

**Susanna vaimon ja naisen kuvana 1500-luvun Venetsiassa -  
siveellisyyden ihanteita ja uhkia Tintoretton Susanna-maalauksissa**

**Turun yliopisto  
Kulttuurihistoria  
Pro gradu  
Pentti Strömmer  
Elokuu 2007**

STRÖMMER, PENTTI: Susanna vaimon ja naisen kuvana 1500-luvun Venetsiassa - siveellisyyden ihanteita ja uhkia Tintoretton Susanna-maalauksissa

Pro gradu-tutkielma, 139 s., 13 liites.

Kulttuurihistoria

Elokuu 2007

---

Tässä tutkielmassa selvitän Jacopo Tintoretton Susanna-aiheisten maalausten ilmentämää kuvaa naisesta ja vaimosta ja heihin liitettyjä siveellisyyden ihanteita ja uhkia venetsialaisessa 1500-luvun kontekstissa. Maalausten aihe liittyy *Vanhan Testamentin apokryfikirjan* kertomukseen kauniista ja siveellisestä Susannasta, joka joutui vanhojen miesten ahdistelemaksi miehensä puutarhassa. Aiheesta on tehty historian saatossa useiden eri tekijöiden toimesta monia maalauksia. Tarkasteluni kohteena on neljä maalausta, jotka Tintoretto on tehnyt 1550—1575 välisenä aikana. Apokryfikirjan kertomuksen lisäksi olen käyttänyt aikalaiskirjallisuutta, kuten Castiglionen *Hovimies*-teosta ja Leon Battista Albertin teosta *Maalaustaitteesta*.

Näen maalaukset osana aikakauden visuaalista kulttuuria ja niiden avulla pyrittiin ilmentämään ja kertomaan katsojalle, lähinnä naiselle ja vaimolle, siveellisen ja hyveellisen elämän merkityksiä. Toisaalta teokset on nähtävä myös viihteellisenä ja osin eroottisina maalauksina. Osaltaan eroottisuuteen vaikuttaa teosten alastoman naisen kuvaus. Alastomuus on myös tulkittavissa ilmaukseksi puhtaasta synnittömästä hyveen kuvauksesta. Alastomuus on kuin sielu ja kristillinen usko, jotka ovat kaiken paljastavana ja puhtaina Jumalan edessä. Teosten tilaajat ja tilausten tarkoitus eivät ole tiedossa, joten tulkitsen niiden olleen myös osana avioliiton solmimista, avioliittoteoksina. Teoksissa esiintyy miehiä ja naisia, joten sukupuolella on merkityksensä maalausten sanomassa. Teokset olivat tulkintani mukaan tarkoitettu naisille esimerkiksi ja opastukseksi, joten ne ovat sukupuolittuneet aiheensa perusteella. Susanna yhdistyy myös Venetsian kaupunkivaltioon kuvaten sen sekä siveellistä että siveetöntä puolta. Teokset loivat ja muokkasivat osaltaan naisille, kuten myös miehille, tarkoitettuja käytösmalleja.

Metodologisena lähtökohtana olen käyttänyt maalausten tulkittamista suhteutettuna kertomuksessa ilmeneviin teemoihin. Kertomus on toiminut taustana maalausten tulkinnalle. Taustalla on ollut myös aikalaiskirjallisuutta. Tutkimuksen kannalta on tärkeää kysyä, miten maalaukset ilmentävät vaimoon ja naiseen liitettyjä siveellisyyden ihanteita ja uhkia? Kysymyksiä tarkastellaan maalausten ja kertomuksen pohjalta jakaen ne maalauksen tarkoituksen ja käytön, avioliiton ja aviovaimon hyveen ja siveellisen naisen ihanteiden ja uhkien tarkasteluun. Tarkastelun tuloksena luodaan kulttuurihistoriallinen näkökulma venetsialaiseen 1500-luvun ylhäisönaisen elämään ja hänen siveellisyytensä määrittelyyn. Maalaukset kulttuurisina tuotteina mahdollistavat kulttuurihistoriallisen lähestymistavan. Tutkielmassa yhdistellään kulttuurihistoria, kuvantutkimusta, kerronnallisuudentutkimusta ja sukupuolentutkimusta siveellisyyden merkityksen selvittämiseksi 1500-luvun venetsialaisessa kulttuurissa.

ASIASANAT: Tintoretto, 1500-luku, Susanna, avioliitto, nainen, vaimo, Venetsia, aviorikokset, raiskaus

## SISÄLLYSLUETTELO

|  |            |
|--|------------|
| <b>1. Johdanto.....</b>                                    | <b>1</b>   |
| 1.1 Tutkimuksen lähtökohdat .....                          | 1          |
| 1.2 Näkökulma, menetelmä, rajaus, käsitteitä .....         | 8          |
| 1.3 Lähteet ja tutkimus .....                              | 14         |
| <b>2. Maalauksen tarkoitus ja käyttö .....</b>             | <b>22</b>  |
| 2.1 Esteettinen kertomus vai alaston kuvaus .....          | 22         |
| 2.2 Maalaus makuuhuoneessa – aikansa avioliitto-opas.....  | 36         |
| <b>3. Avioliitto ja aviovaimo Venetsiassa .....</b>        | <b>45</b>  |
| 3.1 Avioituminen ja avioliitto 1500-luvun Venetsiassa..... | 45         |
| 3.2 Hyvä vaimo – uskollinen ja kaunis .....                | 63         |
| <b>4. Siveellinen nainen ja siveyden uhkia .....</b>       | <b>84</b>  |
| 4.1 Kaunis, hiljainen kylpijä .....                        | 84         |
| 4.2 Avioliiton onnellisuuden uhkakuva .....                | 99         |
| 4.3 Vaaraton tirkistelijä-uhkaava raiskaaja.....           | 112        |
| <b>5. Lopuksi.....</b>                                     | <b>123</b> |
| <b>Lähteet.....</b>  | <b>130</b> |

### Kuvallitteet

### Kuvat

# 1. Johdanto

## 1.1 Tutkimuksen lähtökohdat

Nainen ruusupensaas edessä vastaanottamassa palvelijattarelta kylpyyn tarvittavaa ainetta ja taustalla kaksi miestä keskustelemassa puutarhaan portin edessä; nainen palvelijattarien kaunistamisen kohteena ja miehet taustalla katselemassa toimitusta; tiheässä puutarhassa kaksi miestä ruusuaidan takana ja alaston nainen katsomassa peiliin; kukkapensaas edessä nainen ja kaksi miestä, joista toinen on tarttunut naiseen kiinni. Kyseessä on lyhyt kuvaus venetsialaisen Jacopo Tintoretton maalauksista, joissa kaksi vanhaa miestä ensin lähestyy kaunista, alastonta naista, toiseksi he ovat vakoilemassa häntä, kolmanneksi he ovat päässeet hyvälle katseluetäisyydelle ja lopuksi he ovat saavuttaneet tavoitteensa. Maalaukset pohjautuvat Vanhan testamentin apokryfikirjan kertomukseen kauniista Susanna-vaimosta ja häntä ahdistelevista kahdesta vanhasta miehestä, yhteisön vanhimmista. Tintoretto teki maalauksensa 1500-luvun kolmannella neljänneksellä, n. 1550—1575. Tarkoitukseni on tutkia taideteosten ilmentämää kuvaa naisesta ja vaimosta ja heihin liitettyjä siveellisyyden ihanteita ja uhkia 1500-luvun Venetsiassa. Tarkemmin sanoen olen kiinnostunut siitä, miten venetsialaisen Jacopo Tintoretton Susanna-aiheiset teokset ilmentävät naisen ja vaimon asemaa ja hänelle asetettuja siveellisyydihanteita ja siveellisyydenuhkia 1500-luvun venetsialaisessa kontekstissa?<sup>1</sup>

Lähestyn aihetta käsittelemällä toisessa luvussa maalausten tarkoitusta ja niiden käyttöä. Tässä on tärkeää kysyä, mikä on maalauksen tarkoitus ja missä yhteydessä sitä on käytetty? Vastausta pyritään etsimään yhtäältä pohtimalla esteettisyyden, kertomuksellisuuden ja alastomuuden merkitystä maalausten yhteydessä ja toisaalta selvittämällä missä yhteydessä kyseisiä teoksia on käytetty eli millaisiin käyttöyhteyksiin ne liittyvät. Tintoretton Susanna-maalausten kohdalla tämä on tärkeää, koska hänen teoksistaan ei ole jäänyt kaikilta osin tarkkaa tietoa tilaajista ja tilauksen tarkoituksesta. Kolmannessa luvussa tarkastelen avioliittoa ja aviovaimoa Venetsiassa. Tässä osassa kysyn, millaisen kuvan Tintoretton maalaukset antavat ensinnäkin avioliitosta ja toisaalta aviovaimosta ja hänelle annetuista siveellisyyden merkityksistä? Avioliiton käsittely tuo esiin vallitsevan kulttuurin ja ajan käsityksiä avioliitosta ja siihen liittyvistä seikoista, kuten puoli-

---

<sup>1</sup> Esittelen maalaukset ja Vanhan testamentin apokryfikirjan tarkemmin luvussa 1.3. Maalaukset ovat kuvaliitteessä numerojärjestyksessä 4, 3, 1 ja 2.

son valinnan perusteita, johon voidaan liittää sellaisia tekijöitä kuin kauneus ja ikä. Maalausten avulla etsitään niitä merkityksiä, joita hyvälle vaimolle asetettiin ja joiden mukaan hänen tuli toimia. Neljännessä luvussa keskitytään tutkimaan siveellisen naisen ihanteita ja siveellisyyteen kohdistuvia uhkia. Onko kaunis kylpevä nainen siveellinen? Tätä kysymystä pohditaan ensimmäisessä alaluvussa. Mitä uhkia vaimoon ja naiseen kohdistui, ovat seuraavien alalukujen kysymyksiä. Avioliitto oli velvollisuus naiselle, mutta siihen liittyi mahdollisen onnellisuuden lisäksi myös uhkia. Aviorikos oli mahdollinen naisen omasta tahdosta tai miehet syyttivät häntä perusteettomasti. Nainen saattoi syyllistyä aviorikokseen itse, jos mies ei ollut vaimon mielestä sopiva. Toisaalta aviorikosta saatettiin käyttää vaimoa vastaan kyseenalaistettaessa hänen siveellisyytensä. Aviorikos ei ollut ainoa uhka naiselle. Hän saattoi joutua myös raiskauksen uhriksi. Susanna-aiheen eräänä teemana on nähty raiskauksen uhka, joten sen käsittely on perusteltua tutkimuksen lopussa. Loppuluvussa pyrin vastaamaan asettamiini kysymyksiin.

Renessanssin kuvataiteessa nainen kuvattiin milloin Venuksena, joka nousee aalloista, milloin arvoituksellisesti hymyilevänä Mona Lisana. Kuvaukset mystifioivat naista ja tekevät hänestä ihailun kohteen. Ydinperheen muodostuessa keskeiseksi tekijäksi valtiossa muuttui myös naisen rooli. Naisen aseman määrittäjäksi tuli äitiys ja kotitalouden hoito. Rakastavana äiti ilmeni Neitsyt Marian kuvassa ja jokainen nainen oli Neitsyen suojeluksessa. Naiset olivat äitejä ja äitiys oli heidän elämänsä täyttymys. Toisenlainen kuva naisesta oli Magdalan Maria, joka puolialastomana ja pitkähiuksisena oli syntisen ja seksuaalisen naisen prototyyppi.<sup>2</sup>

Jacopo Robusti eli Tintoretto (1518—1594) oli eräs 1500-luvun venetsialaisista taiteilijoista, joka varttui vastauskonpuhdistuksen kiihkeässä ilmapiirissä.<sup>3</sup> Hän työskenteli enimmäkseen veljeskunnille, joista Scuola di San Roccon jäseneksi hänet hyväksyttiin 1575. Veljeskunnat, jotka olivat tyypillisiä 1500-luvun Venetsialle, olivat perustaltaan uskonnollisia ja ne olivat järjestyneet ammatillisiin ryhmiin. Arnold Hauserin mukaan niiden nauttima suosio oli merkki uskonnollisen elämän syventymisestä, joka oli Venetsiassa tiiviimpää kuin muualla Italiassa. Veljeskuntien jäsenet olivat usein yksinkertaisia väkeä ja se selittää sen, että uskonnollisille tekijöille annettiin enemmän sijaa taiteellisissa tavoitteluissa.<sup>4</sup> Tintoretton maalaustaidetta hallitsi 1550-luvulla mytologisiin ai-

---

<sup>2</sup> Setälä 2002, 31—32.

<sup>3</sup> Honour 1992, 434.

<sup>4</sup> Hauser 1968, 125—26.

heisiin perustuvat teokset, muun muassa Pyhän Yrjön legendan mukaan tehty maalaus, joka on Lontoossa ja Pariisissa oleva Susanna-aiheinen teos (Kuva 3).<sup>5</sup>

Susanna ja vanhimmat tai Susanna kylvyssä on usein maalaustaiteessa kuvattu aihe. Kertomus Susannasta kuuluu apokryfiseen kirjallisuuteen, jonka katolinen kirkko hyväksyi 1546 Trenton kirkolliskokouksessa ns. deuterokanonisena eli toissijaisena kirjallisuutena, joka ei kuulu viralliseen Raamattuun.<sup>6</sup> Tintoretto on maalannut 1500-luvun puolivälin tienoilla ainakin neljä maalausta, jotka käsittelevät apokryfikirjan Susanna-aihetta.<sup>7</sup> Susanna-kertomuksessa kaunis ja siveellinen nainen joutuu aviomiehensä puutarhassa kahden vanhan miehen ahdistelemaksi. Susannan ollessa kylpemässä puutarhassa hänet yllättää kaksi miestä, jotka ovat olleet väijymässä kaunista naista. Miehet ovat tuomareita ja yhteisön vanhimpina jäseninä he valvovat oikeudenmukaisuuden toteutumista. Miehet tekevät naiselle ehdotuksen suostua heidän kanssaan sukupuolisuhteeseen, mutta siveellinen ja jumalaa pelkäävä nainen kieltäytyy. Miehet uhkailevat, mutta se ei saa naista luopumaan kannastaan. Lopulta miehet ilmiantavat Susannan väärin perustein aviorikoksesta, väittämällä tämän olleen kahdestaan vieraan nuoren miehen kanssa puutarhassa. Seuranneessa oikeudenkäynnissä Susanna tuomitaan kuolemaan miesten väärin todistusten perusteella. Tarinan lopussa nuori Daniel saapuu pelastamaan viattoman naisen ja todistamalla miesten puheet vääriksi saa heidät tuomitua Susannan sijasta kuolemaan.<sup>8</sup> Tintoretton tekemät maalaukset kuvaavat sitä hetkeä, jolloin miehet joko suunnittelevat väijymistä, ovat väijymässä naista, ovat juuri tekemässä ehdotusta hänelle tai ovat käymässä tämän kimppuun.

Kyseisen kertomuksen perusteella on tehty useiden vuosisatojen aikana maalauksia ja muita taiteellisia teoksia. Susanna-teemaa on kuvattu aina varhaisista kristillisistä ajoista lähtien. Noin 350 jKr. Pretestaton hautausmaan katakombeissa on Susanna-tarina kuvattu eläinhahmoilla: lampaana kahden suden väliin. Bresciasta on 360-luvulta jKr. säilynyt lipsanoteekki<sup>9</sup>, jossa on kuvattuna kolme episodina Danielin elämästä. Yhtenä kuvauksen kohteena on Susanna ja vanhimmat, toinen kohtaus esittää Susannaa Danielin edessä ja kolmas kohtaus on Daniel leijonien luolassa. Karolingiajalta on Lothar-

<sup>5</sup> Nichols 1999, 85—94; Tieze 1948, 43.

<sup>6</sup> Bohn 2001, 259.

<sup>7</sup> Bohn 2001, 264. Tosin Babette Bohn mainitsee artikkelissaan, että maalauksia olisi tehty viisi mutta itse olen löytänyt vain neljä.

<sup>8</sup> Vanhan testamentin apokryfikirjat, lisäyksiä Danielin kirjaan 1995, 339—342.

<sup>9</sup> Lipsanoteekki on pyhäinjäännösten säilytyslipas. Lipas on kauniisti koristeltu ja muotoiltu. Niitä valmistettiin paljon keskiajalla katolisen kirkon tarpeisiin. Ne olivat muun muassa ristin, rasian, arkun, sarkofagin, medaljongin tai rakennuksen mallisia. Kontinen 2000, 239, 356.

kristalli, johon on kaiverrettu yhdeksän kohtausta Susanna ja vanhimmat -aiheesta. Kristalli on vuosilta 843—869 jKr.<sup>10</sup> Minna Kanniston pro gradu-tutkielma, joka käsittelee 1400-luvun morsiuskirstuja, sisältää myös esimerkin Susanna-aiheesta. Susanna kuvataan hyvänä aviovaimona edustamassa siveellisyyttä.<sup>11</sup> Susanna-aiheisia maalauksia ovat 1500-luvulla tehneet myös muun muassa seuraavat taiteilijat: Lorenzo Lotto maalasi Susannansa 1517. Vuosisadan lopulla Ludovico Carracci ja hänen kaksi serkkuaan, Annibale ja Agostino Carracci, maalasivat useita Susanna-aiheisia teoksia, ja näiden lisäksi he tekivät myös kaiverruksia samasta aiheesta. Ludovicon varhaisin Susanna-teos on vuodelta 1598, Annibalen etsaus ja kaiverrus on tehty n. 1590—91 ja Agostino on tehnyt aiheesta kaiverruksen 1590-luvun puolivälissä.<sup>12</sup> Paolo Veronese, Tintoretton aikalainen, joka työskenteli myös Tizianin työpajassa, on tehnyt Susanna-aiheesta maalauksen 1500-luvun jälkimmäisellä neljänneksellä.<sup>13</sup> Samoihin aikoihin, vuonna 1571, valmistui Jacopo Bassanon työ Susannasta.<sup>14</sup>

Naisen aseman ja ihanteiden tutkiminen Susanna-maalauksissa ei ole helppoa, jos pelkästään katselee teoksia. Maalausten taustalla oleva kertomus on mielestäni ensimmäinen keino lähestyä maalauksia. Mieke Bal on tutkinut Rembrandtin tekemiä Lucretia-maalauksia ja todennut, että vaikutin tulee kertomuksesta ennemmin kuin kuvatusta näkymästä. Tämä antaa lisää maalaukselle ja alleviivaa kielellistä kertomusta, jota maalauksen oletetaan kuvaavan. Balin mielestä tällainen realistinen lukutapa osoittaa, miten paljon perinteinen taide tulkinta on velkaa visuaalisen ja verbaalisen tekstin suhteille. Maalauksen diskursiivisuus onkin monimutkaisesti kytkeytynyt sen visuaalisuuteen eli retoriikkaa on analysoitu visuaalisin termein. Maalauksen ja verbaalisen lähteen suhde täytyy Balin mukaan ajatella täysin toisella tavalla siten, että monisyinen vuorovaikutus mahdollistuu. Bal käyttää esimerkkinä Lucretia-teosta vuodelta 1664. Teoksessa Lucretia on aikeissa surmata itsensä isänsä, aviomiehensä ja aviomiehen ystävän seurassa. Maalauksessa ei näy miehiä esillä, mutta Balin mukaan kuvaa on tulkittava siten kuin miehet olisivat läsnä.<sup>15</sup> Balin tapa tulkita maalauksia mahdollistaa myös Tintoretton Susanna-teosten tulkinnan siten, että kertomus on myös vahvasti esillä ja sen kautta on

<sup>10</sup> Garrard 1989, 185—187.

<sup>11</sup> Kannisto 2000, 32. Aihetta on käsitelty tutkielmassa useissa kohdissa. Lainaukseni sisältyy lukuun kolme, joka käsittelee morsiamen ja aviovaimon hyveitä.

<sup>12</sup> Bohn 2001, 263—276.

<sup>13</sup> Louvren taidemuseo: Ministère de la culture-joconde, elektroninen dokumentti; Honour 1992, 433.

<sup>14</sup> Arts at Dorian, elektroninen dokumentti.

<sup>15</sup> Bal 2001, 98—99.

mahdollista tuoda esiin asioita, jotka eivät välttämättä ole näkyvissä itse teoksissa. Näin ollen kertomuksen ja maalauksen välinen vuorovaikutus on mahdollista toteuttaa.

Kertomus ei ole itsessään tutkimuksen kohteena, mutta sen tunteminen auttaa hahmotamaan naisen asemaan ja ihanteisiin kohdistuvia merkityksiä. Kertomuksesta nousee esiin siveellinen nainen, joka puolustaa avioliittoaan ja omaa kunniaansa miesten vaatimuksia vastaan. Tauluissa siveellisyyttä voisi edustaa Wienin-teos (Kuva 1)<sup>16</sup>, jossa nainen näyttäisi olevan piittaamaton tai tietämätön miesten läsnäolosta. Toisaalta taulujen nainen ilmentää myös siveetöntä naisen kuvaa. Tarkasteltaessa esimerkiksi Pariisin-teosta (Kuva 3), jossa naisen olemus on iloinen ja hän näyttäisi juoksevan kohden taustalla olevia miehiä. Washingtonin-teoksessa (Kuva 4) nainen saattaa olla odottamassa kahta miestä, jotka ovat taustalla saapumassa hänen luokseen. Madridin-teos (Kuva 2) voisi esittää joko siveellistä naista pyrkimässä estämään miehen kosketusta tai toisaalta hän voi kuvata siveetöntä naista, joka nauttii rakastajansa kosketuksesta.

Maalauksista on mahdollista etsiä erilaisia symboleita ja tutkia niiden merkitystä ja näin saada selville teoksen sisältämä sanoma. Susanna-aiheisissa maalauksissa, varsinkin Wienin- ja Pariisin-teoksissa, esiintyy erilaisia eläimiä. Wienin-teoksessa on hirvieläin taustalla maalauksen vasemmalla puolella ja Pariisin-teoksessa jokin kahlaajalintu kuvan etuoikealla. Eläimet yleensä kuvaavat joko laajempia kokonaisuuksia tai esimerkiksi ihmisen luonteenpiirteitä. Merkitykset saattavat edustaa hyvyyttä tai vastakkaisesti myös pahuutta. Villieläimet on mielletty usein pahuutta ja tuhoavaa voimaa edustaviksi, kun taas kodin piiriin kuuluvat eläimet edustavat vastakkaista merkitystä.<sup>17</sup> Wienin-teoksen, ilmeisesti, saksanhirvi edustaa positiivista merkitystä ja esiintyy vertauskuvana ihmisestä, joka voi maanpäällä ollessa jo saada osansa Jumalan armosta ja taivaallisista hyveistä.<sup>18</sup> Kaikissa teoksissa esiintyy erivärisiä kankaita. Pariisin- ja Madridin-teoksissa nainen istuu kankaan päällä. Washingtonin-teoksessa nainen on osin peittänyt itsensä vaalealla kankaalla ja Wienin-teoksessa hän kuivaa itseään kankaalla. Valkoinen väri, Wienin-teoksessa ja Washingtonin-teoksessa, ilmentää viattomuutta, totuutta, puhautta ja ikuista elämää.<sup>19</sup> Teoksissa esiintyvien symbolien ja niiden merkitysten avulla on mahdollista jäljittää niitä viestejä, joita taiteilija on halunnut teoksillaan välittää katsojille. Mary Wiseman toteaa osuvasti maalauksesta: ”Maalaukset eivät ole vain kult-

<sup>16</sup> Olen nimennyt teokset niiden sijaintipaikan perusteella: Wienin, Madrid, Pariisi ja Washington. Tarkemmin asiasta luvussa 1.3.

