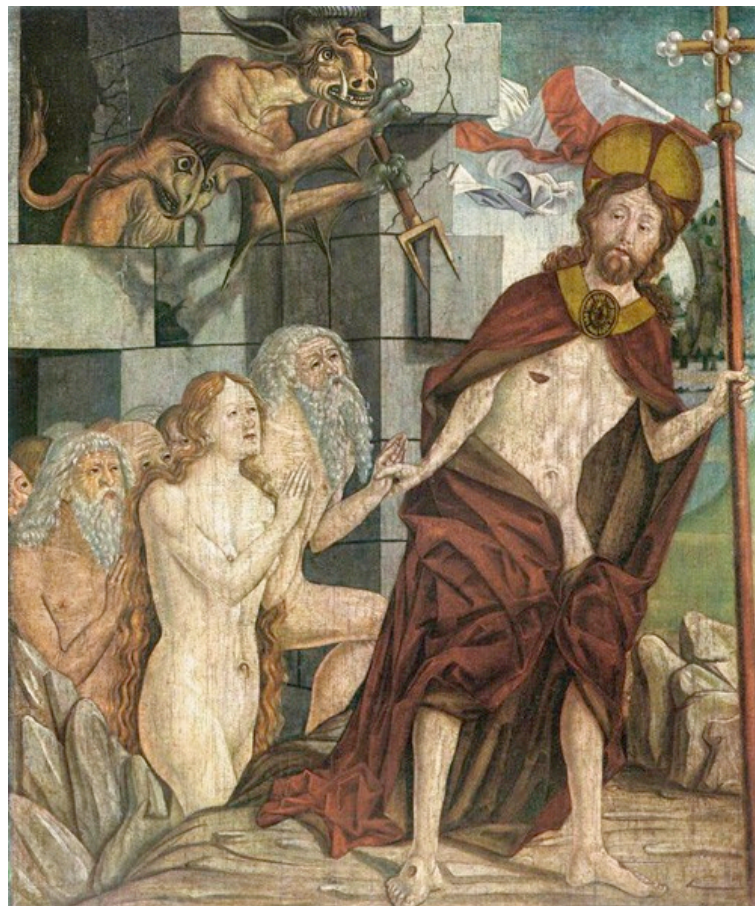
Kuva 70: Rodin, Auguste (1840-1917): *La Porte de l'enfer* (1880-1917). Pronssiveisto, 600 x 400 x 100 cm. Kunsthaus, Zürich.



Kuva 72: Giotto di Bondone (1267-1337):
Discesa al Limbo (1320-25). Tempera puulle,
45 x 44 cm. Alte Pinakothek, München.



Kuva 71: Tancredi, Grifo di (aktiivinen 1271-
1303): Trittico. Detalji Tempera puulle, 119 x
125 cm. National Gallery of Scotland,
Edinburgh.



Kuva 73: Pacher, Friedrich (aktiivinen 1470-80):
Christus in der Vorhölle (noin 1460-luku). Tempera
puulle, 85 x 71,5 cm. Szépművészeti Múzeum,
Budapest.



Kuva 74: Limbourgin veljekset (noin 1385-75 – 1416): *La descente aux Enfers* (noin 1400-1416). Käsikirjoituksessa *Les Petites Heures de Jean de Berry*. Bibliothèque nationale de France, Pariisi.



Kuva 75: Meester van Katharina van Kleef (aktiivinen 1430-50): *Hellemond* (noin 1440). Käsikirjoituksesta *Getijdenboek van Katharina van Kleef*. Morgan Library and Museum, New York.



Kuva 76: Priamo della Quercia (noin 1400-1467): *Infernon canto IV* (1444-1450). Kuvitus käsikirjoituksesta *Yates Thompson 36*. British Library, Lontoo.



Kuva 77: Raffaello Sanzio (1483-1520): San Michele e il drago (noin 1504-05). Öljy puulle, 30 x 26 cm. Louvre, Pariisi.



Kuva 78: Lochner, Stefan (1400–1451): Weltgericht (noin 1435) Öljy ja kulta puulle, 124,5 × 174 cm Wallraf-Richartz-Museum, Köln.



Kuva 80: Bosch, Hieronymus (noin 1450- 1516): De Laatste Oordeel (1480-1516). Detalji. Öljy puulle, triptyykki, 99 × 117,5 cm. Groeningemuseum, Brugge.



Kuva 79: Michelangelo Buonarroti (1475-1564): Giudizio Universale (1537-41). Detalji. Fresko, 1370 x 1200 cm. Cappella Sistina, Vatikaani.



Kuva 81: Canavesio, Giovanni (noin 1430-1500): Le Jugement dernier (1492). Fresko, 400 x 700 cm. Notre dame des fontaines, La Brigue.



Kuva 82: Arundel 157 (noin 1240): Harrowing Hell . British Library, Lontoo.