<sup>17</sup> Biederman 1993, 47.

<sup>18</sup> Biederman 1993, 316—318.

<sup>19</sup> Biederman 1993, 393.



tuurisia artefakteja ja esteettisiä esineitä. Ne ovat myös välineitä uskomusten muodostamisessa ja niiden tehtävä ajatusten ja asenteiden muokkauksessa on huomattava.”<sup>20</sup> Voidaan ajatella, että myös käsittelemäni Tintoretton Susanna-aiheiset maalaukset ilmentävät niitä uskomuksia, ajatuksia ja aatteita, joita naisen asemaan ja hänen siveellisyyteensä liitettiin 1500-luvun Venetsiassa ja joita teosten tekijä on halunnut tuoda ilmi teoksissaan

Taiteella oli renessanssin aikana kaksi päätoimintoa: uskonnollinen ja poliittinen. Uskonnollinen taide oli opetuksellista, jolloin se opetti kristinuskon sisältöä, ja toisaalta edisti hurskautta. Ruhtinaiden arvostus, maine ja poliittinen painoarvo lisääntyivät taiteen suosimisen myötä. Taiteen tuli olla oikeaa taidetta, ei tekstiilitaidetta, joka oli naisten aluetta. Italian renessanssin ajalta säilyneistä maalauksista noin 90 % oli uskonnollisia aiheita kuvaavia, esimerkiksi 1400—1499 väliseltä ajalta on 1019 taideteosta, joista vain 96 on maallisia aiheita kuvaavia.<sup>21</sup> Leonardo da Vincin (1455—1519) töistä kaksi kolmasosaa oli uskonnollisiin aiheisiin tehtyjä ja samaan määrään yltää myös Botticelli (n. 1445—1510).<sup>22</sup>

1400-luvun kuluessa voimistui suuntaus, jossa teokset muuttuivat rituaalisista kulttiesineistä esteettisiksi taideteoksiksi. Taide politiikan ja uskonnon palvelijana ei kuitenkaan muuttunut vaan sen tehtävänä oli edelleen olla yhteiskunnallisen tiedon lähteenä. Taiteen tuli myös tyydyttää ihmisen koristeluntarvetta ja symbolien avulla syventää teologisia ja filosofisia esityksiä. Raamatulliset kertomukset ja legendat kuvitettiin luonnonmukaisesti, joka herätti taiteellisen virtuositeetin ja luonnon estetisoinnin ihailua.<sup>23</sup> 1500-luvun alun uutuutena oli kiinnostus maalausten, veistosten ja muiden taidesineiden keräämiseen. Esineet eivät liittyneet läheisesti uskonnollisuuteen mutta eivät olleet myöskään puhtaasti käyttöesineitä ja niiden arvo määräytyi fyysisen kauneuden, mielikuvan ja maksettavan hinnan mukaan. Kirkkojen maalauksista ja patsaista tuli uskonnollisten kuvien lisäksi myös taide-esineitä, joita katsojan oli mahdollista katsella esteettisinä ja taidehistoriallisina teoksina.<sup>24</sup>

Taiteilijat olivat tärkeä ja välttämätön osa yhteiskuntaa ja he työskentelivät työpajoissa, jotka olivat yleensä sijoittuneet samoille kaupunkialueille. Termi ”taiteilija” ei ollut

<sup>20</sup> Wiseman 1998, 241.

<sup>21</sup> Setälä 2002, 171.

<sup>22</sup> Stephens 1990, 61,64. Sivuilla ovat taulukot, joita olen tulkinnut.

<sup>23</sup> Rauch 2001, 352.

<sup>24</sup> Cole 1983, 38.

juurikaan käytössä vaan maalari oli maalari ja kuvanveistäjä oli kuvanveistäjä. Heidät nähtiinkin tietyn ammattikunnan jäseninä ja he olivat erilaisia kuin muut käsityöläisryhmän jäsenet. Leon Battista Albertin mukaan muut taiteentekijät olivat käsityöläisiä mutta maalarit eivät. Voidaankin oikeastaan puhua mestarista, joka johti työpajaansa ja hankki sille tilauksia. Hän oli itsenäinen, kokenut taiteilija, jolla oli viimeinen sana sanottavanaan kaikkeen mitä työpajassa tehtiin.<sup>25</sup> Maalareiden tärkeys ilmeni osaltaan myös siinä, että heidän oikkuilujaan siedettiin. Francesco Gonzaga (1466—1519) totesi Lorenzo Costasta (n. 1460—1535), joka kieltäytyi maalaamasta herttuallisia lapsia, ”hänellä on oikkunsa kuten useimmilla neroilla miehillä.”<sup>26</sup> Jotkut taiteilijat olivat itsenäisiä ja oman tahtonsa mukaan kulkevia ammattilaisia ja saattoivat kieltäytyä ylimyksen tilauksista. Francesco Gonzaga myöntää taiteilijan olevan nero.

Taide ei ollut ylellisyyttä vaan jotain jota yhteiskunta halusi, tarvitsi ja käytti. Maalaulajeilla ei ollut hierarkiaa eikä sitä eroteltu dekoratiiviseen ja figuratiiviseen taiteeseen kuten myöhemmin aikoina on tehty.<sup>27</sup> Renessanssiajanmaalari maalasi mitä vain mm. koristeli kirstuja, taloja ja kirkkoja sekä maalasi paneeleja. Maalattuja kuvia oli kaikkialla ja niiden avulla voitiin esittää erilaisia asioita: taianomaisuutta, mystisyyttä ja Jumalan yliluonnollista tahtoa. Madonnan ja pyhien kuvilla oli miellelyhtymiin perustuva merkitys ja ne sisälsivät pelkoja ja toiveita, joita nykyajan ihmisen on vaikea ymmärtää. Ne olivat vertauskuvia.<sup>28</sup> Dean A. Porter ilmaisee asian lyhyesti sanomalla, että ”taide on kulttuurin tuote”. Hän jatkaa edelleen toteamalla, että ”taiteilija ei voi paeta oman aikansa kulttuurista, uskonnollista tai poliittista ilmapiiriä”.<sup>29</sup> Uskoakseni myös Tintoretto on tehnyt aikansa kulttuurituotteita ja saanut maalauksiinsa aikakauden uskonnollisia, kulttuurillisia ja ehkä poliittisiakin merkityksiä. Näkemykseni on, että maalaus on aikansa kulttuurin tulkki ja siten se ilmentää ja viestittää jotain omasta ajastaan. Se on myös aktiivinen ja konstruoiva. Tintoretton Susanna-maalaukset rakentavat aktiivisesti kuvaa naisen ja vaimon siveellisyydestä ja siihen liittyvistä uhkista.

<sup>25</sup> Cole 1983, 11—15; Alberti: Maalaustaiteesta (1435) 1998, 92.

<sup>26</sup> Hale 1971, 187.

<sup>27</sup> Dekoratiivinen=koristeellinen. Figuratiivinen= todellisia muotoja jäljentävä, esittävä.

<sup>28</sup> Cole 1983, 11, 16—18.

<sup>29</sup> Porter 1970, 44.

## 1.2 Näkökulma, menetelmä, rajaus, käsitteitä

Anne Ollila toteaa sukupuoleen perustuvan erottelun olevan keskeinen piirre kaikissa kulttuureissa. Merkityksellistä on ihmisten jakaminen miehiin ja naisiin ja se miten se tehdään. Tämä jako kertoo jotain olennaista kyseisestä kulttuurista. Sukupuolen huomiointi on myös tutkimukseni kannalta tärkeää ja uskon sen olevan hyvä lähtökohta. Maalauksissa esiintyy miehiä ja naisia, joten sukupuolet tulevat hyvin esiin. Ollila mainitsee myös kiinnostavaksi asiaksi sen, miten yhteisölliset kokemistavat ja merkitysjärjestelmät syntyvät, toimivat, ja miten ne omaksutaan ja sisäistetään. Historioitsija joutuu etsimään tietoa näistä päättelällä ”rivien välistä”.<sup>30</sup> Anu Korhonen mainitsee, että ”kulttuurilla on aina sukupuolirakenteensa.” Hänen mukaansa miesten ja naisten väliset suhteet määräytyvät kulttuuristen määritteiden mukaisesti. Toimijoita on kaksi: mies ja nainen. Miehet hallitsevat mutta myös naiset ovat oman elämänsä subjekteja.<sup>31</sup> Sukupuolta ja sen merkitystä voidaan tutkia myös menneisyydessä olevana asiana. Siinä missä tekstejä luetaan ”rivien välistä”, maalauksien suhteen on mentävä ”pintaa syvemmälle”. Symbolien tulkinta on uskoakseni eräs tällainen keino tunkeutua ”pintaa syvemmälle”.

Sukupuoli-käsitteestä 1970- ja 1980-lukujen vaihteessa syntyneellä patriarkaattikäsitteellä ei voitu selittää kaikkea naisten sortoa ja miesten valtaa ylläpitäviä mekanismeja, joten feministisen tutkimuksen täytyi kehittää uusi käsite. Osana patriarkaattikritiikkiä Gayle Rubin muotoili 1975 sex/gender system -käsitteen, jonka hän leimasi neutraaliksi käsitteeksi ja josta tuli vaikutusvaltainen ja keskeinen. Käsitteen avulla hän halusi osoittaa, että naista sortavat rakenteet ovat kulttuurisidonnaisia. Rubinin teoriassa sex on biologinen sukupuoli ja gender vastaavasti sosiaalinen sukupuoli. Judith Shapiron mukaan biologista sukupuolta käytetään silloin, kun puhutaan miesten ja naisten biologisista eroista ja sosiaalinen sukupuoli on käytössä, kun viitataan sosiaalisiin, kulttuurillisiin ja psykologisiin rakenteisiin, jotka on tuotettu biologisten erojen pohjalta. Sandra Hardingille sex/gender-järjestelmä on miehisen herruuden järjestelmä, jonka mahdollistaa miesten valta kontrolloida naisten tuottavaa ja uusintavaa työtä. Uusintaminen sisältää, Hardingin mukaan, seksuaalisuuden, perhe-elämän ja sukulaissuhteet sekä biologisesti uusintavan lajin: synnyttämisen. Joan W. Scottin täsmentämä sukupuolikäsite on ensinnäkin määräävä elementti sosiaalisissa suhteissa, jossa kulttuuriero jä-

---

<sup>30</sup> Ollila 2001, 85.

<sup>31</sup> Korhonen 2001, 137.

senty symbolleissa, normatiivisissa käsityksissä, sosiaalisissa instituutioissa ja organisaatioissa ja subjektiivisissa identiteeteissä. Toiseksi sukupuoli luonnehtii ja jäsentää valtasuhteita. Scottin katsannossa sukupuoli on analyttinen avain yhteiskunnallisen vallan rakentumiseen.<sup>32</sup> Tintoretton maalausten aiheena ovat alastomat naiset, joten sukupuolen merkitys on korostuneesti esillä. Tällöin kyseeseen tulevat ne ilmentymät ja kuvat, joilla naista ja aviovaimoa esitetään maalauksissa. Mikäli maalauksella oli opeuksellinen tarkoitus, sen voi olettaa kohdistuneen nimenomaan naisiin, mutta yhtäläillä sen voi tulkita myös miehille kohdistetuksi. Naisille tahdottiin mahdollisesti näyttää oikeaa siveellisyyttä ja oikean aviovaimon roolia, jossa hallitsevassa asemassa oli mies.

Keijo Virtanen toteaa Veikko Litzeniä lainaten, että kulttuurihistoria on oppiaine, joka sijoittuu historian ja taideaineiden välille, kuitenkin katsottaessa taiteentutkimuksen suuntaan raja on selkeä puhuttaessa ”vanhanaikaisesta” taiteentutkimuksesta, jossa taide nähdään orgaanisena, itsenäisenä kokonaisuutena. Kulttuurihistoria ei esitä estetisoivia kannanottoja, vaan kulttuurin tuotteita tarkastellaan niiden vaikutuksesta käsin. Kulttuurihistoriassa maalauskin sijoitetaan laajempaan kokonaisuuteen silloin, kun tutkitaan yksittäistä teosta tai tekijää. Yksittäinen teos voidaan siten nähdä aikansa historiallisena dokumenttina sen kuvaaman aiheen ja sen takana olevan tarkoituksen näkökulmasta.<sup>33</sup> Kulttuurihistoria onkin oppiaineena siirtynyt 1970-luvun lopulta lähtien kohti laajempaa kulttuurikäsitystä. Hannu Salmi toteaa *Kulttuurihistoria NYT 2006—2007* julkaisussa, että kulttuuri nähdään nyt ”laajempana maailmassa olemisen, ymmärtämisen ja elämisen tapana.” Kulttuurissa asioilla on merkityksiä ja niille luodaan merkityksiä.<sup>34</sup> Kulttuurihistoria on siirtynyt historian ja kulttuuritutkimuksen välimaastoon. Kari Immonen on todennut sen perusajatuksen, että kaikelta osiltaan ihmisen toiminta on kulttuurista ja sen määräämää. Kulttuurinen määräytyvyys koskee myös hänen mukaansa taidetta siinä missä tiedettä ja politiikkaa tai mitä muuta tahansa. Taidekin on kulttuurihistorioitsijalle ja kulttuurihistorialle yksi tapa jäsentää maailmaa ja on näin ollen yksi kulttuuriin ja elämäntapaan kuuluvien valintojen alue.<sup>35</sup> Kulttuurihistoriallisuus siis ilmenee maalausten käytössä lähteenä. Ilmiönä maalaus sijoittuu aikaan ja tilaan, tutkimassani tapauksessa 1500-luvulle ja Venetsiaan. Minna Kannisto toteaa omassa työssään kulttuurihistoriallisen näkökulmansa taiteeseen seuraavasti. Lähestyttäessä taidetta kulttuurihistoriallisesti saadaan kuvat laajempaan kontekstiin ja näin voidaan maalauksia tulkita osana

<sup>32</sup> Liljeström 1996, 111—122.

<sup>33</sup> Virtanen 1987, 74—75.

<sup>34</sup> Salmi 2006/2007, 3.

<sup>35</sup> Immonen 2001, 21, 25.

menneisyyden yhteiskuntaa.<sup>36</sup> Perustelen tutkimustani sillä, että kyseisten taulujen tutkiminen on, löytämieni teosten perusteella, pitkälti taidehistoriaan liittyvää tutkimusta. Lähestynkin teoksia kulttuurihistoriallisesti pyrkien löytämään niiden sanoman aikansa yhteiskunnasta. Teokset ovat nähdäkseni hyvin erilaisia ja eroavat toteuttamistavan puolesta toisistaan, joten tältäkin osin on mahdollista tulkita teoksia oman aikansa kuvaajana.

Taidehistorian metodologia on pyritty erottamaan historiantutkimuksesta sillä, että korostetaan kohteen ja lähteen merkitystä. Taidehistorialle taideteos on tutkimuskohde, kun historioitsijalle se on lähde. Kohde-lähde asetelmasta tulee kuitenkin ongelmallinen, koska maalaus liitetään aina johonkin kontekstiin, joita voivat olla tutkimusaineisto, -kohde, -aihe ja -ongelma. Lopputuloksena onkin epävarmuus siitä, mitä nähdään maalauksessa sen kehyksen sisäpuolella ja mitä siihen on tuotu ulkoa. Kohteen ja lähteen eron hävittyä taidehistorioitsijan mielenkiinnonkohde onkin jokin muu kuin pelkkä taideteos ja näin taidehistorioitsijan ja historiantutkijan välinen ero häviää. Jäljelle jäävätkin kulttuurintutkijat, jotka käyttävät tulkintojensa muodostamiseen erilaisia menneisyyden jälkeensä jättämiä merkkejä ja jälkiä.<sup>37</sup> Lähteen ja kohteen eron hävittyä maalauksta voidaankin tutkia historioitsijan menetelmillä, jolloin taidehistoriallinen analyysi teoksista jää vähemmälle.

Miten taideteosta on lähestyttävä tutkimuslähteenä. Mitä siltä voi kysyä? Lena Liepe tarkastelee artikkelissaan ”*Konst som historiskt källmaterial? Om bildens epistemolog*”, miten kuvaa voidaan ”lukea” historiallisena lähteenä. Tarkemmin määriteltynä: mikäli kuva valitaan historialliseksi lähteeksi, kenen ja millä ehdoilla sitä tulkitaan. Artikkelissaan hän pyrkii todistamaan, että kuvia voidaan ja täytyy käyttää lähteinä niiden omilla ehdoilla. Kuvan visuaalisuus on tärkeää. Kaikki, mikä on säilynyt menneestä, voidaan määritellä historialliseksi lähteeksi. Sitä on käytettävä kuitenkin siten, että se vastaa sille asetettuihin kysymyksiin. Liepen mukaan historioitsijat käyttävät kuvia toisen luokan lähteinä. Historioitsijalle kuva on usein vain väline tietoon, astinlauta, joka auttaa tutkijaa pääsemään lähemmäs mennyttä aikaa. Kuvaa ei aseteta keskiöön vaan sitä käytetään välineenä, jotta ymmärrettäisiin paremmin historialliset yhteydet.<sup>38</sup> Pentti Renvall puhuu kirjassaan *Nykyajan historiantutkimus* (1965, 1983) lähteen funktionaalisesta kentästä. Tällä hän tarkoittaa sitä tilannetta, menneisyyden ympäristöä, jossa lähde on syn-

<sup>36</sup> Kannisto 2000, 7.

<sup>37</sup> Lukkarinen 1998, 52—53.

<sup>38</sup> Liepe 2001, 218.

tynyt ja vaikuttanut. Tästä muodostuu kokonaisuus, ”jonka kannalta lähteellä on ollut käytännöllistä merkitystä ja jolla toisaalta on ollut vaikutusta lähteen ja sen tietojen laatuun.” Kaikki tämä selvitetään ulkoisen lähdekritiikin avulla.<sup>39</sup> Lähteen tehtävä on vastata meidän sille esittämiin kysymyksiin ja toimia todisteena menneisyyden tapahtumasta. Meidän tehtävämme tutkijoina on tulkita saamiamme vastauksia ja muodostaa niistä kertomus menneisyyden tapahtumista.

Liepen mukaan taideteos on ensinnäkin tuote jostakin. Se on tehty jonkun toimesta jostakin syystä tai joku on sen teettänyt. Lähteen lähdearvo täytyy kartoittaa ja tutkijan täytyy analysoida teos. Lähteen kartoitus on perustavanlaatuinen tehtävä ja se on itsessään selvää historioitsijalle, joka on koulutettu lähdekriittiseen tarkasteluun. Toiseksi historiallisena lähteenä kuva todistaa tekijänsä tarkoitusta. Kolmanneksi emme voi heijastaa oman aikamme tapoja menneisyyteen. Tulkitsijan on hallittava ne rajoitukset, jotka liittyvät hänen kontekstiinsa. Emme voi siirtää itseämme pois omasta ajastamme ja tutkijan täytyy huomioida teoksen syntyolosuhteet.<sup>40</sup> Taideteos ei ole valokuvan tarkka kuvaus ajastaan, vaan siihen liittyy aina tulkinta. Tulkintaan vaikuttaa aina kulloisenkin ajan retoriikka ja taideihanteet. Teoksissa esiintyy symbolikieltä, jonka merkitys ei avaudu katsojalle, ellei hän tiedä niiden merkitystä. Katsojan täytyy tietää, mitä esimerkiksi kukkien ja hyönteisten uskonnollisuuteen viittaavat merkitykset tarkoittavat.<sup>41</sup> Sellaisen totunnaisen symbolin kuin esimerkiksi ristin merkitys taideteoksessa ei ole ehtynyt sen perinteisessä merkityksessään. Henkilö, joka ei tunne kristinuskoa kovin hyvin, voi kysyä ristin merkitystä yleisen käytännön kannalta huolimatta siitä, mikä sen erityinen merkitys on tietyssä maalauksessa. Yleisen käytännön tuntemus vaatii historiallista tavanomaista tietoa, kun taas erityismerkitys kehottaa joko ymmärtämään tai tulkitsemaan ristin merkitystä.<sup>42</sup> Symbolien merkitysten avaaminen vaatii niiden ymmärtämistä ja tulkintaa, jotta niiden avulla olisi mahdollista selvittää aikakauden maalausten ilmentämää kulttuurista merkitystä. Marjo Kaartinen toteaa tutkijoiden tutkivan myös tekstejä. Teksti viittaa tällöin postmodernisti kaikkiin menneisyydestä kertovaan aineestoomme. Teksti voi olla kuva, merkki, ääni tai kirjoitus.<sup>43</sup> Tekstin historiallisuus on löydettävissä suhteessa muihin teksteihin.<sup>44</sup> Maalauskin voidaan näin ollen ymmär-

---

<sup>39</sup> Renvall 1983, 166.

<sup>40</sup> Liepe 2001, 227—228.

<sup>41</sup> Koivisto 2003, 42—43.

<sup>42</sup> Lorand 2000, 156.

<sup>43</sup> Kaartinen & Korhonen 2005, 172.

<sup>44</sup> Pihlainen 2001, 313.

tää tekstiksi ja sen historiallisuutta voidaan tarkastella suhteessa muihin teksteihin, maalauksiin. Kyseessä on tekstien välinen vertailu.

Katsojan huomio kiinnittyy Tintoretton maalausten alastomiin naishahmoihin, jotka ovat kuvattu vaaleina tummahkoa taustaa vasten. Kuvaustapa pakottaa katsojan huomaamaan naiset. Alastonkuvissa, joka on yksi eurooppalaisen öljymaalauksen perinteitä, naista on katseltu ja arvioitu erilaisilla kriteereillä ja tavoilla. Ensimmäisissä alastonkuvissa kuvattiin Aatami ja Eeva, jotka kielletyn hedelmän syömisen jälkeen näkivät toisensa eri tavalla ja alastomuus syntyi näin katsojan silmissä. Keskiajan taiteessa Aatamin ja Eevan kertomus kuvattiin kuvasarjana kohtausta kohtaukselta. Renessanssi kuvasi kyseisen tapahtuman yhtenä hetkenä, häpeän hetkenä. Pariskunnalle puettiin viikunan lehti ylle tai he peittivät itseään käsillään. Häpeä ei kohdistunut niinkään heihin itseensä vaan sitä tunnettiin katsojan edessä. Maalaustaiteen maallistumisen myötä aiheita alastonkuvaukseen tuli lisää. Kuvauksen kohde, nainen oli edelleen tietoinen siitä, että katsoja näkee hänet alastomana, katsojan omalla tavalla nähtynä alastomana kohteena. Pariisissa olevan Susanna-teoksen nainen katsoo meitä ja me katsomme häntä. Vakoilemme hänen kylpemistään katsojina kuten taustalla olevat miehetkin tekevät. Wieninteoksessa Susanna katsoo itseään peilistä liittyen katsojien joukkoon välittämättä ulkopuolisista katseista.<sup>45</sup>

Näemmekö alastonta naista katsoessamme eroottisen kuvan vai mallin siveellisestä naisesta? Babette Bohn toteaa, että Susannan kuvallinen esittäminen muuttui dramaattisesti 1500-luvun italialaisessa maalaustaiteessa. Siveellisestä ja hyveellisestä naisen mallista tuli alaston ja seksuaalisesti kiihottava viettelijä. Susannan eroottinen kuvaus oli huomattavaa, etenkin Pohjois-Italiassa.<sup>46</sup> Tintoretton kohdalla muutos on mielenkiintoinen, koska hän kuitenkin eli katolisen reformaation aikana ja Trenton kirkolliskokous määritteli myös rajat taiteelle, pääasiallisesti kirkolliselle taiteelle mutta uskoisin niiden vaikuttaneen myös muihin teoksiin.

Historiantutkija joutuu aina jotenkin määrittelemään sen ajallisen kontekstin, jota hän tutkii. Omalla tavallaan helppo aikarajaus on tutkia yksittäisen henkilön elämää, kuten Liisa Lagerstam on väitöskirjassaan, *A Noble Life. The Cultural Biography of Gabriel*

---

<sup>45</sup> Berger 1991, 47—50.

<sup>46</sup> Bohn 2001, 261.

*Kurck (1630—1712)* (2007), tehnyt.<sup>47</sup> Henkilön elinaika rajaa tehokkaasti tutkittavaa aikajaksoa. Aikakauden määrittely monimutkaistuu, kun joudutaan tekemisiin murroskohtien kanssa. Anu Lahtinen on väitöskirjassaan, *Sopeutuvat, neuvottelevat, kapinalliset. Naiset toimijoina Flemingin sukupiirissä 1470—1620* (2007), joutunut pohtimaan tutkimaansa ajanjaksoa, jota on totuttu luonnehtimaan ”keskiajan ja uuden ajan alun taitteeksi”, ”myöhäiskeskiajaksi” tai ”esi- tai varhaismoderniksi ajaksi”. Käytännön syistä Lahtinen käyttää tutkimastaan ajasta käsitettä esimoderni, jolloin hän voi lukea tutkimuksessaan, Ruotsin historian osalta, ajanjaksoon kuuluvaksi sekä myöhäiskeskiaikaa ja uuden ajan alkua. Tällä vältetään keskiajan ja 1500-luvun maailman jääminen pelkäksi modernin peilauskohteeksi tai uuden ajan muutosten taustatekijöiksi.<sup>48</sup> Oman työni kannalta ajatellen mielekkäältä aikakauden määrittelyltä vaikuttaa Marjo Kaartisen näkemys, jonka mukaan renessanssia voidaan tarkastella vähintään kahdella tavalla. Ensinnäkin taiteellisena tyylikautena ja toisaalta aikakautena, jolla on tietty rajaus. Kaartinen rajaa renessanssin aikakautena 1300-luvun puolivälistä 1600-luvun alkuun.<sup>49</sup>

Omalla kohdallani painotan aikakausi käsitettä noin 1350—1600, jota voi kutsua renessanssiksi. Näin voin ottaa tarkasteluun asioita, jotka ovat vallinneet jo 1300-luvulla ja ovat jatkuneet koko aikakauden. Tarkasteluun on mahdollista saada ajallista perspektiiviä ja mahdollista muutoksen vaikutusta. Pääasiallinen tutkimustapani on kuitenkin lähestyä maalauksia 1500-luvun kontekstista käsin analysoiden ja tulkiten niitä. Historia-tieteelle ja siten myös kulttuurihistorialle onkin ominaista, että asiat sijoitetaan kontekstiin ja niitä pyritään ymmärtämään ja selittämään tämän kontekstin avulla.<sup>50</sup> Tulkinnan täytyy olla moniäänistä, jolloin kuvien monet merkitykset tulee huomioida.<sup>51</sup>

Lopuksi katsoja etsii kuvista omia merkityksiään ja ne on otettava huomioon. Mary Wiseman toteaa, että 1970-luvun puolivälistä lähtien feministiset taidehistorioitsijat ovat analysoidessaan maalauksia naisista tulkinneet niitä sosiaalisten tarpeiden ja tilaajan, taiteilijan, omistajan, kuraattorien ja kriitikoiden toiveina. Tulkinta perustuu siihen, että useimmat taideteokset ovat miesten tekemiä ja ne on tehty miesten näkökannan mukaisesti. Miestaiteilija, koska ei voi täysin asettua kuvaamansa naisen asemaan, olettaa

<sup>47</sup> Lagerstam 2007, passim.

<sup>48</sup> Lahtinen 2007, 15.

<sup>49</sup> Kaartinen 1992, 75. Nykyään kulttuurihistorian oppiaine määrittelee perusopintojen tutkintovaatimuksissa aikakauden epookkina. Tämän jaottelun mukaisesti keskiaika ja 1500—1750-luvut ovat oma epookkinsa.

<sup>50</sup> Koivisto 1992, 9.

<sup>51</sup> Tuhkanen 2005, 19.



yleisön epäsuorasti näkevän teoksensa kuin hän, mies, sen näkee. Katsojalle tämä merkitsee sitä, että taiteilijan puhuessa teoksensa kautta ja hänen ollessa mies, teosta tulkitaan kuin mies sen tulkitsee.<sup>52</sup> Mieke Bal puhuu havaitsemisesta ja tulkitsemisesta toden niiden perustuvan fantasiaan, haaveisiin ja kuvitelmiin. Fantasia on perustaltaan yhteiskunnallinen ja sen vuoksi vallitsee epäsymmetria miesten ja naisten välillä heidän katsoessaan mies- ja naishahmoja.<sup>53</sup> Tintoretton teokset ovat miehen tekemiä, jolloin hänen oman aikansa näkemykset ja näkökulmat miehisestä yhteiskunnasta ja sen normeista ovat oletetusti esillä. Tulkinnan ei kuitenkaan tarvitse olla sellainen kuin mies sen tekee. Wiseman toteaaakin gender/sex jaottelun olevan epätarkka ja feminiinisyyden ja maskuliinisuuden olevan liukuva nainen—mies-näkökulman suhteen, joten jokainen voi suorittaa tulkintaa kuin nainen sen tekisi.<sup>54</sup> Tarkoitukseni on hyödyntää aikakauden muita maalauksia, mahdollisia aikalaistekstejä ja tutkimuskirjallisuutta vertaillen niitä keskenään ja pyrkien saamaan vastauksia esittämiini kysymyksiin.

### 1.3 Lähteet ja tutkimus

Pääasialliset alkuperäislähteeni ovat Tintoretton 1500-luvulla Susanna-aiheesta tekemät maalaukset. Olen valinnut tarkastelunkohteeksi seuraavat taideteokset. *Susanna ja vanhimmat* (*Susanna and the Elders*) n. 1555—56. Maalaus on öljyväriteos, jonka koko on 146,5x193,6 cm. (56<sup>1/2</sup>x76 tuumaa) Carlo Ridolfi, joka kirjoitti Tintoretton kuoleman jälkeen hänen elämäkertansa, mainitsee teoksen kuuluneen venetsialaiselle maalarille Nicolò Renierille 1648. Teos on ollut Wienissä 1824 lähtien, ensin Wien Gemäldegalleriassa ja myöhemmin Wienin taidehistoriallinen museossa (Kunsthistorisches Museum Wien). Hans Tietzen käyttämä nimi teokselle on *Kylpevä Susanna* (*Susanna Bathing*) ja Wienin taidehistoriallinen museo käyttää nimeä *Susanna and the Elders* tai saksaksi *Susanna kylvyssä* (*Susanna im Bade*).<sup>55</sup>

Teoksen ajoituksesta Wienin taidehistoriallinen museo ilmoittaa kotisivuillaan, että maalaus olisi tehty 1555—56. Babette Bohn mainitsee artikkelissaan teoksen tekovuodeksi n. 1557, mutta selvittää saman sivun alaviitteessä tarkemmin maalauksen syntyai-kaa. Teos on vaihtelevasti ajoitettu vuosien 1550—1570 välille mutta tavallisesti, nyky-

<sup>52</sup> Wiseman 1998, 243—44. Interpret-as-a-man.

<sup>53</sup> Bal 2001, 78.

<sup>54</sup> Wiseman 1998, 244. Interpret-as-a-woman.

<sup>55</sup> Tietze 1948, 379; Kunsthistorisches Museum Wien, elektroninen dokumentti.

kriitikkojen mukaan, noin vuoden 1555 tienoille.<sup>56</sup> Robert Hahn ilmoittaa teoksen valmistuneen viisi vuotta myöhemmin kuin myöhemmin mainittava Pariisin Louvressa oleva teos, joten ajankohta on lähellä Wienin taidehistoriallisen museon ilmoittamaa aikaa.<sup>57</sup> Olen käyttänyt tässä teoksen esittelyssä tekoaikaa 1555—56, mutta käytän tästä työstä nimitystä *Wienin*-teos (Kuva 1), koska ajallisesta määrittelystä on niin monta eri vaihtoehtoa ja seuraavaksi esittelemäni työ on myös ajoitettu samalle ajalle.

*Susanna ja vanhat miehet (Susanna and the old men)*<sup>58</sup> tai *Siveellinen Susanna (The chaste Susanna)*<sup>59</sup> 1555 maalaus on öljyväriyö, Tietzen mukaan koko on 22<sup>7/8</sup>x45<sup>3/4</sup> tuumaa.<sup>60</sup> Teos kuuluu suurempaan kokonaisuuteen.<sup>61</sup> Diego Velázquez (1599—1660) hankki teokset, joista yksi oli Susanna-aiheinen, Espanjan kuninkaalle Filip IV ja ne luultavasti olivat sijoitettuna Buen Retiro -palatsiin. 1688 inventaariossa kyseiset teokset olivat Alcázarissa, huoneessa, jonka nimi oli ”Titian’s vaults” (Tizianin holvit) ja jossa olivat kuninkaallisen kokoelman parhaimmat alastonmaalaukset. Kokonaisuuteen kuuluu seitsemän teosta, joissa kuvataan naisen sankarillista taistelua, eroottista sisältöä edustavaa alastontaidetta tai huomattavia raamatunhistorian naisia. Alkuperäinen tilaaja on tuntematon.<sup>62</sup> Teos tai teokset ovat ajoitettu 1555 tai 1550-luvulle. Käytän maalauksesta nimitystä *Madridin*-teos (Kuva 2).

*Kylpevä Susanna (Susanna Bathing)* 1555—1560<sup>63</sup> tai *Susanna kylvyssä (Suzanne au bain)*1550<sup>64</sup> maalaus on öljyväriteos, jonka koko on 167x238 cm. Carlo Ridolfi on nähnyt teoksen Casa Barbarigossa ja 1648 sen hankki itselleen markiisi Hauterive. Hans Tietze toteaa teoksen tehdyn 1555—1560 välisenä aikana ja mahdollisesti ennen Wienissä olevaa samasta aiheesta tehtyä työtä (Wienin-teos). Teos on nykyään Louvressa Pariisissa Ludvig XIV kokoelmissa.<sup>65</sup> Robert Hahnin mukaan teos on tehty 1550, joten se on yhdenmukainen Louvren ilmoittaman ajan kanssa, kuten myös Tietzen arvion kanssa.<sup>66</sup> Käytän teoksesta nimitystä *Pariisin*-teos (Kuva 3).

<sup>56</sup> Bohn 2001, 264, alaviite 24.

<sup>57</sup> Hahn 2004/2005, 637.

<sup>58</sup> Madrid, Prado, elektroninen dokumentti. Museon kotisivujen mukaan teoksella on tämä nimi.

<sup>59</sup> Hans Tietze käyttää teoksesta tätä nimeä. Tietze 1948, 353.

<sup>60</sup> Tietze 1948, kuva 102.

<sup>61</sup> Tietze 1948, 354.

<sup>62</sup> Tietze 1948, 354;Bohn 2001, 265 alaviite 23; Ks. myös The Columbia Encyclopedia, elektroninen dokumentti; Madrid, Prado, elektroninen dokumentti.

<sup>63</sup> Tietze 1948, 358.

<sup>64</sup> Louvren taidemuseo, elektroninen dokumentti. Käytetty 26.12.2005.

<sup>65</sup> Tietze 1948, 358; Louvren taidemuseo, elektroninen dokumentti. Käytetty 26.12.2005.

<sup>66</sup> Hahn 2004/2005, 636.

*Susanna ja vanhimmat (Susanna and the Elders)* 1575 on öljyväriyö, jonka koko on 150,2x102,6 cm. Teoksen tekoaika on 1575 Washington D.C:ssä olevan National Galleryn tiedon mukaan. Nykyinen omistaja on National Gallery, joka sai sen lahjoituksena 1939 Samuel H. Kress säätiöltä. Samuel H. Kress säätiö osti teoksen 1936 kreivi Alessandro Contini-Bonacossinilta. Tätä ennen teos on ollut George Oakley Fisherin omistuksessa (Egremont House, Middlesex, Englanti) sijoitettuna David M. Koetser Galleriin Lontoossa.<sup>67</sup> Käytän teoksesta nimitystä *Washingtonin-teos* (Kuva 4)<sup>68</sup>.

Lähteinä olevat maalaukset muodostavat neljä erilaista versiota samasta aiheesta. Voidaankin kysyä, onko jokin tauluista toisia parempi ja vähentääkö tämä muiden maalausten merkitystä? Näin ei kuitenkaan tarvitse olla. Ruth Lorand, vanhempi filosofian lehtori Haifan yliopistosta, toteaa, että esimerkiksi maalaukset Lontoon sumusta voivat esiintyä eri perspektiiveistä ja ihmiset hyväksyvät ne. Jotkin versiot saattavat olla kiinnostavampia ja valaisevampia kuin toiset. Mikään maalaus, oli se kuinka loistava tahansa, ei poista iäksi muiden samasta aiheesta tehtyjen maalausten merkitystä.<sup>69</sup> Samoin voi ajatella olevan Tintoretton Susanna-maalauksen laita. Jokin versio saattaa olla kiinnostavampi ja mahdollistaa laajemman tulkinnan kuin jokin toinen. Maalausten merkitys on kuitenkin mielestäni yhtäläinen, jokainen kertoo tarinaansa ja mahdollistaa tulkinnan.

Tauluilla on useita nimiä ja yhdellä taululla, Madridin-teos, on kaksi nimeä. Wienin- ja Pariisin-teosten kohdalla nimet kuvastavat ilmeisen hyvin teoksen aihetta. Pariisin-teoksessa palvelijattaret kaunistavat naista kylvyn jälkeen ja Wienin-teoksessa vanhimmat ovat kuvassa hyvin esillä, yhden ollessa kuvattuna etualalle, voi sanoa, että jopa lähemmäs katsojaa kuin itse kuvan nainen. Washingtonin-teoksessa vanhimmat on kuvattu varsin pieninä ja kaukaisina hahmoina ja voidaankin olettaa, että he ovat vasta saapumassa tarkkailemaan naista, joka on valmistautumassa kylpyyn. Tämän teoksen yhteydessä nimitys *Susanna ja vanhimmat* saattaa olla jopa hieman harhaanjohtava. Kylpevä nainen on selkeästi kuvan tärkein hahmo. Madridin-teokselle on annettu kaksi nimeä, joista *Susanna ja vanhat miehet* kuvaa teosta hyvin. Maalauksessa on selkeästi ja ehkä hallitsevina persoonina kaksi miestä, joista toinen pitää kiinni naisesta toisen seurattessa tapahtumaa vierestä.

<sup>67</sup> National Gallery, elektroninen dokumentti.

<sup>68</sup> Käytän tästä eteenpäin lähteinäni olevista Tintoretton Susanna-maalauksista niille antamiani nimityksiä: Wien, Pariisi, Madrid ja Washington. Eli kyseisten maalausten kohdalla en ilmoita kuvaliitteeseen viittaavaa kuvan numeroa.

<sup>69</sup> Lorand 2000, 145.

Yhteistä teoksille on puutarha, joka on kuvattu kaikissa maalauksissa. Selkeimmin puutarha kuvaus ilmenee Wienin-teoksessa, jossa se on kuvattu pensaineen, lampineen, patsaineen ja portteineen. Toisaalta esim. Madridin-teoksessa puutarhaa ilmentää yksi iso ja yksi pienempi pensas. Taiteilija on kuvannut teostensa puutarhaa hieman eri tavalla ilmeisesti pyrkien painottamaan sen merkitystä jollain tapaa. Toinen yhteinen hahmo maalauksissa on alaston nainen, joka on kuvattu maalausta hallitsevana. Nainen joko katsoo katselijaa, Pariisin-teos, tai hän on uppoutunut itsensä hoitamiseen, Wienin- ja Washingtonin-teokset. Hän voi myös katsoa mahdollista ahdistelijaansa, kuten Madridin-teoksessa. Kolmantena tekijänä maalauksissa ovat miehet, jotka Wienin- ja Madridin teoksissa ovat kuvattu selkeästi näkyviin. Pariisin- ja Washingtonin-teoksissa he ovat taustalla, jolloin heidän osuuttaan maalauksessa voisi ajatella vähäpätöisemmäksi. Miesten kuvaaminen taustalle vahvistaa sitä tulkintaa, että miehet ovat tarkkailemassa tai vakoilemassa naista. Vastaavasti miesten kuvaaminen selkeästi esiin kuvaa tilannetta, jossa he ovat tekemässä ehdotuksiaan naiselle.

Käytän lisäksi lähteinä aikalaiskirjallisuutta. Kertomus Susannasta sisältyy *Vanhan testamentin apokryfikirjaan*. Apokryfisten kirjojen syntyä kuvaa Arne Toivanen seuraavasti. 200-luvulle eKr. syntyi Egyptin Aleksandriassa, hellenistisen sivistyksen keskuksessa, kreikankielinen Vanhan testamentin käännös, joka tunnetaan nimellä Septuaginta. Tämä käännös periytyi kristityille juutalaisilta. Palestiinan juutalaiset käyttivät kuitenkin suppeampaa hepreankielistä kirjakokoelmaa kuin kreikankielinen käännös. Palestiinan virallinen juutalaisuus oli käynyt keskustelua Vanhan testamentin kaanonin rajoista ja poistanut noin vuonna 90 jKr. alkuperäisestä hepreankielisestä kokoelmasta kirjoja, jotka eivät kuuluneet siihen. Poistettuja kirjoja ryhdyttiin kutsumaan apokryfisiksi, ”salaisiksi”. Poistetuilla kirjoilla ei ollut merkitystä julkisessa jumalanpalveluksessa mutta niitä käytettiin yksityisesti. Lopulta kristityt tallettivat apokryfiset kirjat jälkimaailmalle. Vanhan ajan kristillinen kirkko ei keskustellut Vanhan testamentin kaanonin rajoista, joten kreikkalainen laaja Vanhan testamentti käännettiin kokonaisuudessaan myös latinaksi. Kirkon taholta apokryfisiä kirjoja ei koskaan kielletty, vaan ne ovat olleet suosittua hartauslukemistoa nykypäivään asti. Luther ei pitänyt apokryfisiä kirjoja aitoina ilmoituksen lähteinä, mutta ne olivat hänen mielestään hyvää luettavaa. Apokryfiset kirjat sisältyivät myös ensimmäiseen suomalaiseen kokoraamattuun vuodelta 1642, jossa ne olivat Vanhan testamentin lopussa. Nykyisin kirjat puuttuvat useista raamatunlaitoksista, vaikka ne kuuluvat viralliseen raamatunsuomennokseen. Nykylukijallekin apokryfi kirjat tarjoavat hyvää lukemista. Kirjat ovat myös vaikuttaneet niin kirjallisuuteen,

musiikkiin kuin maalaustaiteeseenkin.<sup>70</sup> Esimerkkinä maalaustaiteen sankarittaresta on tämän tutkielman ”päähenkilö” kaunis ja siveellinen Susanna. Hänestä kertova tarina sisältyy Danielin kirjan lisäykseen. Lisäksi käytän alkuperäiskirjallisuutena Castiglionen *Hovimies*-teosta (1528, 1957) ja Albertin teosta *Maalaustaiteesta* (1435, 1998).

Tintorettoista tehdystä tutkimuskirjallisuudesta käytössäni on ollut S.L. Bensusanin teos *Tintoretto. Illustrated with eight reproductions in colour* (julkaisuvuosi tuntematon) ja Hans Tietzen *Tintoretto: the paintings and drawings* (1948). Molemmat kertovat Tintoretton elämäkerta, Tietze selkeämmin erotellen elämän ja työn sekä käsitellen koulutusta että tyyliä. Tietzen teoksessa on noin kolmesataa kuvaa maalauksista, joita Tintoretto on tehnyt ja teosten sijaintipaikasta ja omistushistoriasta on myös tietoa. David Rosand valottaa teoksessaan *Painting in Sixteenth-Century Venice. Titian-Veronese-Tintoretto* (1997) mm. renessanssiajan Venetsian maalaustaiteen tilannetta sekä Tizianin, Veronesen että Tintoretton joitain töitä. Tintoretton töiden käsittelyssä ovat hänen uskonnollisissa teoksissa ilmenevät teko ja hurskaus. Esimerkkinä on muun muassa maalaus Pyhän Markuksen ihme. Tom Nichols on tehnyt teoksen *Tintoretto: Tradition and Identity* (1999), joka on ollut hyödykseni Tintoretton tutkimisessa.

Tutkimus kietoutuu mielenkiintoisella tavalla siveellisyyteen ja sitä kautta maalausten opetukselliseen näkökulmaan. Toisaalta tutkimus on tuonut esiin maalausten eroottisen merkityksen. Teokset nähdään kuvauksena ilmentää alastonta naista. Eroottisuuden tuominen mukaan mahdollistaa myös teosten tulkinnan pornografisena tuotantona.

Taidehistorioitsija Mary D. Garrard näkee, *Artemisia Gentileschi: the Image of the Female Hero in Italian Baroque Art* -teoksessa (1989) Susannan arkittyypinä viattomuudelle ja puhtaudelle. Hänen mukaansa varhaisimmista kristillistä ajoista lähtien, Prestaton katakombi maalaus, Brescian lipsanoteekki ja karolinkiajan Lothar-kristalli, Susanna on ollut ensin uhattuna ja sitten pelastettuna. Tämä siveellisyyden esikuva on säilyttänyt asemansa. Alastoman naisen kuvaaminen puutarhaan ja maisemaan sijoitetut esteettiset elementit eivät ole muuttaneet hänen asemaansa henkisenä symbolina. Päinvastoin hänen vahva siveytensä vertautuu Neitsyt Mariaan, joka palauttaa mieleen monet Vanhan testamentin sankarittaret sellaisten symboliominaisuuksien, kuten lilja ja suljettu puutarha, avulla. Garrard pitääkin oikeutettuna esimerkkinä Susannan ja Neitsyt Marian kaksinaisuudesta Wienin Taidehistoriallisessa museossa olevaa Tintoretton Susan-

---

<sup>70</sup> Toivanen 1995, 353—54.

na-maalausta (Wienin-teos). Teoksessa taiteilija on pystynyt herättämään Marian puh-  
 tauksen ja jumalallisuuden sellaisten symbolisten ominaisuuksien kuten ruusuaita, heijas-  
 tava peili, puhdista vesiallas ja ennen kaikkea sankarittaren hienostuneen, valoisan,  
 opaalihohtoisen ja kuitenkin saavuttamattoman vartalon avulla. Huolimatta lisääntyvä-  
 tä kiinnostuksesta Susanna-aiheeseen, 1500- ja 1600-luvuilla, Garrard näkee, että vasta  
 1600-luvulle tultaessa aihe erotisoitui, jopa kovanluokan eroottisuudeksi. Ilmiselvänä  
 esimerkkinä tästä erotisoitumisesta Garrard mainitsee Giuseppe Cesari (Cavaliere)  
 d'Arpinon *Susanna and the Elders* -teoksen, noin 1607 (Kuva 15).<sup>71</sup> Susanna edustaa  
 Garrardille siveellisyyden esikuvaa ja vertaamalla häntä Neitsyt Mariaan korostetaan  
 sekä siveellisen naisen että hyvän äidin kuvaa, jollaisen jokaisen vaimon tuli loppujen  
 lopuksi olla.