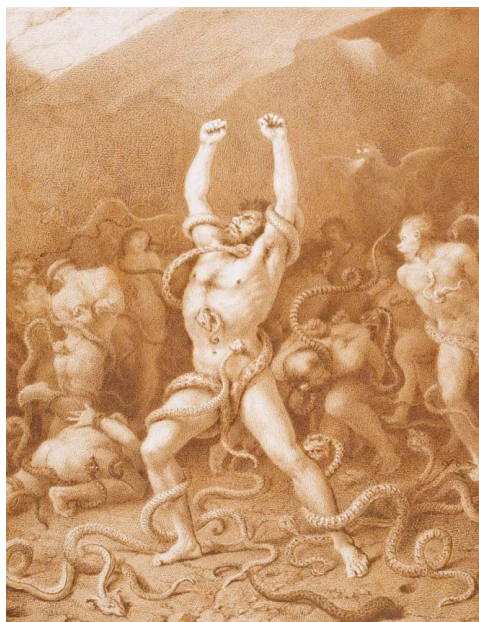
Kuva 83: Henry of Blois (1101–1171): Hellmouth (noin 1150). Käsikirjoituksessa Winchester Bible. British Library, Lontoo.



Kuva 84: Memling, Hans (n. 1430-1494): *Hel* (noin 1485). Öljy puulle, 22 x 14 cm. Musée des Beaux Arts, Strasbourg.



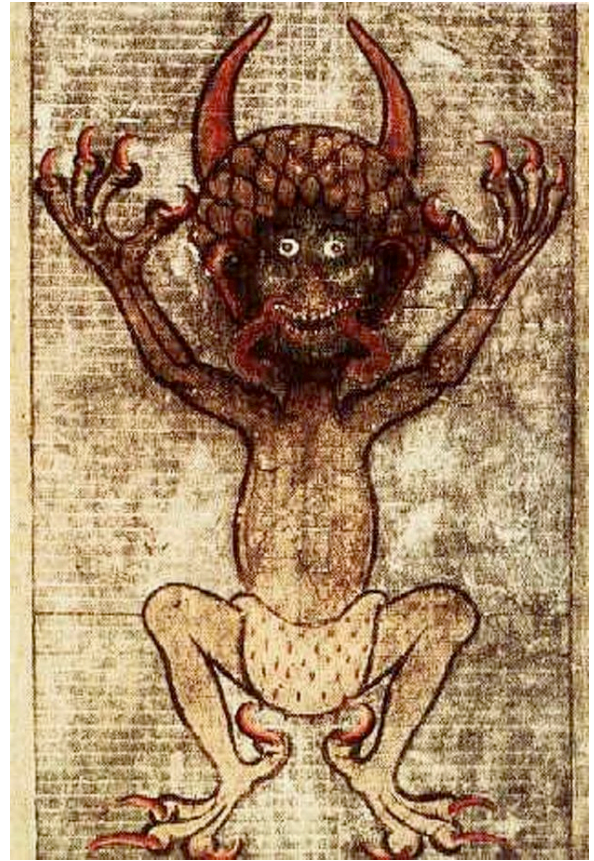
Kuva 85: Leyden, Lucas van (1494 – 1533): *De Laatste Oordeel* (1527). Detalji. Öljy puulle, 301 x 435 cm. Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden.



Kuva 86: Scaramuzza, Francesco (1803-1886): *Infernon canto XXIV* (1859). Kuvitus Divina Commediaan kaikkiaan 243 maalausta pahville, Infernoon 73 maalausta.



Kuva 88: Stradano, Giovanni (1523-1605): *Infernon canto XXV* (1587). Kuvitus Divina Commediaan. Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze.



Kuva 87: *Codex Gigas* : Paholaisen muotokuva (noin 1045-1125, Praha). Kungliga Bibliotek, Stockholm.



Kuva 89: Buoninsegna, Duccio di (1255 – 1319): *La discesa di Cristo agli inferi* (1308-11). 51 x 54 cm. Tempera puulle. Museo dell'Opera Metropolitana del Duomo, Siena.



Kuva 90: Botticelli, Sandro (1445-1510): Infernon canto XXXIV (1480-1500). Kuvitus Divina Commediaan. Yhteensä 26 piirrosta. Staatliche Museen, Berlin tai Biblioteca Vaticana, Rooma.



Kuva 91: Doré, Gustave (1832-83): Infernon canto XXXIV (1866-67). Kuvitus Divina Commediaan, kaikkiaan 136 kaiverrusta. Infernoon 76 kaiverrusta.



Kuva 92: Flaxman, John (1755-1826): Infernon canto XXXIV (1793). Kuvitus Divina Commediaan, kaikkiaan 110 kaiverrusta, Infernoon 27 kaiverrusta. University College London Art Museum, Lontoo.