Robert Hahn on artikkelissaan *Caught in the Act: Looking at Tintoretto's Susanna*  
 (2004/2005) samoilla linjoilla Garrardin kanssa. Hänen mukaansa Tintoretto korostaa  
 Wienin-teoksessa ristiriitaa, joka muodostuu taivaallisen kauneuden ja miesten kurjan  
 käyttäytymisen välillä. Hahnin mukaan, huolimatta monista tulkinnoista, Wienin-  
 teoksen Susanna ei ole ollut koskaan niin kaunis, niin ymmällään ja niin alaston kuin  
 tässä teoksessa. Babylonian ilta ei ole ollut unohtumattomampi, puutarha ei ole ollut  
 syvempi tai mysteerisempi. Vanhimmat eivät ole olleet päällekkäyempiä, mielettömäm-  
 piä ja inhottavampia kuin muissa versioissa samasta aiheesta.<sup>72</sup> Teoksessaan *Tintoretto:  
 Tradition and Identity* (1999) Tom Nichols näkee Tintoretton käsittelevän Susanna-  
 teemaa eroottisena mytologiana. Pariisin-teoksessa Tintoretto pilkkaa teemaa sisällyt-  
 tämällä siihen arkisia toimia, kuten kynsien leikkuuta. Toisaalta hänen mielestään Wie-  
 nin-teoksen Susanna voidaan yhdistää Venukseen. Samassa teoksessa Susannan välinpi-  
 tämättömyys miesten läsnäolosta mahdollistaa myös viittauksen sankarittaren siveelli-  
 sestä hyveestä. Toisaalta alastomuuden esiintyminen Susanna-maalauksissa on ongel-  
 mallinen ja mahdollistaa muun muassa houkutus teeman. Nichols toteaaakin Susanna-  
 teoksessa katsojan oman naisellisesta kauneudesta nauttimisen olevan keskeistä,  
 mutta sillä on myös moraalinen jälkiseurauksensa. Meillä on mahdollisuus nähdä Su-  
 sanna vartalon taakse tulevaisuuteen, nähdä välähdykseltä jumalallisen rangaistuksen  
 synkkä suunnitelma taustalla olevassa maisemassa.<sup>73</sup> Hahn näkee teoksessa taivaallisen  
 kauneuden, joka voidaan liittää siveyteen, ja kurjan käytöksen, joka voidaan liittää sive-  
 yttä uhkaavaan toimintaan. Teosta voidaan näin ollen lähestyä opetuksellisena esimerk-

<sup>71</sup> Garrard 1989, 185—188.

<sup>72</sup> Hahn 2004/2005, 633—34.

<sup>73</sup> Nichols 1999, 90—94.

kinä, jossa korostetaan siveellisen naisen ja vaimon toimintaa. Nichols näkee vastaavasti teoksissa vertauksen Venukseen ja toisaalta arkipäiväisyyttä. Me voimme nauttia kauneudesta katsojina, mutta meidän on huomioitava moraalinen jälkiseuraus, joka saattaa olla jumalallinen rangaistus, jonka vanhat miehet saivat halutessaan liian paljon kaunista vaimoa.

Babette Bohn hyväksyy osittain näkemyksen siitä, että Susanna-teema on siveellisyyden ja hyveellisyyden kuvaus. Bohn toteaa artikkelissaan, *Rape and the gendered gaze: Susanna and the Elders in Early Modern Bologna* (2001), että Susanna-kertomus on ilmaissut naisen hyvettä ja siveellisyyttä. Susanna-kertomuksessa, kuten Daavid ja Batseba kertomuksessa ja Lucretian tarinassa, on yhteneväisinä teemoina miehen valta, naisen passiivisuus ja väkivalta. Varhaisesta kristillisestä kuvauksesta alkaen teemana on ollut myös aviollinen siveellisyys, 1400-luvun morsiusarkuissa kuvattu Susanna-tarina ilmensi myös aviollista siveellisyyttä ja toimi naisellisen hyveen mallina.<sup>74</sup> Kuitenkin siveellisyys ja hyveellisyys on Bohnille vain aihe, joka on ilmennyt ennen uuden ajan alkua, 1500-lukua.

Bohn pyrkii osoittamaan artikkelillaan, että Susannan kuvallinen esittäminen muuttui dramaattisesti 1500-luvun italialaisessa maalaustaiteessa. Siveellisestä ja hyveellisestä naisen mallista tuli alaston ja seksuaalisesti kiihottava viettelijä. Susannan eroottinen kuvaus oli huomattavaa, etenkin Pohjois-Italiassa. Bohnin mukaan Tintoretto maalasi vähintään viisi teosta, jotka mahdollisesti esittävät Susannan maallisia ja aistillisia puolia. Esimerkkeinä Bohn mainitsee Wienin Susanna-teoksen ja toinen esimerkki on Pradossa (Madridin-teos) oleva työ. Näiden teosten tulkinta, Bohnin mukaan, on ristiriidassa Susannan hyveeseen ja siveellisyyteen. Wienin Susannan alastomuus tarjoaa mahdollisuuden tirkistelevään yliseksuaalisuuteen. Madridin-työssä toinen vanhimmista pitää kiinni Susannan rinnasta ennenkuulumattomalla seksuaalisella eleellä. Tämä osoittaa, Bohnin mukaan, että Susanna on muuttunut hyveen siveellisestä esikuvasta seksuaalisesti kiihottavaksi viettelijättäreksi.<sup>75</sup> Bohnin tulkinta on mielenkiintoinen, koska se muuttaa ratkaisevasti sitä kuvaa, mikä aiheella on ollut aina keskiajalle saakka.

Mieke Bal toteaa artikkelissaan *The Elders and Susanna* (1993) Garrardin kirjoittavan siitä ironiasta, että Susanna, jota on pidetty siveellisyyden mallina, on maalaustaiteessa

---

<sup>74</sup> Bohn 2001, 261—62.

<sup>75</sup> Bohn 2001, 262—65.

tullut tapaus seksuaalisen mahdollisuuden juhlinnalle. Hänen mielestään Garrard oikeutetusti korostaa eroa kertomuksen ja maalauksen välillä, mutta vain, koska hän on kiinnostunut pelkästään maalauksista, hänen arviointinsa on tässä suhteessa hyödyllinen. Kuitenkin kertomuksen yksityiskohtaisempi tarkastelu, kuten Garrad tekee Artemisian maalaukselle, tuottaa erilaisen lopputuloksen. Raamatullisessa kertomuksessa on raamatullinen konteksti, jossa kehyksenä toimii moraali ja teologia, vaikkakin ne saattavat olla osaltaan häiritseviä. Bal väittääkin artikkelissaan, että kertomus sisältää pornografisen idun, joka on myöhemmin motivoinut myös maalauksellista perinnettä. Balin mielestä selvä suhde pornografiseen pakkomielteeseen on nähtävissä, kun katsotaan alastonta naista. Pakkomielle jakautuu toisaalta kertomuksen osalle ja toisaalta maalaukselliseen perinteeseen.<sup>76</sup>

Susannalle on tutkimuksessa annettu useita merkityksiä, jotka kattavat siveellisestä ja hyveellisestä vaimosta ja naisesta, eroottiseen viettelijättäreeseen ja pornografiseen malliin. Mitä Tintoretton Susanna ilmentää, siihen pyrin etsimään ratkaisua tutkielmani tulevilla sivuilla. Ensinnäkin on kuitenkin tarkasteltava hieman sitä, mikä on kyseisten maalauksen tarkoitus ja käyttö.

---

<sup>76</sup> Bal 1993, 10—11.



## 2. Maalauksen tarkoitus ja käyttö

### 2.1 Esteettinen kertomus vai alaston kuvaus

Kulttuurissa on erilaisia ilmenemismuotoja, joista keskeisiksi voidaan mainita muun muassa uskonto, tavat, elinkeinot, kieli, tiede ja taide. Kieli ja tavat esimerkiksi voidaan katsoa välineiksi, jotka palvelevat arvojen ja päämäärien toteuttamista. Toisaalta taas taiteen voidaan katsoa olevan luonteeltaan enemmän itsetarkoituksellista. Taide on yhteydessä ja riippuvuussuhteessa muihin kulttuurin muotoihin. Uskonto ja mytologia ovat eräitä tällaisia muotoja, jotka kuvastuvat taiteen kulttuuripiirissä ja aikakaudessa. Osaltaan myös tieteellisellä ja filosofisella maailmankuvalla on heijastuksensa kuvataiteessa, joskin kyseiset asiat saavat paremman ilmenemismuodon kirjallisuudessa. Erääksi keskeiseksi yhteydeksi kulttuurin ja taiteen välillä on katsottava kulttuurin sosiaalisten muodostelmien ilmeneminen. Sosiaalisia muodostelmia ovat tavat, normit ja instituutiot, jotka kuvastuvat kulloisenkin aikakauden ja kulttuuripiirin taideteoksissa. Taideteos on keino muodostaa näkemys ja käsitys siitä millaiseksi kulloinenkin kulttuuri muokkasi tapansa ja sosiaaliset suhteensa.<sup>77</sup> Kulttuurin sosiaalisten muodostelmien ilmeneminen taideteoksissa mahdollistaa myös Tintoretton Susanna-aiheisten teosten tarkastelun aikansa kulttuurin tuotteena, jotka kuvaavat tapoja ja normeja, joita naiselle ja vaimolle mahdollisesti asetettiin 1500-luvun venetsialaisessa yhteiskunnassa.

Maalaustaide yhdessä kuvanveiston ja arkkitehtuurin kanssa määriteltiin Antiikin Kreikassa inhimilliseksi toiminnaksi ja se liitettiin käsityöhön. Käsityönä taide kuului taidon lajeista luovaan tai valmistavaan taitoon.<sup>78</sup> Antiikissa, keskiajalla ja vielä uudenajan alussakin taiteelle ei ollut varsinaisesti omaa termiä, sanaa. Käytössä oli latinankielen sana ”ars”, joka merkitsee taitoa. Taito oli yhtä hyvin keitto-, sota-, puhe-, runo- kuin maalaustaitoakin. Pääsääntöisesti erottelu tehtiinkin henkisten ja ruumiillisten taitojen välillä. Henkisiä taitoja olivat ”vapaat taidot” ja ruumiillisia ”mekaaniset taidot”. Kaunotaiteen-käsite yleistyi 1600-luvulta alkaen, jolloin kaunotaiteet erotettiin muista taiteista vetoamalla niiden päämääränä olevaan esteettiseen arvoon, kauneuteen.<sup>79</sup> Keski-

<sup>77</sup> Oksala 1978, 48—49.

<sup>78</sup> Oksala 1978, 52.

<sup>79</sup> Vuorinen 1995, 13. Sivistyssanakirjan mukaan esteettinen on ensinnäkin estetiikkaan kuuluva, sitä koskeva. Estetiikka on taas filosofian haara, joka selvittää esteettisen ilmiön syntyä ja luonnetta, siten muun muassa taiteen luonnetta ja merkitystä, taiteellista luomisprosessia ja taiteen arvostamisen perusteita.

ajalla taide oli palvelevaa, kuten Jyri Vuorinen toteaa Huizingaa lainaten. Maalaus tai patsas ylensi mieltä uskonnollisessa juhlassa, ne muistuttivat ihmisiä uskonnollisista velvollisuuksista tai niitä lahjoitettiin muiston elävöittämiseksi. Teos oli hyvä, jos sillä oli yhteisöllinen ja uskonnollinen tehtävä. Taiteen palvelevasta luonteesta huolimatta keskiaikaiset rakennukset ovat komeita ja maalaukset hienoja. Teoksista tehtiin esteettisesti tehokkaita. Kaiken tarkoitus oli luoda elämään kauneutta tai komeutta.<sup>80</sup> Roomalaisella ajalla taiteista kirjallisuus nousi muita korkeampaan asemaan. Kirjallisuuden valtakausi murtui vasta renessanssin ajalla ja vaikutuksesta. Tuolloin kuvataiteilijat alkoivat saavuttaa kirjailijoihin verrattavan aseman aikalaisten näkemyksissä.<sup>81</sup> Taide onkin muodostunut kulttuuriseksi ilmiöksi pitkän kehityksen tuloksena.<sup>82</sup>

Leon Battista Alberti näki esi-isien pitäneen suuressa arvossa maalaustaidetta jopa siinä määrin, että maalaria ei luettu kuuluvaksi käsityöläisten joukkoon toisin kuin muita taiteentekijöitä. Maalaustaiteen keksijäksi Alberti ilmoittaa Narkissoksen, joka muuttui kukaksi. Tästä on seurauksena se, että maalaustaide on kaikkien taiteiden kukka ja Narkissoksen tarina on siten aiheeseemme sopiva, Alberti toteaa. Alberti kysyykin, että ”mitäpä muuta maalaaminen on kuin lähteen pinnan vangitsemista taiteen keinoin.”<sup>83</sup> Narkissos ihastuu itseensä katselleessaan lähteestä kuvaansa, jota hän ei tunnista itseksseen. Ihastellessaan kuvaansa hän unohtaa kaiken muun ja lopulta hän kuolee lähteen reunalla pystymättä irtautumaan omasta kuvastaan. Narkissoksen najadisiskojen etsiessä veljensä ruumista he löytävät paikalta kukan, jonka keskusta ympäröivät valkeat terälehdet.<sup>84</sup> Lähteeseen ja itsensä siihen vangitsemisen voi nähdä mielenkiintoisella tavalla esimerkiksi Wienin-teoksessa. Susanna ihailee itseään peilistä, jota voi verrata Narkissoksen tarinan vedenpinnan peilimäisyyteen. Susanna on syventynyt itsensä ihailuun siinä määrin, että ympärillä olevat miehet eivät saa hänen huomiotaan osakseen. Lähteen vangitsevuutta korostaa Susannan oleminen osittain altaassa, joka voisi olla verrattavissa lähteeseen. Hänen vasen jalkansa on osittain vedessä, joten hän on jo matkalla lähteeseen kuten Narkissos tarinassaan. Saman voi havaita myös Washingtonin-teoksessa, jossa Susannan jalat ovat jo vedessä, tosin vähäisemmässä määrin kuin Wienin-teoksessa. Pariisin-teoksessa pieni peili Susannan jalkojen välissä on muistuttamas-

---

ta. Ensisijassa estetiikka tutkii niin sanottua kauneuskokemusta. Esteettinen onkin toisaalta taiteellinen, taiteellisesti vaikuttava kaunis, miellyttävä. Turtia 2001, 257.

<sup>80</sup> Vuorinen 1995, 165—66.

<sup>81</sup> Oksala 1978, 53.

<sup>82</sup> Oksala 1978, 53.

<sup>83</sup> Alberti: Maalaustaiteesta (1435) 1998, 92.

<sup>84</sup> Lyytikäinen, Narkissoksen tarina, elektroninen dokumentti.

sa mahdollisesti Narkissoksen kohtalosta. Samaa asiaa saattaa ilmentää myös oikeassa alareunassa näkyvä lampi sorsineen ja sammakoineen.

Renessanssia ja sen aikaansaamia muutoksia voidaan tarkastella kyseisen ajan taiteen ja arkkitehtuurin avulla. Keskiajan uskonnollisen taiteen jälkeen nousi uusia taiteilijoita ja kuvanveistäjiä, jotka loivat anatomisesti realistisia ja maallisempia taideteoksia. Renessanssin ajan maalaukset ovatkin hyviä lähteitä tarkastella esimerkiksi ajan vaatetusta ja huonekaluja. Huomioitava on myös tilaajat, jotka olivat aikakauden yhteiskunnallisissa johtoasemissa olevia ja liikemiehiä. Heidän tarkoituksensa oli rehennellä varallisuudellaan ja lisätä omaa arvovaltaansa hankkimien taideteosten avulla. Arkkitehtuurissa esimerkiksi uudet rakennukset suunniteltiin klassiseen tyyliin, joka pohjautui Kreikan ja Rooman malleihin ja merkitsi näin antiikin älyllistä ja esteettistä vaikutusta renessanssille.<sup>85</sup> Tintoretton aikakausi maalarina osuikin juuri 1500-luvulle, uuden ajan alkuun ja renessanssin vaikutuksen kauteen. Kuvataiteilijoiden asema on muuttumassa ja heidän arvostuksensa nousemassa ja tilausten määrä kasvussa. Taide maallistui ja sai myös esteettisiä vaikutteita antiikista. Liikemiehet halusivat sijoittaa rahojansa taiteeseen. Mahdollisesti myös Susanna-teokset on tilattu koristamaan jonkun rikkaan asunnon seiniä. Renessanssin voi tässäkin mielessä katsoa luoneen uutta, uuden aseman taiteilijalle ja uuden merkityksen hänen taiteelleen.

Taiteen piiriin luetaan maalaustaide, musiikki, kirjallisuus ja arkkitehtuuri. Voidaankin kysyä, onko näillä jokin yhteinen olemuksellinen piirre? Sinänsä taiteen eri muodoilla ei ole yhteistä olemuksellista piirrettä, joiden perusteella niitä voisi yhdistää. Pareittain tarkasteltuna yhteisiä piirteitä kuitenkin on olemassa. Kirjallisuudelle ja kuvataiteelle on yhteistä se, että ne esittävät jotakin. Esitys voi olla tapahtuma, esine, asiantila tapahtumakulku, jokin jota voi kutsua esitettävyydeksi.<sup>86</sup> Tintoretton Susanna-teokset pohjautuvat kirjalliseen tuotokseen, joten kirjallisuuden ja kuvataiteen kytkeminen yhteen tässä tapauksessa on perusteltua. Näen kirjallisuuden ja maalaustaiteen yhteyden tässä siten, että taiteilija on käyttänyt kirjallista kertomusta pohjana maalauksilleen ja pyrkinyt kuvataiteen keinoin ilmaisemaan sen minkä kirjallinen kertomus esittää. Tällöin on nähdäkseni perusteltua tarkastella yhdessä sekä kertomusta että maalauksia. Kertomus esittää kirjallisena asiantilan ja tapahtumakulun ja se on myös nähtävissä maalauksissa kuvallisessa muodossa.

---

<sup>85</sup> Thackeray 2001, 24—25.

<sup>86</sup> Oksala 1978, 53—54.

Etsittäessä taideteosten yhteisiä piirteitä voidaan eräänä mahdollisuutena pitää sitä, miten ihmiset suhtautuvat tai asennoituvat niihin esteettisesti tai miten heidän tulisi asennoitua niihin esteettisesti. Taideteosten suhteen esteettinen suhtautuminen onkin olennaista. Pellervo Oksala määrittää taideteoksen alustavasti ”kulttuuriesineeksi, jonka funktio on olennaisesti esteettinen.” Esine määriytyy taideteokseksi joko sen kautta, että sitä tarkastellaan esteettisesti tai se on tarkoitettu esteettisesti tarkasteltavaksi.<sup>87</sup> Jyri Vuorinen hahmottelee esteettistä taidekäsitystä seuraavasti. Se voi olla mikä tahansa taidekäsitys, jonka keskeinen osatekijä on esteettinen arvo. Tämän periaatteen rajat määrittää esteettinen taidemääritelmä, joka Vuorisen mukaan voidaan esittää seuraavasti. ”Esteettisesti erinomaiset ihmisluomukset ovat taidetta.” Taide on sana, jota voidaan käyttää myös luokittelevasti. Vuorinen määrittelee myös luokittelevan taidekäsitteen. ”taiteesta on kyse siellä, missä päämääränä on esteettinen arvo.”<sup>88</sup> Maalauksia voidaan pitää kulttuuriesineinä, jotka ovat esteettisiä. Ne ovat ihmisten tekemiä, joten ne ovat taidetta ja niiden päämäärä on tuottaa esteettistä arvoa katsojalleen. Tämän mukaisesti myös Susanna-maalaukset ovat esteettisiä teoksia ja niihin on mahdollista suhtautua ja asennoitua esteettisesti.

Mitä tämä esteettisyys sitten on? Kysymystä voidaan lähestyä määrittelemällä taideteokselle kriteerit, joiksi yleisesti voidaan nimetä ensinnäkin se, että taideteos on artefakti eli ihmisen tekemä objekti. Tämä erottaa taideteoksen luonnonobjekteista, joita ovat muun muassa esineet ja ilmiöt, mutta ei muista kulttuuriobjekteista, jotka ovat ihmisten tekemiä.<sup>89</sup> Aarne Kinnunen toteaa Monroe C. Beardsleyn päätyneen seuraavaan tulokseen, ”ettei ole olemassa mitään objektia eikä tapahtumaa, jota sinänsä olisi väärin tarkastella esteettisestä näkökulmasta.” Kinnusen mukaan tärkeää tässä on se, että ei ole ”väärin tarkastella esteettisestä näkökulmasta”. Hän toteaaakin lyhyesti, että ”kaikkea voidaan arvostella esteettisesti.”<sup>90</sup> Toisena kriteerinä käytetään taideteoksen funktiota, joka on olennaisesti tai pääasiassa esteettinen ja jonka avulla pyritään erottamaan taideteokset toisista kulttuuriesineistä.<sup>91</sup> Jyri Vuorinen puhuu esteettisestä päämäärästä ja lainaa myös Beardsleytä. Beardsleyn mukaan ”esteettinen arvo on taiteen perimmäinen päämäärä. Ts. taiteessa ei ole mitään etäisempää päämäärää, jota sopivanlainen kauneus palvelisi ja joka rajoittaisi hyvänä pidettävän esteettisen arvon tyyppiä.”<sup>92</sup> Funktion mu-

<sup>87</sup> Oksala 1978, 54—55.

<sup>88</sup> Vuorinen 1995, 12—13.

<sup>89</sup> Oksala 1978, 55—56.

<sup>90</sup> Kinnunen 2000, 23.

<sup>91</sup> Oksala 1978, 56.

<sup>92</sup> Vuorinen 1995, 58.

kaan taiteet voidaan jakaa myös puhtaaseen taiteeseen ja sovellettuun taiteeseen. Puhdasta taidetta on pääosa kaunokirjallisuudesta, musiikista ja kuvataiteesta. Tässä kriteerinä on se, että taiteella ei ole käytännön funktiota. Sovelletulla taiteella on esteettisen ulottuvuuden lisäksi myös käytännöllinen merkitys. Tällaista taidetta on esimerkiksi arkkitehtuuri ja muotoilu. Taidetta voidaan luokitella myös sen avulla mitä kautta se ilmaisee itseään. Maalaustaiteen osalta tällöin kyse on näkyvästä tasosta. Arkkitehtuuri ja veistotaide taas käyttävät näkyvää avaruutta ilmaisuvälineenään. Maalaustaiteesta voidaan puhua myös pintataiteena.<sup>93</sup> Maalaus on ihmisen tekemä ja sitä voidaan arvostella esteettisestä näkökulmasta, kuin mitä tahansa kaunista, esteettistä, esinettä.

Leon Battista Alberti korosti maalausta opiskelevalle kauneuden merkitystä. Maalarin ei tule hänen mukaansa pyrkiä kaikessa vain samannäköisyyteen vaan ennen kaikkea kauneuteen. Kauneus maalauksessa on mieluisaa ja toivottavaa. Kauneuden lisäksi Alberti kiinnittää huomiota kuvataiteen mahdollisuuteen tuottaa mielellemme puhdasta nautintoa ja lisätä esineiden viehätystä. Hänen mielestään tämä näkyy erityisesti siinä, että on vaikea keksiä sellaista kallisarvoista esinettä, joka ei tulisi entisestään arvokkaammaksi ja viehättävämmäksi taiteen vaikutuksesta. Jalokivet, norsunluu, halpa lyijy ja kulta tulevat taiteilijan käsissä monin verroin kalliimmiksi. Maalaustaiteen osalta Alberti mainitsee esimerkkinä maalari Zeukiksen, joka lahjoitti töitään, koska maalari piti teoksiaan niin kalliina, ettei niitä voinut ostaa millään rahasummalla. Raha ei ollut riittävä korvaus, Zeukis perustelee, sellaiselle henkilölle, joka muovasi tai maalasi elollisia olentoja ja osoitti näin olevansa kuin jumala ihmisten joukossa. Alberti uskaltaakin väittää esineiden kauneuden olevan peräisin maalaustaiteesta.<sup>94</sup> Tintoretto kuvaa maalauksissaan Susannalle erilaisia koruja. Varsinkin Wienin-teoksessa korut ovat selkeästi esillä. Albertin mukaan maalauksessa kuvatut esineet olisivat siten arvokkaampia ja tuottaisivat mielellemme puhdasta nautintoa. Maalaustaiteessa toteutettuina ne ovat myös kauniita ja siten toivottavia ja esteettisiä kohteita, elollisista olennoista puhumattakaan.

Alberti oli kiinnostunut myös vartaloiden sommittelusta. Hänen mielestään tässä paljastuu maalarin kyky ja etevyys. Vartaloiden on oltava kooltaan ja tehtävältään sopivia kyseiseen tilanteeseen. Kaukana olevia ei saa kuvata isoina ja sisällä olevia ei saa kuvata siten, että he näyttäisivät olevan suljettuna laatikkoon ja mahtuvat tuskin istumaan edes kyyryssä. Kiitettävä ja ihailtava kuvakertomus kiehtoo kauniilla täyteläisyydellään

---

<sup>93</sup> Oksala 1978, 57—59.

<sup>94</sup> Alberti: Maalaustaiteesta (1435) 1998, 91—2, 131.

ja on sellainen, jonka ääreen niin oppinut kuin oppimatonkin voi jäädä nautinnosta lii-  
kuttuneena. Mielihyvää tuottaa runsaus ja vaihtelevuus, joka voi ilmetä esimerkiksi var-  
taloiden ja värien moninaisuutena. Albertin mukaan sellainen kuva on rikas ja täyteläi-  
nen, ”jossa on sopivasti sijoiteltuina vanhuksia, miehiä, nuorukaisia, poikia, aviovaimo-  
ja, neitoja, lapsia, kotieläimiä, koiranpentuja, lintuja, hevosia, lampaita, rakennuksia ja  
maisemia.” Kaikki runsaus on hyvää, kunhan se sopii aiheeseen. Runsauden tulee olla  
kuitenkin hillityn arvokasta ja tasapainoista.<sup>95</sup> Tintoretto on sijoittanut Susanna-  
maalauksiinsa Albertin periaatteen mukaisesti vanhuksia, joita kuvaa kaksi vanhinta;  
aviovaimon, jota kuvaa Susanna itse; neitoja, joiksi voidaan katsoa Susannan palvelijat-  
taret Pariisin- ja Washingtonin-teoksissa; maisemaa on kuvattu kaikissa teoksissa; eri-  
laisia eläimiä on kaikissa muissa paitsi Madridin-teoksessa; Washingtonin-teoksessa on  
miehet kuvattu pieniksi, Wienin-teoksessa miehet suhteutuvat kuvaan hyvin ja Madri-  
din-teoksessa he ovat naisen kanssa vierekkäin, joten vartaloiden sommittelu on Alber-  
tin periaatteen mukaisesti kooltaan ja tehtävältään tilanteeseen sopivia. Näin ollen maa-  
lauksia voidaan pitää rikkaina ja täyteläisinä. Kuvissa esiintyvä esineiden runsaus on  
katsottava aiheeseen sopivaksi, koska kyseessä on rikkaan miehen aviovaimo ja hänellä  
on oletettavasti myös runsaasti arvokasta omaisuutta.

Venetsiassa 1400-luvun lopulla ja 1500-luvulla yläluokan varallisuus ja asema mahdol-  
listi nautinnollisen ylellisyydenrakkauden. Nautinnonhalut oli mahdollista tyydyttää  
maalaustaiteen avulla. Maalaustaiteessa, etenkin sellaisessa, joissa pääasiallisena ilmen-  
tämiskeinoina olivat valo ja värit, halut löysivät täydellisen esteettisen tyydytyksen.<sup>96</sup>  
Renessanssin venetsialaiset olivat ensinnäkin laajan värikirjon ympäröimiä. Esimerkiksi  
prokuraattori Lorenzo Correrilla oli suuressa kamarissaan punaista verkkaa, vihreää sa-  
mettia ja turkoosin sinistä damaskia koristeena. Sängyssä oli kultaisia punoksia. Valo  
oli toinen seikka, joka ympäröi venetsialaisia. Valoa ei saatu ainoastaan ikkunoiden ja  
avointen sisäpihojen kautta, vaan myös sisällä olevien lamppujen avulla. Sisällä oli  
myös heijastavia peilejä, pronssiesineitä, hohtavia parvekelattioita ja erilaisia lasiesinei-  
tä. Kolmanneksi oli erilaista alkuperää olevia esineitä, kuten maalattuja maisemakuvia,  
sängynpeitteitä ja moskeijamattoja. Herkkyys käyttää valon mahdollisuuksia koriste-  
luun, etuoikeutettu erillaisuus ja nerokkuus erilaisten esineiden, värien, tekstiilien ja al-  
kuperän suhteen paljastavat 1500-luvun puolenvälin venetsialaisen esteettisen maun.<sup>97</sup>

<sup>95</sup> Alberti Maalaustaiteesta (1435) 1998, 111.

<sup>96</sup> Ferguson 1962, 563.

<sup>97</sup> Fortini 2000, 315—16.

Venetsiassa tätä värien loistoa ja komeutta jatkoivat Tintoretto ja Veronese.<sup>98</sup> Venetsialaiset maalarit olivat puhtaasti maalareita, jotka työskentelivät pelkästään värien kanssa ja maalaustaiteen oppilaita kehoitettiinkin tutustumaan Venetsiassa väreihin ja Roomassa ja Firenzessä piirtämiseen.<sup>99</sup> Venetsialaisten ympärillä oli paljon värikyyttä ja sen haluttiin ilmenevän myös maalaustaiteessa. Maalaus ei kuitenkaan synny ellei sillä ole aihetta ja aiheen voi löytää esimerkiksi kertomuksesta.

Mieke Bal historioitsijana ja visuaalisen kulttuurin kriitikkona käsittelee visuaalista taidetta kertomuksena, narratiivina. Kaikki kertomukset sisältävät tietyn näkökulman, jonka mukaan tarinat kerrotaan. Kertomuksissa on valintoja, aukkoja, korostuksia ja välttelijä. Bal on valinnut omaksi näkökulmakseen fokalisaation (focalization), johon pohjautuvat sekä yksinkertaisimmat että monimutkaisimmat kertomukset. Termi tarkoittaa Balilla sitä, Norman Brysonin mukaan, että kertomuksessa keskitytään tiettyyn toimijaan tai näkökulmaan. Bal itse sanoo käyttävänsä termiä, viittaamaan esitettyjen tekijöiden välisiin suhteisiin, ne jotka on nähty tai havaittu, ja samalla näkemykseen, jonka kautta nämä tekijät on nähty tai esitetty. Helpoin kohde keskittymiseen on ilmeisesti kertoja, mutta vaikka kertomus pyrkii neutraalisuuteen ja objektiivisuuteen, lähempi tarkastelu nostaa esiin erilaisten henkilöiden ääniä tai näkökulmia. Norman Bryson kysyykin, tulisiko ottaa huomioon myös kirjailija tai maalari?<sup>100</sup> Susanna-taulujen toimijoina ovat nainen itse ja kaksi miestä, jotka pyrkivät naisen läheisyyteen. Kertomuksen pohjalta maalaukset ilmentävät näiden henkilöiden erilaisia suhteita, näkyviä ja esitettyjä. Kaiken keskipisteenä on toiminta puutarhassa altaan ympärillä. Tosin tähän tekee poikkeuksen Madridin-teos, jossa puutarha pelkistyy muutamaan pensaaseen ja vesiallasta ei ole kuvattu laisinkaan. Kyseisessä teoksessa myös tekijöiden välisistä suhteista ei jääne epäselvyyttä: miehet ilmeisesti ovat saamassa sitä mitä ovat halunneetkin. Madridin-teoksen voi sanoa olevan lähinnä Apokryfikirjan kertomusta, jossa on merkityksellistä miehet ja heidät toimintansa naisen suhteen.

Mieke Bal on artikkelissaan *The Elders and Susanna* (1993) käsitellyt kahta Rembrandtin Susanna-aiheista maalausta. Kerrottuaan ensin lyhyesti, mistä kertomuksessa on kyse, hän esittelee Rembrandtin teokset. Hän kiinnittää huomiota miesten sijoittumiseen teoksissa. Toisessa teoksessa miehet ovat läsnä ja toisessa he ovat piiloutuneena.<sup>101</sup>

---

<sup>98</sup> Ferguson 1962, 564.

<sup>99</sup> Rosand 1997, 14.

<sup>100</sup> Bryson 2001 12; Bal 2001, 43.

<sup>101</sup> Bal 1993, 1—2.

Samaa miesten erilaista esiintymistä on nähtävissä myös Tintoretton teoksissa samasta aiheesta. Wienin- ja Madridin-teoksissa miehet on kuvattu selkeästi esiin. Pariisi-teoksessa he ovat osin piilossa taustalla. Washingtonin-teoksessa heidät on kuvattu pieninä hahmoina taustalle. Mielenkiintoista olisikin tutkia missä määrin Rembrandt on saanut vaikutteita Tintoretolta sijoitellessaan miehiä maalauksiinsa. Kertomus mahdollistaa kuitenkin monenlaiset tulkinnat. Kyse on niistä painotuksista, joita maalauksissa halutaan tuoda esille. Toinen maalari saattaa painottaa miesten läsnäoloa ja toinen naisen esittämistä. Kaikki on kuitenkin riippuvaista tilaajan tahdosta, siitä mitä tilaaja on halunnut taulujen esittävän.

Balin mielestä tällainen uskonnollinen kertomus sisältää erilaisia teemoja: teologisia, moraalisia ja oikeudellisia. Hänen mukaansa taiteilijat ovatkin käyttäneet kertomusta tekosyynä kuvata kaunista naista. Eräs huomio minkä Bal tekee, on Danielin puuttuminen maalauksista. Tämä onkin hänen mielestään tärkeä seikka, joka korostaa kertomuksen tärkeyttä suhteessa maalaukseen. Kyse on vanhimpien vallasta, katsojien ja kertomuksen lukijoiden merkityksestä, kaikista, jotka ovat osallistuneet Susannan tuhatvuotiseen seikkailuun. Bal käsittelee teemoja nojautuen kertomuksen kyseistä asiaa selventäviin kohtiin. Miesten halun herääminen ja sen lisääntyminen on kerrottu kertomuksessa. Miesten moraalista tilannetta voidaan tulkita kertomuksen pohjalta. Miesten toiminta puutarhassa on tärkeää ja siihen liittyvä nuoruus-vanhuus-teema nousevat esiin kertomuksesta. Nuori mies nousee esiin myös oikeudenkäynnin yhteydessä vanhimpien perustellessa Susannan rikosta. Nuorella miehellä on merkitystä myös vanhimpien omissa kuvitelmissa, aistiharhoissa.<sup>102</sup>

Tällainen lukeminen ei ole kerronnallista lukemista perinteisessä merkityksessään eikä se ole myöskään historiallista lukemista. Kuitenkin kyse on vahvasta uskottavuudesta, koska lukeminen on kahdella tavalla visuaalista lukemista. Ensinnäkin siksi, että lukeminen kiinnittää yhteen kertomuksen kronologian, aikajärjestyksen. Lukeminen on tekstin perustekijöiden silmäilyä, joka on verrattavissa katsojan maalauksen lukemiseen sen pinnan eikä kohtauksen suhteen, jotta hän voisi muodostaa siitä oman ajatuksensa. Toiseksi lukeminen toimii oletuksena, että miehet kokevat aistiharhoja, hallusinaatioita yhdessä jatkuvan tirkistelyn kanssa, heidän halunsa tyydyttämisessä. Balin mukaan hallusinaatio on outo tapa nähdä, ja hallusinaatio olettaakin näkemään sellaista mikä ei ole

---

<sup>102</sup> Bal 1993, 2—8.



läsnä todellisuudessa. Hallusinaatio on näin ollen visuaalinen kokemus, joka on myös valhe.<sup>103</sup>

Visuaalisen kerronnallisuuden voisi lyhyesti kuvata viidellä kohdalla. Ensinnäkin narratiivisessa diskurssissa keskitytään suoraan kielellisen merkityksen sisältöön. Visuaalisessa taiteessa visuaalisen merkityksen suora sisältö on viivoissa, täplissä, valossa ja tummuudessa sekä myös sommittelussa. Molemmissa tapauksissa merkitys on tulkinta tai omakohtainen sisältö. Mitä näemme mieleemme silmin, se on jo tulkittua. Toiseksi kielellisessä narratiivissa voidaan erottaa ulkoinen ja sisäinen merkitsijä. Ulkoisen merkitsijän tehtävä on eri kuin kertojan. Ulkoiseen merkitsijään on upotettu sisäinen merkitsijä, joka voi olla sisäinen kertoja. Visuaalisessa taiteessa erottelu sisäisen ja ulkoisen merkitsijän välillä voidaan tehdä, mutta se on vaikeaa. Seuraavaksi narratiivissa tarina välittää ja jopa tuottaa merkitsijöitä. Visuaalisessa taiteessa tämä merkitsee sitä, että esitetyllä tapahtumalla on keskitetyn kohteen asema, jonka tuottaa merkitsijä. Sisäisen merkitsijän kohdalla tämä tarkoittaa, että todellisuusarvo eri kohteilla on vaihteleva ja satunnainen niiden suhteessa merkitsijään. Neljäs kohta koskee tulkintaa. Sama kohde voidaan tulkita eri tavalla eri merkitsijän toimesta. Miten erilaisuudet esitetään lukijalle, on ilmaisukeinokysymys, mutta periaatteessa merkityksen tuottaminen on sanallisessa ja visuaalisessa taiteessa sama. Lopuksi ulkoisen merkitsijän yhdistäminen sisäiseen tuottaa diskursiivisen yhdistelyn, jota voidaan kutsua ”vapaaksi epäsuoraksi diskurssiksi”. Fokalisaation tasolla tätä voidaan kutsua ”vapaaksi epäsuoraksi ajatukseksi tai havainnoksi”. Ulkoisen merkitsijän yhdistyminen visuaaliseen kuvaan, jota sisäinen merkitsijä edustaa, mahdollistaa yhdistelyn ja vahvistaa viehätystä, jonka yhdistäminen tekee.<sup>104</sup> Tulkitsen ulkoisen merkitsijän olevan tässä katsoja, joka katsoo maalausta ja pyrkii selvittämään mitä se esittää ja sen myötä tulkitsemaan teosta. Mitä me sitten näemme esimerkiksi Susanna-maalauksissa?

Maalauksissa on kuvattuna henkilöitä sekä vaatteet päällä että alastomina. Miehillä on vaatteet päällä ja samoin Pariisin- ja Washingtonin-teosten palvelijattarilla. Teosten henkilöistä Susannaa kuvataan alastomana. Albertin mukaan maalauksissa voi olla puolialastomia tai alastomia henkilöitä, mikäli se sopii aiheeseen. Sopivuus ja säädyllisyys ovat asioita, jotka on otettava huomioon ja siten häpeälliset ja epämiellyttävän näköiset

---

<sup>103</sup> Bal 1993, 8—9.

<sup>104</sup> Bal 2001, 54—57.

ruumiinosat on peitettävä.<sup>105</sup> Päähenkilön kuvaaminen alastomana johdatteleekin poh-  
timaan alastomuuden merkitystä

John Berger lainaa Kenneth Clarkia tehdessään eroa alastomuuden ja alastonkuvien välillä. Alastomuus on sitä, että on ilman vaatteita ja alastonkuva on eräs taiteen muoto. Alastonkuvaa ei ole nähtävä maalauksen lähtökohtana vaan sen toteuttamana näkemisen tapana. Alastonkuva on yhteydessä myös seksuaalisuuteen. Katsoessaan alastonkuvaa ihmiset näkevät siinä alastoman ihmisen tunnistamatta siinä omaa persoonaansa. Tul-  
lakseen alastonkuvaksi alaston ruumis on nähtävä objektina ja näkeminen objektina innostaa käyttämään kuvaa objektina. Alastomuus on asetettu näytteille. Alaston ihmi-  
nen on oma itsensä, jolla ei ole valepukua. Asetettaessa alaston henkilö näytteille hänen oman ihon pinta ja karvat muuttuvat valepuvuksi. Alastonkuvassa ei esiinnytä alasti, koska alastomuudesta muodostuu eräänlainen vaate, joka suojaa henkilöä. Eurooppalai-  
nen maalaustaide ei maalaa alastonkuviin päähenkilöitä, koska ne ovat taulun edessä olevia henkilöitä, yleensä miehiä. Se mitä taulussa on, on miehiä varten ja kaikki mitä näkyy, on sitä varten, että mies on paikalla. Maalauksen hahmot ovat alastomia miehen takia. Mies on kuitenkin vieras, koska hänellä on vaatteet päällään.<sup>106</sup>

Esimerkiksi Agnolo Bronzinon (1503—72) *Ajan ja rakkauden allegoria (An Allegory)* (n. 1545—46) (Kuva 12) on seksuaalinen haaste.<sup>107</sup> Maalauksessa Bronzino, joka oli Cosimo I de' Medicin hovimaalari, esittää monimutkaisen allegorian, joka Erwin Panofskyn mukaan on tulkittava varoitukseksi niille, jotka tyydyttävät halunsa pelkästään aistillisen rakkauden avulla. Aistillisen rakkauden seurauksia ovat epätoivo ja mus-  
tasukkaisuus. Aikalaistulkinta maalauksesta olikin hämmentynyt. Teos lähetettiin varsin nopeasti valmistumisen jälkeen lahjaksi Ranskan kuninkaalle.<sup>108</sup> Teoksessa on tyynylle polvistunut poika, Cupido, joka suutelee naista, Venusta. Naisen ruumiinasento ei ole yhteydessä suudelmaan vaan vartalon asennolla on tarkoitus paljastaa nainen miehelle, katsojalle. Taulu onkin suunniteltu vetoamaan miehen seksuaalisuuteen, ei kuvassa ole-  
van naisen. Alastonmaalauksessa ja muutenkin yleisesti eurooppalaisessa taiteessa nai-  
sen vartaloon ei maalata karvoja. Karvat liitetään seksuaalisuuteen ja sen aiheuttamaan intohimoon. Naisen intohimo on minimoitava, jotta katsoja tuntee, että vain hän voi

<sup>105</sup> Alberti: Maalaustaiteesta (1435) 1998, 112.

<sup>106</sup> Berger 1991, 53—54.

<sup>107</sup> Berger 1991, 54; Elliot 1993, 115.

<sup>108</sup> Elliot 1993, 114.

yksistään tuntea intohimoa. Maalauksen naiset ruokkivatkin halua, eivät tunne sitä.<sup>109</sup> Paljastavatko Tintoretton Susannat alastomuudessaan kaiken, jotta katsojat voisivat tyydyttää aistillisen rakkautensa tarpeen?

Alastomuudella on osaltaan seksuaalinen funktio. Alastomuudella on oma myönteinen visuaalinen arvo. Meillä on halu nähdä toinen ihminen alastomana, jopa siinä määrin, että innostumme asiasta. Alastomuudessaan toinen ihminen paljastaa itsensä. Alastomuuden näkeminen on itseämme vahvistava kokemus. Olemme helpottuneita siitä, että nainen on nainen ja mies on mies. Seksuaalisuus on tuttu asia, eikä kyseessä ole piilotajunnainen homoseksuaalisuuden halu tai homoseksuaalisen parin kyseessä ollessa heteroseksuaalisuuden halu. Emme odota miehen tai naisen olevan erilaisia kuin mitä olemme kuvitelleet, vaan ainutlaatuisia. Nähdessämme heidät alastomina sellaisina kuin he ovat, huomaamme heidän olevan muiden samaa sukupuolta olevien kaltaisia. Olemme tajunneet alastomuuden lämmön ja ystävällisyyden vastakohtana sen kylmälle persoonattomuudelle. Toisin sanoen arkisuus tulee mukaan alastomuuden havaitsemisen hetkellä ja vain sen vuoksi, että tarvitsemme sitä. Tähän asti toinen on ollut salaperäinen ja siihen liittyvän menetyksen myöntäminen lienee järkevää. Siveyden säännöt eivät ole pelkästään ankaran puhdasoppisia tai haaveellisia. Menetystä voidaan selittää visuaalisesti. Persoonallisuutta ilmaisevat silmät, suu, olkapäät ja kädet ovat olleet tähän asti havaitsemisen keskipisteessä. Nyt havaitseminen siirtyy seksuaalisiin osiin, jotka viittaavat tärkeään mutta yksinkertaiseen prosessiin. Me alennamme tai kohotamme katselemamme ihmisen hänen ensisijaiseen, seksuaaliseen luokkaansa. Hän kuuluu joko miehen tai naisen kategoriaan. Olemme helpottuneita siitä, että olemme löytäneet todellisuuden, johon meidän on kiistattomasti mukauduttava.<sup>110</sup>

Alastonkuvaus voidaan nähdä ihailtavana ilmauksena eurooppalaisesta humanistisesta hengestä. Humanistista henkeä ei voi erottaa individualismista. Se on sen erottamaton osa ja sen avulla on luotu perinteestä poikkeavia, äärimmäisen persoonallisia kuvia alastomuudesta. Perinteeseen sisältyy kuitenkin ristiriita. Asiassa on erotettava kaksi keskenään ristiriitaista osapuolta. Ensinnäkin on olemassa taiteilijan, ajattelijan, isännän, omistajan individualismi. Toiseksi on olemassa toiminnan kohde, nainen, jota edellä mainitut kohtelevat esineenä tai yleiskäsitteenä, ajatusluomuksena. Dürer oli sitä mieltä, että ihanteellinen alastonkuva saataisiin yhdistelemällä eri ruumiinosia eri henkilöiltä: yhdeltä kasvot, toiselta rinnat, kolmannelta sääret ja niin edelleen. Tämän tuloksena

<sup>109</sup> Berger, 1991, 55.