Kuva 93: Marcovaldo, Coppo di (1225-1274): Inferno (noin 1260-70). Mosaiikki. Baptisterio, Firenze.



Kuva 94: Gislebertus (noin 1100-luvulla): Le jugement dernier (noin 1120-1135). Reliëfi, länsi-tympanon. Cathédrale Saint-Lazare d'Autun, Autun.



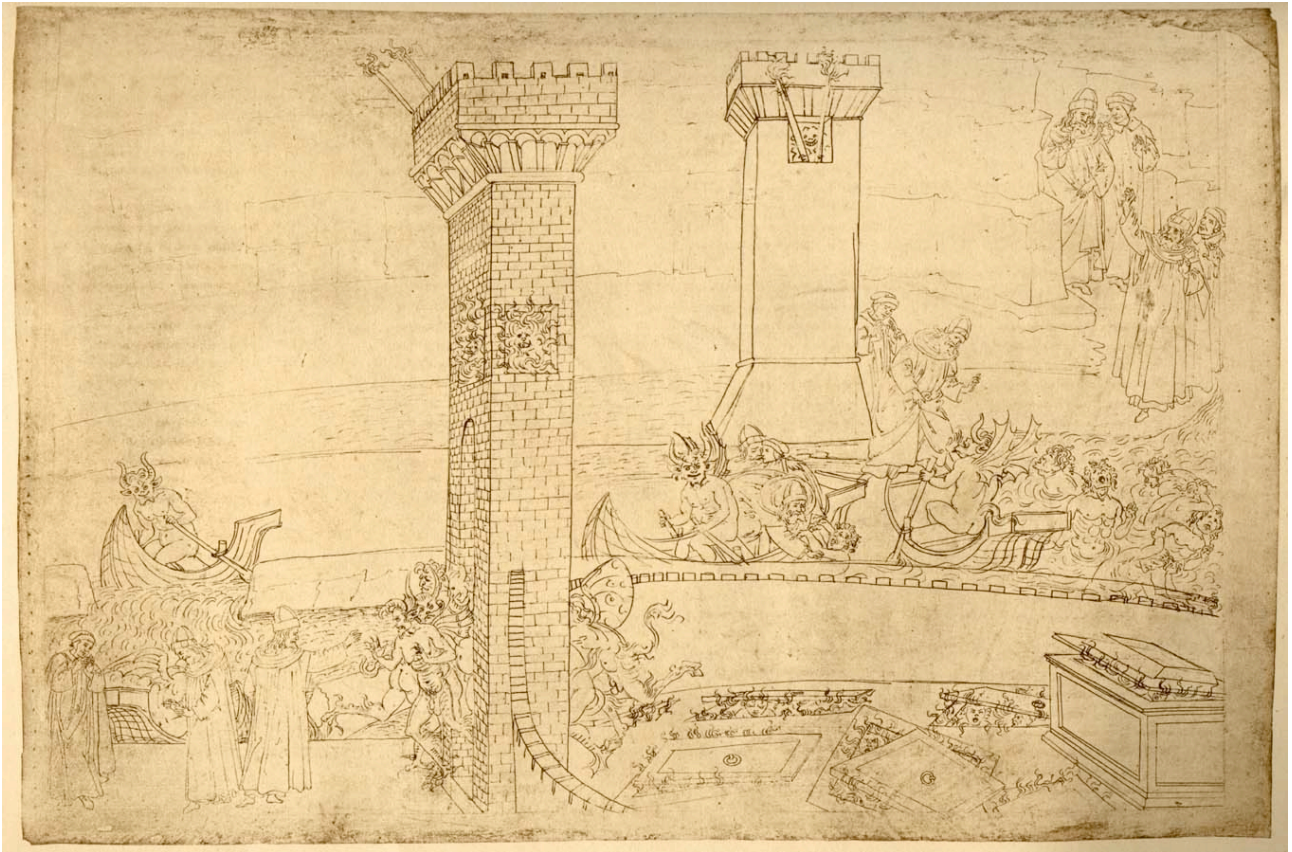
Kuva 95: Giovanni, Benvenuto di (noin 1436 – ennen 1518): Cristo nel Limbo (1491). Tempera puulle, 42.1 x 46.6 cm. National Gallery of Art, Washington.



Kuva 96: *Andrea da Firenze eli Andrea di Bonaiuto (ainakin 1343–1377): Cristo al Limbo (1365-1368). Fresko. Cappella Spagnuolo, Santa Maria Novella, Firenze.*



Kuva 97: *Modena, Giovanni da (aktiivinen 1408-1455): Maometto all'Inferno (1408-1420). Fresko. Cappella Bolognini, San Petronio.*



Kuva 98: Botticelli, Sandro (1445-1510): *Infernon canto VIII* (1480-1500). Kuvitus *Divina Commediaan*. Yhteensä 26 piirrosta. Staatliche Museen, Berlin tai Biblioteca Vaticana, Rooma.