<sup>110</sup> Berger 1991, 58—9.

olisi ollut ihmisen ylistys, jossa ei piitattu persoonasta. Taiteilijat ja katsoja-omistajat olivatkin eurooppalaisessa alastontaiteen perinteessä miehiä ja heidän kohteensa olivat esineellistettyjä naisia.<sup>111</sup>

Alastomuuden katsominen on arviointia. Lucas Cranach vanhempi (1472—1553) maalasi teoksen *Pariksen tuomio* (*The Judgement of Paris*) (n. 1530) (Kuva 5). Teoksessa ilmenee eräs tapa katsella alastonta naista. Pariksen tehtävä on arvioida kaunein nainen ja ojentaa hänelle sen merkiksi omena.<sup>112</sup> Tämän mukaan voidaan katsoa, että miehet Tintoretton maalauksissa toimivat tuomareina myös kauneuden arvioinnissa. Kertomus mainitsee Susannan olleen kaunis. Kauneuden sokaisemana miehet vaativat vielä oikeudessa, että Susannan on paljastettava heille itsensä.<sup>113</sup> Selkeimmin alastomuutta osoittaisivat arvioivan Madridin-, Wienin- ja Pariisin-teosten miehet. Washingtonin-teoksessa heidän sijaintinsa on sen verran kaukana, ettei heillä ole mahdollisuutta arviointiin. Tämä ei tarkoita kuitenkaan sitä, ettei heillä olisi mielipidettä naisen suhteen, olivathan he jo kertomuksen perusteella Susannan kauneuden sokaisemia. Madridin-teoksessa arviointi on saavuttanut jo fyysisen tason ja onkin vaikea vältyä ajatukselta, että kyseessä on jonkinlainen ”lihallisen tavaran tarkastus”. Taulussa vasemmalla oleva mies haluaa ehkä varmistua nuoren naisen kiinteästä ruumiista ja on sen vuoksi tarttunut hänestä kiinni. Pariisin- ja Wienin-teoksissa arviointi tapahtuu kauempaa ja on visuaalista.

Berger toteaa olevan totta sen, että maalauksissa on myös kuvattu miespuolinen rakastaja. Nainen kohdistaa kuitenkin häneen harvoin huomiotaan. Yleensä nainen katsoo pois päin kuvan miehestä tai ulos kuvasta. Todellinen rakastaja on kuvan ulkopuolella oleva katselija, kuvan omistaja.<sup>114</sup> Pariisin-teoksessa nainen katsoo katsojaa ja Madridin-teoksessa hän katsoo kuvassa oikealla olevaa miestä. Pariisin-teoksessa naisen rakastaja ja taulun omistaja olisi Bergerin mukaan näin ollen maalauksen ulkopuolella. Olemmeko me taulun katsojina naisen rakastajia ja siten myös kuvan omistajia? Madridin-teoksessa naisen rakastaja saattaa olla joko molemmat tai toinen miehistä. Wienin- ja Washingtonin-teoksissa taulun ulkopuolista tai taulun sisäistä rakastajaa on vaikea löytää, koska nainen ei ole kummassakaan taulussa kohdistanut katsettaan miehiin. Bergerin mukaan voisi kuitenkin ajatella, että molemmissa tauluissa on kuitenkin naisen

<sup>111</sup> Berger 1991, 62—3.

<sup>112</sup> Berger 1991, 51—2.

<sup>113</sup> Vanhan testamentin apokryfikirjat, lisäksi Danielin kirjaan 1995, 339—40.

<sup>114</sup> Berger 1991, 56.

rakastaja tai rakastajia, koska nainenhan voi olla huomioimatta miehiä ja katsoa heistä pois päin, ulkopuolisista katsojista.

Onko tämä alastomuus erotiikkaa tai pornografiaa. Babette Bohn toteaa Susanna-aiheen erotisoituneen 1500-luvulla ja Mieke Bal puhuu pornografian tulkinnallisesta idusta kertomuksen yhteydessä. Tästä tulkinnallisesta idusta tuli myöhemmin ainoa motivaatio maalaukselliseen perinteeseen.<sup>115</sup> Mitä tämä pornografia on ja onko mahdollista tulkita Tintoretton maalauksia pornografisena tuotteena? Kuten Lynn Hunt toteaa, pornografia terminä modernissa mielessä ymmärrettyä tuli laajemmin käyttöön vasta 1800-luvulla. Toisaalta pornografia kehittyi hitaasti erillisenä luokkana renessanssin ja Ranskan valtakunnan välisenä aikana.<sup>116</sup> Renessanssin pornografian määrittely on tärkeää. Se voidaan määritellä seksuaalisuuden, politiikan ja oppimisen risteysalueeksi eli kulttuurin itsensä olennaiseksi elementiksi. Varhainen pornografia oli yleisesti käytetty keino ilmaista ylösalaisin käännetyn maailman kuvaa ja sen vahvasti satiirisilla osatekijöillä voitiin mitata herkästi muuttuvia sosiaalisia hierarkioita ja renessanssin Italian tasavaltien ja hovien monimutkaisten älyllisen ja poliittisen kulttuurin verkostojen vaihteluita. Renessanssin pornografian tutkimus voidaan määritellä ensinnäkin yritykseksi ymmärtää 1500-luvun italialaisen yhteiskunnan seksuaalisuuden perusajatusta ja toiseksi ymmärtää renessanssin kulttuuristen tuotteiden seksuaalista ja moraalista tarkoitusta. Tällaisia tuotteita ovat muun muassa Agostino Carraccin kaiverukset, kaupunkikeskusten kirjakaupoista saatavat painotuotteet ja kirjat sekä maalaukset kuten Tizianin tekemät eroottiset taulut.<sup>117</sup>

1520-luvulta eteenpäin sellaisten taiteilijoiden kuin Rafael, Giulio Romano, Tizian ja Carracit tuottivat työpajoissaan painotuotteita ja maalauksia, jotka kuvasivat jumalien ja ihmisten rakkaustapaamisia. Näitä maalauksien aiheita uudennettiin kaiveruksissa, joita tekivät muun muassa Marcantonio Raimondi ja Agostino Carracci, ja joita sitten painettiin yleiseen kulutukseen. Renessanssin pornografian voi katsoa ilmenneen kahdessa merkityksellisessä kontekstissa. Ensinnäkin se oli yksityistä humanistisen maailman erotiikkaa ja toiseksi se oli painotuotekulttuurin julkista näyttämöä. Ensin mainitussa humanistit ja elostelijat, kuten Antonio Vignali, nauttivat säädyttömistä keskusteluista

<sup>115</sup> Bohn 2001, 262—63. Bal 1993, 11.

<sup>116</sup> Hunt 1993, 10.

<sup>117</sup> Findlen 1993, 53—54.

hyveellisten miesten kanssa ja jälkimmäisessä muun muassa sellaiset henkilöt kuin Are­tino synnyttivät kokonaisen kirjallisuuden lajityypin.<sup>118</sup>

Voimme tietysti vertailla esimerkiksi Raimondin kaiverrusta *Leda ja joutsen* (*Leda and the Swan*) (1500-luvun alkupuoli) (Kuva 13) Tintoretton vastaavaan maalaukseen (Kuva 10). Leda oli kreikkalaisessa mytologiassa Spartan kuninkaan puoliso. Ylijumala Zeus rakastuu Ledaan ja saa hänet joutsenen hahmossa kiinnostumaan itsestään. Zeuksen tapana oli muuntautua usein erilaisten eläinten hahmoon, koska näin hän pystyi välttämään omaa puolisoaan ja mustasukkaisia aviomiehiä.<sup>119</sup> Findlen toteaa Raimondin kai­verruksen olevan päivänselvästi peittelemättömän seksuaalinen.<sup>120</sup> Michelangelo Buon­narrotin vastaavassa teoksessa, Hannu Salmen mukaan, tarina kerrotaan romanttisesti mutta siinä ilmenee myös intohimon väkivaltainen puoli. Joutsen tunkeutuu Ledan rei­sien väliin ilmeisenä tarkoituksena raiskata hänet.<sup>121</sup> Tintoretton Leda makaa puoli­istuvassa asennossa ja joutsen on sängyn vieressä. Oikealle on kuvattu mies tarkkaile­maan tapahtumaa. Kuvasta puuttuu edellä mainittu intohimon väkivaltainen kuvaus tai sitten se odottaa tulemistaan. Ledan ja joutsenen-tarina on mahdollista esittää monella tavalla, joten siihen on suhtauduttava kriittisesti, koska siinä kuvataan myös raiskausta ja eläimeen sekaantumista. Romanttisuudella on myös toinen puolensa, väkivaltainen intohimo.

Findlen jatkaa, että oman aikamme moderni katsoja tuntee kuitenkin houkutusta verrata tällaisia teoksia ja haluaa tehdä eron korkeatasoisen kulttuurisen tuotteen ja nuhruisen pornografisen painokuvan välillä. Aikalaiden suhtautumisessa esimerkiksi Tizianin maalauksiin ei erottelua eroottisen, hovimiehille ja humanisteille tuotettujen, ja kansan­omaisen pornografian välillä kuitenkaan välttämättä tehty. Kirjoittaessaan 1550-luvulla Alessandro Contarinille Ludovico Dolce kertoo siitä, miten hän oli kohdannut Tizianin *Venus ja Adonis* (*Venus and Adonis*) (1553—54) (Kuva 14) maalauksen. Hän ylistää ensinnäkin kuvan mestarillisuutta. Venuksen intiimeissä osissa on havaittavissa ”kurttu­ja” lihassa, jotka ovat muodostuneet hänen istuvasta asennostaan. Lisäksi Dolce huo­mauttaa, että maalauksen näkeminen aiheutti hänessä veren lämpenemistä, pehmenty-

<sup>118</sup> Findlen 1993, 60, 102. Antonio Vignali on kirjoittanut teoksen *La Gazzaria* (*The Book of the Prick*) 1525—27 välisenä aikana. William Stockton luonnehtii teosta kirja arvostelussaan himokkaaksi, kirkon­vastaiseksi, naisia vihaavaksi, elitistiseksi ja parodiseksi. Stockton 2005, 139. Kirjan englantilainen nimi jo antaa viitteen sen luonteesta. Prick= roisto, roikale, lurjus, mutta myös alatyylisesti kusipää.

<sup>119</sup> Salmi 2004, 101.

<sup>120</sup> Findlen 1993, 64.

<sup>121</sup> Salmi 2004, 101.

mistä ja heräämistä. Dolce päättää arvionsa muistelemalla vanhoja klassisia kuvauksia Venus-patsaan vaikutuksista. ”Jos marmoripatsas voi kiihottaa kauneudellaan niin, että se läpäisee nuoren miehen luita ja ytimiä myöten ja tahrii tämän, niin mitä tekee hän, joka on lihallinen, joka on kauneuden henkilöitymä ja näyttäyty hengittävänä.”<sup>122</sup> Kuvaus maalauksesta on mielestäni varsin hyvä, mutta en näkisi siinä mitään pornografista, korkeintaan lievää eroottisuutta. Tizianin Venus on kuvattu selkä katsojaan päin, joten ainoa mahdollisesti kiihottava näkymä on alastoman naisen selkä.

Verrattaessa Tizianin *Venus ja Adonis* -teosta Tintoretton Susanna-maalauksiin niin Tintoretto paljastaa naisistaan enemmän kuin Tizian. Toisaalta, jos verrataan Tintoretton Susanna-maalauksia Raimondin kaiverrukseen *Leda ja joutsen* niin ero on huomattava. Raimondin kaiverrus ei jätä sijaa epäilyille siitä, mistä teoksessa on kyse. Findlen mainitsema peittelemätön seksuaalisuus on ilmeinen. Tintoretton teokset kuvaavat vain alastomia naisia ja heistäkin Washingtonin-teoksen Susannaa on yritetty hieman peittää. Mielestäni Tintoretton Susanna-maalauksia ei voi pitää pornografisina teoksina siinä mielessä mitä sillä tarkoitetaan nykyaikana. Toisaalta en suoraan näkisi kyseisiä teoksia yksityisenä humanistisena erotiikkanaakaan, koska taiteilijat tekivät maalauksia muun muassa mytologisista aiheista myös julkisiin tiloihin, jolloin ne olivat kaikkien ihailtavana.<sup>123</sup> Seuraavassa luvussa paneudun tarkemmin siihen, missä maalauksia oli ja mikä oli niiden käyttötarkoitus.

## 2.2 Maalaus makuuhuoneessa – aikansa avioliitto-opas

Leon Battista Albertin teos *Della famiglia* (Perheestä, 1430), sisältää kuvauksen siitä, kuinka vastaviihitty aviomies esittelee nuorikolleen taloan. Esittelykierros päättyy makuuhuoneeseen tai kamariin, jossa mies, Alberti itse, kuten Orest Ranum paljastaa, säilyttää seinävaatteitaan, vaatteitaan, hopeoitaan ja muita rikkauksia, joista voi yksityisesti ja salaisesti nauttia. Mikäli omaisuuden joukossa oli tauluja, ne olivat mitä ilmeisimmin sijoitettu kamariin. Aiheeltaan ne olivat todennäköisesti uskonnollisia. Esiteltyään rikkautensa Alberti pyytää nuorta vaimoan olemaan uskollinen hänelle ja käyttäytymään vaatimattomasti, luonnollisesti ja keimailematta. Ranumin mukaan jako salais-

<sup>122</sup> Findlen 1993, 64–65. [...] ”if a marble statue could by the stimuli of its beauty so penetrate to the marrow of a young man, that he stained himself, then, what must she do who is of flesh, who is beauty personified and appears to be breathing.” Findlen 1993, 65.

<sup>123</sup> Hale 1971, 262.

ten nautintojen tilaan, makuuhuoneeseen, ja julkiseen tilaan kuten halliin, jossa tapahtui päivittäiset toiminnot, oli tyypillistä kauppiasluokalle myöhäiskeskiajan lopulla. Ajan kuluessa erottelu julkisen ja yksityisen välillä lisääntyi myös muissa yhteiskuntaluokissa. Jako edellytti kuitenkin sen, että perheellä oli varaa sellaiseen asuntoon, jossa oli ainakin yksi muu huone kuin halli. Jako ilmensi ensinnäkin tilan käytön muuttumista, koska yhden huoneen tilassa tehtiin kaikki muu paitsi luonnolliset tarpeet. Toiseksi tilan lisääntyminen merkitsi muuttunutta suhtautumista omistettaviin esineisiin. Arvokkaat esineet sijoitettiin suojattuihin huoneisiin ja tiloihin. Kolmanneksi se vaikutti myös vaimon rooliin. Näyttämällä omaisuutensa mies pyrki sitomaan vaimonsa uskollisesti itseensä ja näin välttämään sen, että vaimo ei katselisi muita miehiä.<sup>124</sup> Maalaukset ja muut arvokkaat esineet säilytettiin jo varhain makuuhuoneessa ja niiden esittelyllä nuorelle vaimolle oli oma merkityksensä.

1400—1500-lukujen vaihteessa taideteoksia laitettiin yleisesti näytteille, jolloin sijoituspaikkoina toimivat kirkot, julkiset rakennukset tai rikkaiden palatsit.<sup>125</sup> Myös Tintoretton tapauksessa julkinen asiakaskunta, Venetsian kaupunki, hovi ja kirkot, oli tärkeässä asemassa. Tintoretto teki lukuisia maalauksia Venetsian kaupungille, enemmän kuin muut 1500-luvun venetsialaiset maalarit. Tintoretto oli uransa alkuaikana tehnyt muotokuvan muun muassa Giovanni Grimaniin, jonka suku omisti antiikin taidekoelman. Myöhemmin Tintoretto maalasi saman suvun eräälle toiselle haaralle muotokuvia ja uskonnollisiin aiheisiin pohjautuvia maalauksia. Veljeskunnat, joista Tintoretton kannalta tärkein oli Scuola Grande di San Rocco, tilasivat taideteoksia koristellakseen kirkkojaan ja muita tiloja.<sup>126</sup> Venetsiassa oli tapana palkata suhteellisen tuntemattomia taiteilijoita suunnittelemaan ja edesauttamaan taiteellisesti venetsialaisia julkisia juhlakulkueita, mutta toisinaan myös sellaiset kuuluisuudet kuin Tizian, Carpaccio ja Tintoretto tarjosivat palveluksiaan suunnitellen juhliin liikkuvia lavoja, koneita, allegorisia näkymiä ja riemukaaria.<sup>127</sup> Yksityiset henkilöt tilasivat myös enenevässä määrin taideteoksia, joissa oli aiheina mm. mytologiset kertomukset ja ne sijoitettiin yleensä heidän koteihinsa.<sup>128</sup> Renessanssin venetsialaiselle taide ei ollut pelkästään pintakiiltoa julkisista aiheista, eikä se myöskään vain vahvistanut erottelua aseman ja arvon mukaan. Renessanssin venetsialainen taide antoi selityksen säätyeron luonteelle, aateliston etuoikeuksille ja järjestelmille, jotka olivat pyhitettyjä ja perittyjä. Edward Muir toteaa-

<sup>124</sup> Ranum 2001, 103—4; Ranum 1989, 218.

<sup>125</sup> Hale 1971, 262.

<sup>126</sup> Nichols 1999, 8, 30, 110, 126, 241.

<sup>127</sup> Muir 1979, 37.

<sup>128</sup> Hale 1971, 262—63.



kin, että jos venetsialainen taide pitäisi ilmaista pelkistetysti tarkoituksen avulla, se on tulkitsevaa. Tulkitsevuus tarkoittaa sitä, että venetsialainen kokemus luettiin venetsialaisittain eli he kertoivat omaa tarinaansa itselleen.<sup>129</sup>

Tilaaajille mestareiden palvelusten hankinta oli investointi.<sup>130</sup> Mestarit muuttivat puhtaan tiedon tai kokemuksen, jossa he olivat taitavia, tarkoin määrätyiksi projekteiksi, jotka lisäsivät ruhtinaan arvovaltaa ja mainetta.<sup>131</sup> Kaikki tärkeimmät 1400- ja 1500-luvuilla tehdyt maalaukset, veistokset sekä rakennukset olivat tehty tilaaajille, joten heidän toiveensa olivat ratkaisevia. Tilaaja saattoi vaikuttaa yksityiskohtiin kuten materiaaleihin ja niiden koostumukseen. Tilaajan ja tekijän välille tehtiin sopimus, jossa päätettiin tehtävästä teoksesta ja sen toimituksesta. Mikäli työ ei miellyttänyt tilaajaa, mikään laki ei velvoittanut häntä hyväksymään tehtyä tuotetta.<sup>132</sup> J.R.Halen mukaan 1400—1500-lukujen vaihteen maalausten aiheet saatiin Raamatusta ja sen kertomuksista, pyhien henkilöiden elämästä tai ne saattoivat kuvata myös moraalisia ja maallisia aiheita. Kuviin ihmishahmojen tuli olla mahdollisimman elävän näköisiä, koska kuvauksessa pyrittiin antiikin maalausten jäljittelyyn, etenkin lihaksiston kuvaaminen kiinnosti tekijöitä. Ilman moitteita aiheiden valinta ei kuitenkaan sujunut. Savonarola oli jo omana aikanaan arvostellut uskonnollisten kohtausten tulkintaa ja hahmojen esittämistä. Hänen mielestään niissä fyysinen kauneus nousee epähengellisistä tunteista. Erasmus jatkoi, että ruhtinaiden hallit tulee koristaa turmeltumattomilla kuvilla sen sijaan, että niihin sijoitetaan kuvia, jotka tähdentävät huikentelevaisuutta, omahyväisyyttä tai tyranniaa.<sup>133</sup> Rikkaat ruhtinaat halusivat korostaa omaa asemaansa hankkimalla sellaisia maalauksia joita he halusivat. Teokset eivät saaneet, kuten kritisoijat esittivät, olla millaisia tahansa. Koristellessaan hallejaan ja mahdollisesti muita huoneitaan ruhtinaiden ja muiden tuli ottaa huomioon säädyllisyys ja välttää vaikutukseltaan turmelevia kuvia.

Katolisen kirkon vastaus uskonpuhdistukseen oli 1500-luvun toisella puoliskolla alkanut vastauskonpuhdistus. Eräänä keinona ratkaista katolisen kirkon ongelmia oli taide ja sen kuvakieli. Katolisen kirkon kirkolliskokous Trentossa antoi 3.12.1563 asetuksen, joka täsmensi kirkon suhdetta kuvalliseen ilmaisuun, koskien uskonnollista taidetta ja

<sup>129</sup> Muir 1979, 50—51. “[...] it was a Venetian reading of Venetian experience, a story they told themselves about themselves.” Ibid.

<sup>130</sup> Käytän termiä tilaaja kun tarkoitan yksityisiä ja julkisia taiteensuojelijoita, mesenaatteja.

<sup>131</sup> Jardine 1996, 238.

<sup>132</sup> Stephens 1990, 57, 67, 77. Ks. myös Cole 1983, 52.

<sup>133</sup> Hale 1971, 259—61.

sen sovellutuksia. Taiteen tuli Trenton kirkolliskokouksen päätöksen mukaisesti olla selkeää, todenmukaista ja harrasta.<sup>134</sup>

Trenton kirkolliskokous merkitsikin vapaamielisyyden loppua kirkon ja taiteen suhteessa. Keskiajalla taiteellisen viestin valinta oli jätetty taiteilijan tehtäväksi mutta nyt, etenkin kirkolle tuotettu taide, alistettiin teologien valvonnan alle. Taiteilijoiden tuli kysyä neuvoa niin kohteiden valinnassa kuin värien käytössä. Kokouksen määräyksestä kieltettiin alastomuuden esittäminen sekä vihjailevat, säädyttömät että maalliset kuvaukset pyhissä paikoissa. Arnold Hauser ottaa esimerkiksi Paolo Veronesen, joka haastettiin inkvisition eteen teoksensa *Illallinen Leevin talossa* (1573) johdosta, koska siinä oli kuvattu kääpiöitä, narreja, koiria ja papukaijoja. Sandro Sproccati toteaa Veronesen teoksessa kristillisen tapahtuman olevan vain pelkkä tekosyy kuvata ylhäisön loisteliasta elämää. Toinen Hauserin esimerkki on Michelangelon *Viimeisen tuomion* (1534—41) kohtelu. Paavi Paavali IV (paavina 1555—59) antoi 1559 toimeksiannon, jonka mukaan kyseisen teoksen alastomat hahmot oli peitettävä niiden kiihottavuuden vuoksi. Tehtävän sai Daniele da Volterra. 1566 paavi Pius V (paavina 1565—1572) vaati freskon poistamista ja Klemens VIII (paavina 1592—1605) halusi tuhota koko freskon. Ainoastaan S. Lucan akatemian pyyntö olla tuhoamatta teosta pidätteli paavin suunnitelman toteuttamista. Kantaa ottivat alastomuuteen myös kirjoitukset, joita ilmestyi uskonnollisesta taiteesta Trenton kirkolliskokouksen jälkeen. Andrea Gilio vaati teoksessaan *Dialogo degli errori dei pittori* (1564), että niissä tapauksissa, joissa hahmo voitaisiin esittää alastomana raamatullisen todistusaineiston mukaisesti, taiteilijan tulisi lisätä vähintään lannevaate alastomalle hahmolle.<sup>135</sup> Trenton kirkolliskokouksen vaikutusta saattaa nähdä Washingtonin-teoksessa, jossa naisen alaruumista on pyritty peittelemään vaalealla harsokankaalla, mahdollisesti Gilion vaatimusten mukaisesti. Teoksen teko aika, 1575, puoltaa kyseistä näkemystä.

Trenton kirkolliskokous vastusti kaikkia kauneuden aistillisen puolen korostamista taiteessa. Huolimatta moraalisesta ankaruudestaan ja kauneuden vastaisesta asenteestaan Trenton kirkolliskokouksen päätökset eivät olleet, päinvastoin kuin uskonpuhdistus, vihamielisiä taiteita kohtaan. Katolinen reformaatio korosti vastakkaisuutta uskonpuhdistukseen salliessaan taiteelle huomattavan aseman jumalanpalveluksessa ja halusi käyttää sitä aseena harhaoppisia uskonkappaleita vastaan. Luther tuomitsi katolisen kir-

<sup>134</sup> Luca de 2002, 77, 81.

<sup>135</sup> Hauser 1968, 110—12; Sproccati 2002, 61.

kon epäjumalanpalveluksen ja pakanallisen kuvainpalvonnan, joka käsitti sekä renessanssin hartauskuvat että kaikki taiteelliset uskonnollisen tunteen ilmaisut. Hän näki epäjumalanpalvelusta jopa kirkkojen kuvakoristelussa.<sup>136</sup>

Renessanssiajan kotien huoneet olivat erisuuruisia, koon vaihdellessa vaatimattomasta suureen. Köyhien kodit olivat oletettavasti visuaalisesti karuja ja huoneen seinällä saattoi olla yksinkertainen uskonnollinen kuva, jonka laatu oli kuitenkin korkea. Suuremmat ja loisteliaat asunnot saattoivat olla varustettuja lukuisillakin kuvilla, jolloin asunnon seinät olivat laajasti maalattuja ja aiheina saattoi olla kuviteltuja maisemia ja antiikin sankareita. Suurten, yksittäisten, töiden aiheena olivat mytologiset ja allegoriset tapahtumat. Useat taideteokset olivat varsin käytännöllisiä esimerkiksi morsiusarkut, jotka liittyivät avioliittokäytäntöihin, kuten Minna Kannisto tutkimuksessaan 1400-luvun morsiuskirstumaalauksista toteaa. Morsiusarkku oli tuote, jonka tekemiseen osallistuivat sekä puuseppä että maalari.<sup>137</sup> Uransa alussa myös Tintoretto teki cassone-maalauksia, tosin ilmaiseksi, kuten Tom Nicholsin teoksesta ilmenee. Maalauksista ei ole mainittu lukumäärää, tilaajaa eikä aiheittakaan.<sup>138</sup> Hans Tietzen mukaan muun muassa cassone-työt olivat sellaisia, joita täysrenessanssin venetsialaiset maalarit tekivät uransa alkuaikoina yrittäessään vakiinnuttaa ja löytää ammatillista olemassaoloaan. Tietze olettaakin, että myös Tintoretton uran alkuaikoihin kuului cassone-työt. Toisaalta Tietze pohtii cassone-maalauksen tekotapaa Tintoretton tapauksessa ja toteaa niissä olevan merkkejä siitä, että maalari itse on niitä valmistanut, ainakin osittain, lopullisen valmistelun jäädessä työpajan työntekijöiden suoritettavaksi.<sup>139</sup>

Morsiusarkku olikin koristeltu eloisin, jännittävin ja opettavaisin kertomuksin.<sup>140</sup> Kanniston mukaan arkut olivat symbolisesti tärkeitä esineitä ja niiden maalausaiheet liittyivät moraalisiin opetuksiin ja esikuviin kuten siveellinen Susanna.<sup>141</sup> Morsiusarkut alkoivat 1400-luvun loppupuolella jäädä pois käytöstä ja maalatut kirstut saivat antaa tilaa kaiveruksilla koristelluille arkuille. Tässä yhteydessä maalaukset siirtyivät seinäpinnoille. Syynä muutokseen oli perspektiivisääntöjen muuttuminen, joka mahdollisti toteuttaa suuria maalauksia näyttävämmiin suoraan seinäpinnoille. Kannisto toteaa Ellen Callmanin tutkineen edellä mainittua kehitystä ja Callmanin mukaan välivaiheena mor-

<sup>136</sup> Hauser 1968, 112—14.

<sup>137</sup> Cole 1983 47—49; Kannisto 2000, 1.

<sup>138</sup> Nichols 1999, 241.

<sup>139</sup> Tietze 1948, 33—34.

<sup>140</sup> Cole 1983, 49.

<sup>141</sup> Kannisto 2000, 2, 30.

siusarkkujen maaluksista seinämaalauksiin ovat niin sanotut spalliera-maalaukset, jotka voitiin liittää morsiusarkkujen yläpuolella oleviksi selkänöjiksi. Callmanin mukaan kyseiset spallierat ovat ehkä myöhemmin alkaneet tarkoittaa myös yleensä seinillä olevia maalauksia.<sup>142</sup> Muutoksen tapahduttua ja maalausten siirryttyä seinäpinnoille on mahdollista ajatella, että myös Tintoretton Susanna-aiheiset maalaukset ovat löytäneet paikkansa jonkun varakkaan henkilön huoneen seinälle. Morsiusarkkujen opettavaiset ja esikuvalliset aiheet ovat säilyneet maalauksissa ja voidaan olettaa, että myös seinälle siirtynyt teos samasta aiheesta on toiminut osaltaan kuvallisesti esitettynä opettavan sävyisenä kuvauksena muistuttamassa vaimolle hänen asemastaan hyvänä vaimona ja myös siveellisenä naisena. Maalaus on myös mahdollisesti toiminut ohjeena siitä miten tulee toimia liian innokkaiden miesten pyrkiessä tarpeettomasti lähentelemään toisen miehen vaimoa. Mielestäni tätä tulkintaa kuvaavat etenkin Wienin-teos ja Madridin-teos. Teoksissa miehet ovat selkeästi esillä ja kuvattu tilanne on sellainen, että se saa ajattelemaan naisen asemaa uhattuna. Wienin-teoksessa miehet ovat lähestymässä naista ja Madridin-teoksessa toinen miehistä on jo selvästi ottanut kiinni naisesta. Aviomihelelle maalaus on saattanut olla muistutuksena siitä, että aviovaimo joutuu kohtaamaan erilaisia vaaratilanteita myös kotonaan. Miehen oli näin ollen pidettävä huoli vaimostaan ja turvattava hänen koskemattomuutensa ja tarkkailtava hänen toimiaan. Teoksilla on näin ollen myös opetuksellinen merkitys sekä naiselle että miehelle ja koristeellinen arvo.

Venetsiassa kuten muuallakin renessanssin Italiassa makuuhuone eli camera oli monikäyttöinen huone. Puolijulkisena tilana sitä saatettiin käyttää lasten syntymän juhlintaan ja myös avioliittojuhlien järjestämisessä.<sup>143</sup> Makuuhuoneessa saatettiin ottaa vastaan myös vieraita. Tilaan keskitettiin yleensä kodin rikkaudet, huonekalut, taideteokset, kirjat ja muut arvokkaat paperit ja näin ollen se toimi myös perheen rikkauden ja varallisuuden osoittajana. 1400-luvulta alkaen ryhdyttiin sisustamaan koteja ja nimenomaan makuuhuone oli tällöin ensimmäisiä tiloja, joita koristeltiin. Yläluokka hankki makuuhuoneeseensa huonekaluja, koriste-esineitä ja enenevässä määrin myös taideteoksia. Maalauksista yleisin oli Madonnan kuva mutta myös muita maalauksia hankittiin. Hankinnan ajankohta oli yleisesti ajoittunut avioliiton solmimisen yhteyteen.<sup>144</sup> Hans Tietze toteaa Madridin-teoksesta, että se kuului todennäköisesti yhteen viiden muun teoksen

---

<sup>142</sup> Kannisto 2000, 28—29.

<sup>143</sup> Fortini 2000, 305.

<sup>144</sup> Kannisto 2000, 26—28.

kanssa, jotka muodostivat friisin joko huoneessa tai vuodekatoksessa.<sup>145</sup> Teokset kuvaavat Vanhan testamentin tapahtumia, joissa nainen esittää pääosaa sankarina: Judit ja Ester, toisaalta teoksissa on kertomuksia, joihin voidaan yhdistää eroottinen sisältö: Susanna ja Potifarin vaimo. Kolmannen ryhmän muodostavat merkittävät Raamatun historian naiset kuten Saaban kuningatar ja faaraon tytär, joka löytää Mooseksen (Kuva 16).<sup>146</sup> Kokonaisuuteen kuuluu vielä suurempi teos, joka kuvaa Midianin kaapattujen neitsyiden puhdistamista, mutta se on Tietzen mukaan myöhempää alkuperää, mahdollisesti 1580, kuin aiemmin mainitut kuusi pienempää teosta, joita yleisesti on pidetty varhaiskauden töinä mutta jotka tuskin ovat valmistuneet ennen 1550-luvun loppua.<sup>147</sup>

Mainitut kuusi pientä teosta ovat sijainneet makuuhuoneessa, kuten Tietze toteaa. Näin ne ovat mahdollisesti voineet toimia myös eräänlaisena opetuksellisena kertomuksena huoneessa, jota pidettiin keskeisenä perheen piirissä. Teokset ovat saattaneet olla seinällä tai vuodekatoksessa siten, että ne ovat muodostaneet esimerkin, jossa on sankarillisia ja merkittäviä naisia, mutta ennen kaikkea malli aviovaimolle Susannan muodossa. Toisaalta vastakkaista mallia aviovaimolle edustaa teos Potifarin vaimosta. Potifarin vaimon yrittää vietellä Joosefin mutta epäonnistuttuaan tässä syyttää Joosefia yrityksestä maata hänen kanssaan Sankarillisena naisena voidaan nähdä Juudit, joka pelastaa kotikaupunkinsa piirittäjien ahdistelulta tappamalla piiritysarmeijan kenraalin Holoferneen. Juudit on leski ja hän on elänyt pukeutuneena säkkikankaaseen kolmen vuoden ajan lisäksi hän on paastonnut kaikkina muina päivinä paitsi sunnuntaisin. Teologian tohtori Talvikki Mattila on tulkinnut Juuditin edustavan kansaa, joka hurskautensa ja rukouksensa kautta nousee voittoon. Toisaalta Juudit on leski, joka heikkona naisena rukoilee Jumalaa antamaan hänelle voimaa voittaa vihollisensa. Hänestä tulee uskon ja viisauden esikuva. Suoritettuaan tehtävänsä Juudit palaa kotiinsa ja elää naimattomana ja poissa julkisuudesta kaikkien kunnioittamana vanhaksi.<sup>148</sup> Juuditin kertomuksen voi tässä nähdä edustavan lesken toimintamallia, joka ilmenee hurskautena ja ennen kaikkea naimattomuutena. Leski saattaa osallistua tärkeisiin asioihin mutta lopulta hän palaa omaan vaatimattomaan elämäänsä. Uskollinen ja siveä Susanna puolestaan säilyttää siveellisyytensä ja osoittaa uskollisuuttaan uskomalla vahvasti Jumalaan ja hänen johdatukseensa. Susanna rukoilee myös Jumalaa ja näin ollen hänet voidaan tältä osin rinnastaa Juuditiin. Saaban kuningatar puolestaan osoittaa kunnioitustaan Salomonille ja osoittaa

<sup>145</sup> Tietze 1948, 354.

<sup>146</sup> BIBLICAL SERIES Jacopo Robusti "il Tintoretto" Italian School, elektroninen dokumentti.

<sup>147</sup> Tietze 1948, 354. Susanna teoksesta katso johdanto: taulujen esittely luvussa 1.3.

<sup>148</sup> Mattila, Naisteologiien neuvottelupäivät Laukaa 19.3.2003, elektroninen dokumentti.

näin naisen aseman miehen suhteen. Faaraon tytär osoittaa äidillisiä tunteita pelastaessaan Mooseksen, tunnetta jota naisen odotetaan omaavan luonnostaan. Kuvasarjan kerrottavuus muodostaa kokonaisuuden, jossa ilmenevät naisen roolit äitinä, vaimona ja lopulta leskenä.

Aiheen siirtyminen morsiusarkusta huoneen seinälle tehdyn maalauksen aiheeksi ei ehkä selitä kaikilta osin sitä miksi kyseisiä teoksia tilattiin. Maalauksia tilattiin myös avioliittojen solmimisen yhteydessä niin sanottuina avioliittomaalauksina. Eräs tällainen avioliiton solmimisen yhteydessä tilattu teos on Tizianin *Maallinen ja pyhä rakkaus* (*Sacred and Profane Love*), joka on maalattu 1514 juhlistamaan venetsialaisen Nicolò Aurelion ja Laura Bagarottan avioliittoon vihkimistä (Kuva 6).<sup>149</sup> Toinen Tizianin työ, joka tilattiin avioliittokuvaksi, on *Urbion Venus* (*The Venus of Urbino*) (1538) (Kuva 7). Teos on maalattu Guidobaldo della Roverelle, joka oli Urbion herttuan Francesco della Roveren perijä. Teos on Anne Hollanderin mukaan avioliittoteos. Se on tehty 1538 ja sen oletetaan liittyvän 1534 tapahtuneeseen Guidobaldo della Roveren ja Giuliana Varanon avioitumiseen. Teosta onkin tulkittu aviollisen rakkauden allegoriana.<sup>150</sup> Maalauksen merkitys ymmärrettiin myös avioliiton solmimisen yhteydessä.

Maalauksen hankkiminen avioliiton yhteydessä johdattaa pohtimaan myös esimerkiksi Wienin-teoksen hankkimisen tarkoitusta. Oliko teos mahdollisesti häälahja Tintoretton omalle vaimolle? Tintoretto meni naimisiin 1550 tienoilla.<sup>151</sup> Kuka ja miksi teoksen on tilannut, ei ole selvinnyt käyttämästäni tutkimuskirjallisuudesta, joten tulkintani pohjautuu oletuksiin mahdollisesta tarkoituksesta. Olettamuksena voisi olla, että teos toimii eräänlaisena *cassonen* eli morsiusarkun kuvakertomuksen korvikkeena. Toisaalta tarkoitus voi olla sama kuin Tizianin *Maallinen ja pyhä rakkaus* -teoksella, joka on avioliittoteos. Rona Coffen on todennut Tizianin teoksen ensisijaisesti käsittelevän naisen osalta avioliiton todellisuutta ja ihanteellisuutta eikä sitä voida pitää teoreettisena tutkielmana kauneudesta.<sup>152</sup> Näin ollen Wienin-teosta voidaan tulkita esimerkkinä hyvän vaimon ja myös siveellisen naisen kuvauksesta. Teoksen teko-aika on ilmoitettu laajasti 1550-luku ja jopa 1570-luvulle asti. Tom Nicholnsin mukaan Tintoretton mytologinen kausi osuu 1550-luvulle, jolloin Tintoretto myös meni naimisiin.<sup>153</sup> Teoksen voisi nähdä esimerk-

<sup>149</sup>Hollander 2000, 319; 1514; Galleria Borghese, Rome, elektroninen dokumentti.

<sup>150</sup> Hollander 2000, 319; 1538; Galleria degli Uffizi, Florence, elektroninen dokumentti.

<sup>151</sup> Nichols 1999, 7; Tietze 1948, 64.

<sup>152</sup> Coffen 1992, 112.

<sup>153</sup> Nichols 1999, 85–94.

kinä mytologiasta otettuna opetuksellisena teemana aviovaimon oikealle toiminnalle ja käytökselle. Mikäli Tizian teki avioliittomaalauksia, voidaan olettaa, että myös Tintoretto olisi tehnyt niitä.

Susanna-aiheen kuvauksessa on havaittavissa muutosta. Cassonet kuvaavat kertomuksen tapahtumia kuvasarjana, joissa ne käydään pääpiirteittäin läpi kokonaisuudessaan. Tintoretton maalauksissa aiheesta on otettu esiin yksittäinen tapahtuma. Kuvaukset kiertävät erilaisilla tavoilla siihen tapahtuman osaan kertomusta, jossa miehet ovat joko tekemässä ehdotustaan naiselle tai he ovat sitä aikomassa. Muutoksessa voi nähdä myös eräänlaista yksinkertaistamista. Aiemmin kuvaukseen tarvittiin useampi kuva, nyt riittää yksi teos kertomaan haluttua merkitystä. Wienin-teoksessa on kuvattu erilaisia symbolisia merkityksiä, jolloin sitä on tulkittava symboliikan avulla. Teos voidaan nähdä myös eräänlaisena tirkistelykuvana, koska siinä on välitöntä intiimin tilan kuvausta. Madridin-teos on lähempänä Apokryfikirjan kertomusta, jolloin tulkinnan pohjana on itse kertomus. Pariisin-teos esittää selkeimmin naisen kaunistamista ja kylpemiseen liittyviä toimintoja. Teosta voikin tarkastella osaltaan ”toalettikuvana”, jossa naistenhuone on siirretty ulos luontoon. Washingtonin-teos on vastaavanlainen ”toalettikuva”, jossa toiminta tapahtuu sisätilaa muistuttavassa paikassa. Kaikesta huolimatta kyseessä on myös maalaukset joilla on eroottinen vire. Mytologia antaa väylän halulle, joka asettuu samalla sopivuuden raameihin.

Pradossa (Madridin-teos) olevasta teoksesta Bohn toteaa, että Susanna on muuttunut siveellisyyden esikuvasta provokatiiviseksi viettelijättäreksi. Maalauksessa toinen vanhimista tarttuu naisen rintaan ennenkuulumattoman seksuaalisella eleellä.<sup>154</sup> Maalaukset voi siis nähdä myös eroottisina teoksina. Eroottisuudesta huolimatta seuraavassa luvussa paneudutaan tarkemmin maalauksiin ja tutkitaan sitä miten Tintoretton Susanna-maalaukset ilmentävät eräitä hyvän vaimon piirteitä ja niitä ominaisuuksia, joita vaimolta odotettiin.

---

<sup>154</sup> Bohn 2001, 265.

### 3. Avioliitto ja aviovaimo Venetsiassa

#### 3.1 Avioituminen ja avioliitto 1500-luvun Venetsiassa

Apokryfikirjan Susanna-kertomuksen alussa todetaan Jooakim-nimisen miehen ottaneen vaimon, joka oli sangen kaunis ja Herraa pelkääväinen. Vaimo oli myös hyvin kasvatettu hurskaiden vanhempien toimesta Mooseksen lain mukaisesti.<sup>155</sup> Kertomuksen alussa kuvataan avioliiton edellytyksiä kertomalla muutamasta tulevan aviovaimon ominaisuuksista. Avioliitto on onnellinen, jos tuleva vaimo on kaunis ja hänet on opetettu uskonnollisten periaatteiden mukaisesti, jolloin hän on myös tottelevainen miestänsä kohtaan. Susannan tottelevaisuus miestänsä kohtaan ilmenee hänen kieltäytyessään vanhojen miesten puutarhassa tekemästä ehdotuksesta. Miehet halusivat maata hänen kanssaan.<sup>156</sup> Vanhojen miesten kiinnostus nuorta naista kohtaan voi merkitä kahta asiaa. Ensinnäkin kyseessä on vaimon uskollisuuden koetteleminen miesten yrittäessä päästä lähempään kontaktiin hänen kanssaan. Tarkoitus on tyydyttää vain omia halujaan toisen miehen vaimon kustannuksella. Toiseksi vanhojen miesten kiinnostuksen nuorta naista kohtaan voi tulkita yleisemmin heidän kiinnostukseksi saada itselleen nuori vaimo. Asiassa on nähtävissä kannanotto avioliiton ikäkysymykseen. Kertomuksessa on myös aviomiehelle asetettavia ominaisuuksia. Jooakimista todetaan, että hän on rikas, hänellä on oma talo, jossa yhteisön jäsenet kokoontuivat, koska hän oli kaikista arvossapidetyin.<sup>157</sup> Miehellä tuli olla avioliittoon ryhtyessään varallisuutta ja arvostettu yhteiskunnallinen asema. Kertomuksen mukaan asian voisi nähdä siten, että taloudellinen ja yhteiskunnallinen puoli tuli olla kunnossa ennen kuin aikoi naimisiin. Näin kertomuksessa mutta miten todellisuus ja ihanne kohtasivat 1500-luvun Pohjoisitalialaisessa renessanssissa etenkin venetsialaisessa kontekstissa. Mitä odotuksia ja toiveita liittyi avioliittoon ja sen solmimiseen?

Wienin-teoksessa Tintoretto kuvaa kahta miestä, joista toinen on etualalla ja toinen taempana ruusuaidan vastakkaisessa päädyssä. Etualalla oleva mies on kaljupäinen ja taustalla olevalla miehellä on harmaantunut tai valkoiset hiukset. Molemmilla on harmaantunut pitkä parta. Taustalla olevalla miehellä on kumarainen asento. Molempien

<sup>155</sup> Vanhan testamentin apokryfikirjat, lisäyksiä Danielin kirjaan 1995, 339.

<sup>156</sup> Vanhan testamentin apokryfikirjat, lisäyksiä Danielin kirjaan 1995, 340.

<sup>157</sup> Vanhan testamentin apokryfikirjat, lisäyksiä Danielin kirjaan 1995, 339.



miesten ulkoisesta olemuksesta saa sen vaikutelman, että he ovat jo eläneet pitkän iän. Madridin-teoksessa on kuvattu selkeämmin kaksi miestä, joilla on harmaantunut parta ja he ovat osin kaljuja. Miehet on kuvattu näkyviin kuvassa olevan naisen viereen. Toinen on kauempana naisesta ja toinen koskettaa naista. Molempien miesten olemuksesta voi päätellä, että he ovat jo vanhempia miehiä. Pariisin-teoksessa miehet on sijoitettu teoksen oikeaan yläkulmaan pöydän taakse ja puun suojaan. Vasemman puoleisella miehellä on harmaantunut parta ja hiukset oikealla puolella olevalla miehellä on tumma parta ja tummat hiukset mutta hän on osin kaljuuntunut. Miehistä voi kuitenkin todeta heidän olevan iäkkäämpiä kuin kuvassa esiintyvät naiset. Washingtonin-teoksessa miehet on kuvattu kauas maalauksen taustalle, joten heidän iästään on vaikea sanoa varmasti mitään, mutta oletettavasti he myös ovat iältään vanhempia. Tässä teoksessa miesten kuvaamisella ja heidän ikänsä tietämisellä ei ehkä olekaan merkitystä. Maalausta hallitsee osin alaston nainen, jolle palvelijatar ojentaa astiaa.

Tintoretton teoksissa miehet on kuvattu vanhoiksi ja naiset nuoriksi, jolloin ikäero miehen ja naisen välillä on merkittävä ja helposti huomattavissa. Kyseessä voisi olla vanhuuden nostalgisointi, jonka avulla korostetaan viisautta. Vanhojen miesten oletetaan olevan viisaita ja nuori nainen vastapuolena edustaisi nuoruutta ja vähäisempää viisautta. Teoksien eräänä merkityksenä saattaa olla avioliiton solmimisen yhteydessä esiintyvän miehen ja naisen välisen ikään perustuvan eron korostaminen. Avioliittoon liittyvien asioiden korostaminen, tässä yhteydessä ikä, vahvistaa myös sitä näkemystä, että maalaukset ovat saattaneet toimia avioliittomaalauksina. Naisen osalta naimisiinmeno tapahtui joskus varsin nuorena.

Avioitumisikä Venetsian ylimyssukujen joukossa 1500-luvun alkupuolella oli naisella 14—20 ikävuoden välillä ja mies oli keskimäärin kymmenen vuotta vanhempi vaimo-<sup>158</sup> aan. Kulttuurihistorioitsija Marjo Kaartinen toteaa ikäeron olleen viisi vuotta ja pitää tätä suurena. Tosin hän toteaa, että varakkaammat miehet menivät myöhemmin naimisiin ja etenkin kaikkein ylimmissä ja rikkaimmissa yhteiskuntaluokissa morsiamet olivat kaikkein nuorimpia.<sup>159</sup> 1300-luvulta 1500-luvulle avioitumisiät nousivat. Esimeriksi

<sup>158</sup> Labalme, 1999, 46.

<sup>159</sup> Kaartinen 1994, 108. Uusimmassa teoksessaan *Arjesta ihmeisiin. Eliitin kulttuurihistoriaa* (2006) Kaartinen ei ota selvää kantaa avioliiton solmimisikään, mutta oivallisena esimerkkinä asiasta käynee maininta, tutkijoitakin kiinnostaneesta, englantilaisesta mahtileskestä Elizabeth ”Bess” Hardwickista (1527—1608), joka jäi ensimmäisen kerran leskeksi jo kuusitoistavuotiaana. Kaartinen 2006, 63. 1500-luvullakin esimerkiksi Englannissa näyttäisi olleen mahdollista avioitua varsin nuorena. Kuusitoistavuotias leski on avioitunut joko kuusitoistavuotispäivänään tai nuorempana. Ensimmäisen miehen iästä ei Kaartisella ole mainintaa.

Firenzessä avioitumisikä oli 1427 keskimääräisesti miehillä 30 vuotta ja naisilla noin 18 vuotta. Kehitystä oli tapahtunut siten, että esimerkiksi Firenzen hallinnassa olevassa Pratossa keskimääräinen avioitumisikä nousi 1371—1470 välisenä aikana miehillä 23,8 vuodesta 29,6 vuoteen, naisilla kehitys oli 16,3 vuodesta 21,1 vuoteen. Miesten avioitumisikä saattoi olla hivenen korkea ja se esimerkiksi Leon Battista Albertin mukaan aiheutti yhteisössä eroottisia jännitystiloja. Firenzessä tilannetta yritettiin ratkaista säättämällä laki, joka kielsi naimattomien miesten pääsyn valtion virkoihin.<sup>160</sup> Venetsiassa avioitumisikä näyttäisi olevan muun Italian mukainen. Huolimatta siitä oliko ikäero viisi tai kymmenen vuotta se aiheutti ongelmia. Kaartinen toteaa osuvasti ikäeron vahvistaneen sukupuolten välistä juopaa.<sup>161</sup>

Yhteiskunta oli jumalallisen hierarkian läpäisemä ja siinä oli jokaisella oma paikkansa ja pyhä järjestyksensä, josta oli oltava kiitollinen. Vastustaminen oli niskurointia Jumalan asettamaa järjestystä vastaan. Avioliitossa tämä tarkoitti, että vaimon tuli totella miestänsä ja alistua hänen tahtoonsa.<sup>162</sup> Perusteet alamaisuudelle otettiin Uudesta testamentista, jossa mainitaan ”Samoin te, vaimot olkaa alamaiset miehellenne, että nekin, jotka ehkä eivät ole sanalle kuuliaisia, vaimojen vaelluksen kautta sanoittakin voitettaiisiin.”<sup>163</sup> Yläluokan tyttöjen kasvatusta tähtäsi tottelemiseen, ensin vanhempien ja sen jälkeen aviopuolison. Tasa-arvosta ei ollut tietoaakaan, jos mies oli keski-ikäinen ja maailmaa nähnyt ja nuori morsian tai vaimo oli alle kaksikymmenvuotias. Tasa-arvo oli ajatuksena mahdoton uuden ajan alussa ja siihen pyrkiminen oli järjetön ajatus. Vaikka, valistusfilosofit julistivat tasa-arvoa, se oli Yhdysvaltain itsenäisyysjulistuksen oleellinen osa, Ranskan vallankumous pyrki tavoitteissaan vapauteen, veljeyteen ja tasa-arvoon, olivat nämä pyrkimykset kuitenkin tasa-arvon osalta suhteellisia.<sup>164</sup> Susannan voi nähdä tottelevaisena vaimona, joka oleskelee vain miehensä puutarhassa, suljetussa ja eristetyssä tilassa. Mies on ehkä vaatinut vaimoansa pysymään kodin piirissä sallimatta hänen kuljeskella julkisissa tiloissa, kaduilla ja toreilla.

Modesta Pozzo, toiselta nimeltään Moderata Fonte, joka oli syntynyt 1555 ja kuoli 37-vuotiaana synnyttäessään neljättä lastaan, otti kuvitteellisessa teoksessaan *Il merito delle donne* (julkaistu 1600) kantaa miesten ja naisten väliseen ikäeroon avioliitto- ja avioitumiskysymyksessä. Erään henkilöhahmonsa, Virginian, suulla hän kysyy avioliiton

<sup>160</sup> Setälä 2002, 37—38. Ks. myös Weinstein 2003, 106; Bell 1999, 212.

<sup>161</sup> Kaartinen 1994, 109.

<sup>162</sup> Kaartinen 2006, 21, 24—25, 45.

<sup>163</sup> 1. Piet 3:1.

<sup>164</sup> Kaartinen 2006, 22; Kaartinen 1994, 109.

epäkohdasta, joka liittyy nimenomaan siihen, tuleeko heidän, naisten, rakastaa iäkkäitä miehiä nuorten ja vanhempien miesten kustannuksella. Kysymys esitetään Cornelialle, joka on uudelleen avioitunut. Cornelian vastaus ei ole suora ja selvä. Hän käyttää vertausta toteamalla, että ”koska kaikki tiedätte sen, että lintu nuoren pojan kädessä ja nuori nainen vanhan miehen kädessä, ei koskaan ole yhdessä hyvä asia.”<sup>165</sup> Cornelia jatkaa edelleen toteamalla, että vanhat miehet ovat yhtä viekkaita kuin ovat aikuisiakin. Kuitenkin heiltä puuttuu jotain, jota nuorilla miehillä on, viehättävyys ja eleganssi.<sup>166</sup> Cornelia näyttäisi rinnastavan vanhan miehen kokemattomaan nuoreen mieheen, joka ei pysty käsittelemään pientä lintua. Ilmeisesti vanhan miehen kädessä nuori nainen on kuin heiveröinen lintu, joka saattaa särkyä, kun sitä kohdellaan liian kovakouraisesti. Vanha mies saattaa viekkaudessaan aiheuttaa nuorelle naiselle vaikeuksia, ja kun vanhalta mieheltä puuttuu vielä viehättävyys, hän ei ole edes ulkomuodoltaan ilmeisen kiinnostava. Avioliitto näyttäisi olleen jo alkuasetelmistaan iän suhteen epätasaarvoinen. Vanha mies ja nuori nainen ei liene ollut kovin hyvä järjestely avioliittoa ajatellen. Ulkomuodon merkitystä ei voinut kuitenkaan vähätellä, mikäli halusi saada itselleen sopivan puolison.

Päivi Setälä toteaa, että vaimon valinnassa oli merkittävää tämän kauneus, tapansa ja hyveensä, koska uskottiin lasten olevan sellaisia kuin heidän äitinsä oli. Naisella oli oltava myös vahva ruumis, että hän sopisi synnyttämään.<sup>167</sup> Tintoretto on kuvannut tauulissaan nuoria naisia. Naisten voi sanoa olevan kauniita ja he huolehtivat myös kauneudestaan. Pariisin-teoksessa kuvan nainen on kahden palvelijattaren seurassa ja he auttavat häntä kaunistautumaan. Vasemmalla oleva palvelijatar kampaa naisen hiuksia ja oikealla puolella oleva hoitaa hänen jalkojaan. Jalkoja hoitavan naisen vieressä maassa puuta vasten on pienehkö peili, jota tarvitaan tyydyttävän lopputuloksen toteamiseen. Washingtonin-teoksessa naista auttaa palvelijatar, joka ojentaa hänelle mahdollisesti kylpemiseen tarvittavaa ainetta sisältävää astiaa. Kuvan naisen asennosta voi päätellä, että hän on astumassa altaaseen kylpemään. Wienin-teoksessa nainen istuu altaan reunalla ja kuivaa oikeaa jalkaansa. Hän on ilmeisesti juuri noussut altaasta ja aloittanut itsensä kaunistamisen. Hänen edessään on peili, josta hän voi tarkastella ulkonäköänsä. Madridin-teoksessa nainen näyttää lähes nuorelta tytöltä. Hän ei ole kaunistautumassa

---

<sup>165</sup> Because you all know that a bird in the hand of a boy and a young woman in the hand of an old man will never be well together. Ferraro 2001, 64.

<sup>166</sup> Ferraro 2001, 64.

<sup>167</sup> Setälä 2002, 58.

mutta on koristellut itseään kaulassa olevalla helminauhalla ja rannekorulla, joka vasemmassa kädessä. Naiset näyttävät myös ruumiinrakenteeltaan vahvoilta.

Anu Korhonen toteaa uudessa teoksessaan *Silmän ilot* (2005), joka käsittelee kauneuden kulttuurihistoriaa uuden ajan alussa, hyvän puolison valinnan kriteereiksi mainetta, ulkonäköä, puheenpartta, pukeutumista, ystäviä ja lisäksi myös oli hyvä, jos oli koulutusta ja kasvatusta, jotka täydensivät hyviä ominaisuuksia. Näillä ei välttämättä ollut ensi näkemältä mitään tekemistä kauneuden kanssa mutta voitiin ajatella, että siveellisyyden ja säädyllisyyden saattoi tunnistaa kasvoista. Rumat kasvot ilmensivät rumaa luonnetta ja kauniit siten päinvastaista. Korhonen tuo esille kauneuden merkkeinä myös iän, terveyden ja ruumiin hyvän kunnon. Oikean muotoinen ja kaunis ruumis oli miellyttävä katsoa ja se oli lisäksi tarpeeksi vahva, jotta synnyttäminen onnistui ja kotitalouden askareista saattoi selviytyä. Naisen ulkonäkö oli tärkeä myös tulevien lasten kannalta, koska vaimon ulkonäkö vaikutti myös lasten ulkonäköön. Kauniin vaimon kauniit lapset menestyisivät paremmin elämässään ja saavuttaisivat paremman sosiaalisen aseman. Kauneuden vaatimus oli keskeinen yhteiskunnan ylemmissä portaissa, etenkin hoveissa. Mikäli vaimoehdokas ei ollut täydellisen kaunis, ei se kuitenkaan saanut olla syy hylkäämiseensä ja huomiotta jättämiseen. Espanjalaisen humanistin Juan Luis Vivesin mukaan ”lyhyet ja rumahkot naiset juuri synnyttävät kauneimpia ja komeimpia lapsia”.<sup>168</sup> Tintoretton voi ajatella pyrkineen myös Susanna-maalauksissaan esittämään kauneutta. Kuvaamalla, kuten Alberti esittää, oikean muotoisia ja kokoisia vartaloita, jotka on oikein sommiteltu maalaukseen, Tintoretto on pyrkinyt teoksissaan esteettiseen, kauniiseen lopputulokseen.

Muutkin aikakauden vaikuttajat antoivat ohjeita vaimon velvollisuuksista. Eräs heistä oli ragusalainen herrasmies Nicolò Vito di Gozze (1549—1610), joka seitsemän kohdan ohjeessaan neuvoo millaisen tulee hyvän vaimon olla. Ensinnäkin vaimon tuli varjella perheen omaisuutta kodin sisällä. Toiseksi vaimo ei saanut päästää ketään kotiinsa ilman, että mies oli asiasta tietoinen. Vaimo ei saanut pukeutua tai koristella itseään liiallisesti siten, että se ylitti rahavarat tai paikalliset tavat. Vaimon ei sopinut myöskään puuttua miehensä asioihin, etenkin poliitiikkaan. Viidenneksi vaimon tuli jäljitellä miestään kunniallisissa tavoissa. Kuudenneksi vaimon tuli kunnioittaa miestään ei orjamaisen pelkäävästi vaan tyttären velvollisuudella. Lopuksi vaimon piti olla onnellinen

---

<sup>168</sup> Korhonen 2005, 141—42, 145.

ja tasapuolinen miehensä kanssa niin hyvinä kuin huonoina aikoina.<sup>169</sup> Susanna maalausissa Gozzen toinen kohta näyttäisi jäävän toteutumatta, tosin miehet tulivat kutsu-  
matta naisen kodin yhteydessä sijainneeseen puutarhaan. Muuten vaimon hyvät ominai-  
suudet liittyivät perheen, miehen ja vaatimattomuuden ympärille.

Muodollisesti avioliiton solmiminen alkoi kihlaussopimuksella, joka aloitti sukulaisuus-  
suhteen mutta myös, mikä oli tärkeämpi, se määrätti myötäjäisten suuruuden ja maksu-  
tavan. Osa myötäjäisiä maksettiin käteisellä, hyödykkeinä, jalokivinä tai kiinteänä  
omaisuutena, kiinteistöinä. Myötäjäisissä oli kyse varallisuuden siirrosta ja varallisuus  
oli valtaa, joten myötäjäiskysymys ei ollut näin ollen pelkästään yksityisasia. Myötäjäi-  
set olivat julkinen asia ja niiden julkisuus palveli Venetsian omahyväisyyttä ja propa-  
gandaa.<sup>170</sup> Myötäjäisesineitä on kuvattu myös Tintoretton Susanna-teoksissa. Wienin-  
teoksessa naisen ympärillä on monenlaisia esineitä, jotka hän ilmeisesti on saanut myö-  
täjäisinään, kuten helmet, vaatteet ja mahdollisesti myös kuvassa altaan reunalla olevan  
astian ja peilin. Kuvassa oleva peili on varsin suurikokoinen. Kyseessä on mahdollisesti  
kiillotettu metallipeili, joka olivat yleisesti käytössä 1500-luvulla. Aidot venetsialaiset  
peilit, jotka tehtiin kristallista, olivat harvinaisia. Peili oli osa pukeutumista ja se yhdes-  
sä kamman ja toalettitarvikkeiden kanssa kuului nuorten kaupunkilaisten varustuk-  
seen.<sup>171</sup> Pariisin-teoksessa on nähtävillä myös peili, joka on pienempi kuin Wienin-  
teoksen. Naisella on lisäksi helmistä tehty rannekoru. Washingtonin-teoksessa naisella  
on hiuksissaan helmikoriste ja lisäksi kuvassa on astia, kuten Wienin-teoksessa. Madri-  
din-teoksessa naisella on helmistä tehtyt kaula- ja rannekoristeet.

Myötäjäisten merkitys naiselle oli suuri, koska hänen mahdollisuutensa periä oli pie-  
nempi kuin hänen veljensä. Myötäjäiset olivatkin naisen osuus isän laillisesta perinnös-  
tä.<sup>172</sup> Myötäjäiset toimivat myös nuoren tytön arvon, tulevaisuuden odotusten ja perheen  
rakkauden mittana. Tytön myötäjäiset olivat myös sidoksissa hänen viehättävyyteensä:  
mitä suurempi myötäjäissumma oli tarjottavana sopivalle sulhasehdokkaalle, sitä viehät-  
tävämpi tyttö oli. Suuret myötäjäiset mahdollistivat sen, että tyttö sai sellaisen miehen,  
joka kykeni tarjoamaan hänelle miellyttävän ja tyydytystä tuottavan elämän. Toisaalta  
pienet myötäjäiset vaikuttivat päinvastoin ja saattoivat alentaa naisen asemaa. Aviomie-

---

<sup>169</sup> Bell 1999, 248.

<sup>170</sup> Labalme 1999, 44, 48.

<sup>171</sup> Melchior-Bonnet 2004, 31—33.

<sup>172</sup> Setälä 2002, 45.

hen lisäksi nainen saikin myötäjäisten ohella myös kunniaa ja tietyn aseman. Myötäjäiset olivat tytön ja naisen mitta, jolla häntä arvioitiin.<sup>173</sup>

Myötäjäisten merkityksen kasvaessa myös niiden rahallinen määrä lisääntyi. Venetsias-  
sa määrättiin 1420 myötäjäisten korkeimmaksi määräksi 1600 dukaattia mutta se ei es-  
tänyt myötäjäissumman kasvua.<sup>174</sup> Jutta Sperlingin mukaan 1600 dukaatin myötäjäiskat-  
to koski aatelismorsiamia. Naitettaessa aateliton nainen aateliselle miehelle, naisen  
myötäjäiset olivat 400 dukaattia suuremmat.<sup>175</sup> 1500-luvun alussa myötäjäissumma oli  
jo 2000 dukaattia.<sup>176</sup> 2000 dukaattiakin saattoi olla liian vähän, kun oli kyse yläluokan  
maksamista myötäjäisistä. Venetsialainen päiväkirjanpitäjä Marin Sanudo toteaa esi-  
merkiksi vuosina 1496—97 myötäjäisten olleen yli 3000 dukaattia ja parhaimmillaan  
niiden nousseen yli kymmeneen tuhanteen dukaattiin. Lokakuussa 1507 Sanudo kertoo  
olleensa häätjuhlassa, jossa päivällisaikaan oli tuotu osa morsiamen myötäjäisistä arvol-  
taan 4000 dukaattia kulta ja hopeakolikkoina. Sanudo toteaa ” Hyvin tehty niiltä,  
joilla on siihen varaa.”<sup>177</sup> Suuret myötäjäiset osoittivat myös yhteisön taloudellista voi-  
maa.<sup>178</sup> 1551 Senaatti asetti myötäjäiskatoksi 5000 dukaattia hillitäkseen lisääntyvää  
myötäjäisinflaatiota. Tämä ei kuitenkaan estänyt varakkaiden perheiden myötäjäisten  
nousemista helposti jopa 40000 dukaattiin. Viimeinen yritys hillitä myötäjäisten kasvua  
oli 1575 ja tämän epäonnistuttua hallitus lopulta lopetti myötäjäislakien julkaisemisen.  
Myötäjäislait olivat tehottomia, koska ne joilla oli varaa maksaa suuria summia tyttäri-  
ensä myötäjäisiksi, pitivät lain ylärajoja vähimmäisvaatimuksina myötäjäisille. Laki  
toimi kuin olisi kaatanut öljyä tuleen: myötäjäissummat kasvoivat lain määräämistä  
rangaistuksista huolimatta. Rangaistussummat lisättiin jo muutenkin ylettömiin me-  
noeriin.<sup>179</sup> Myötäjäiset olivatkin kunnia-asia isälle, jonka tehtävänä oli järjestää tyttärel-  
leen sovelias rahasumma tulevaa avioelämää varten.<sup>180</sup>

Myötäjäiset nousivat ja näin paransivat naisen taloudellista asemaa, joten niiden mää-  
rään puututtiin lainsäädännöllä. Taustalla oli miesten pelko oman aseman menettämises-  
tä. Naisten taloudellisen aseman ja varallisuuden lisääntyessä heistä tuli uhkatekijöitä

<sup>173</sup> Queller 1993, 698.

<sup>174</sup> Setälä 2002, 47.

<sup>175</sup> Sperling 1999, 22.

<sup>176</sup> Setälä 2002, 48.

<sup>177</sup> Well done, for those who can afford it!; Labalme 1999, 47—48.

<sup>178</sup> Labalme 1999, 45.

<sup>179</sup> Sperling 1999, 26.

<sup>180</sup> Queller 1993, 704.

miesten hallitsemassa yhteiskunnassa. Naisten taloudellinen status nousi.<sup>181</sup> Asiassa voi nähdä sukupuolikysymyksen. Miehet halusivat pitää talouselämän hallinnan omissa käsissään mutta nousevat myötäjäiset, jotka olivat naisen omaisuutta, muodostivat uhan järjestelmälle. Naisten varallisuuden lisääntyessä he saivat lisää valtaa ja tämä ei ollut miesten mieleen. Naisen tuli edelleen toimia vain kotona eikä pyrkiä osallistumaan miesten hallitsemaan talouselämään, jonka merkitys Venetsiassa oli huomattava. Moni mies ja isä saattoikin toivoa entisten aikojen paluuta Danten Jumalaisen näytelmän paratiisi-osassa olevan toteamuksen myötä. ”Kun tytär syntyi, peljännyt ei isä avio-iän ynnä myötäjäisten menevän oikeasta määrästä.”<sup>182</sup> Isän toiveena olivat kohtuulliset myötäjäiset, sellaiset, jotka saattoi ilmeisesti hyväksyä ilman, että joutui vararikkoon tai ahneen sulhasehdokkaan suvun mahdottomien vaatimusten uhriksi.

Taiteilija perheissä tulevan miehen tuli osoittaa myös ammatillista kykyä. Tästä esimerkkinä on Tintoretton tytär Ottavia, ja hänen vaatimuksensa aviomiehen suhteen. Tintoretton tytär Ottavia meni naimisiin veljensä Domenicon oppipojan Sebastiano Casserin kanssa. Avioliiton solmimiseen liittyi mielenkiintoinen asia, joka kuvaa ajan vaatimuksia miehelle, taiteilijapiireissä mahdollisesti yleinenkin asia. Ottavia ei suostunut avioliittoon ennen kuin Sebastiano olisi osoittanut kykynsä maalarina ja näin ollen myös tehokkaana perheyrityksen jäsenenä.<sup>183</sup> Ottavia itse osoitti ammattitaitoaan maalarina ja hänestä tuli 1600-luvulla maineikas taiteilija, joka sai lisänimen ”Tintoretta”. Alemman luokan naisten myötäjäiset liittyivät laajemminkin heidän ammatilliseen taitoonsa. Maalarina toimimisen lisäksi uraa saattoi tehdä musiikin alalla. 1500-luvulla orpopytöille oli mahdollista päästä laulamaan ja soittamaan kuoroihin. lahjakkaat tytöt loivat itselleen uran ja myöhemmin he opettivat nuorempia tyttöjä musiikin alalla. Naiset saattoivat ansaita myötäjäisiä myös teollisuudessa, etenkin tekstiiliteollisuudessa, ja kaupan alalla, varsinkin vähittäiskaupassa. Jotkin naiset toimivat myös koulu- ja kotiopettajina. Naisen myötäjäiset koostuivatkin sekä hänen työstään ja osaamisestaan että myös siitä ansiosta mitä hän kykeni tienamaan.<sup>184</sup> Sebastianon tapauksessa hänen ammattitaidostaan tuli myötäjäinen, joka hänen oli tuotava tullessaan, mikäli halusi päästä perheyrityksen jäseneksi. Myötäjäiskäytännön voi katsoa kääntyneen tavallaan pääläelleen. Siinä missä naisen ammatillinen osaaminen oli osa hänen myötäjäisiä, sitä oli myös miehen ammattitaito. Todennäköisesti ajan käytännön mukaisesti käytettiin myös rahaa.

<sup>181</sup> Queller 1993, 704—7.

<sup>182</sup> Dante: Jumalainen näytelmä (1300-luvun alku, 1924) 1997, 107.

<sup>183</sup> Tietze 1948, 54; Tietze 1939, 34.

<sup>184</sup> Ambrosini 2000, 434—35.

Aineellinen hyvinvointi oli tärkeä ja siitä huolehtiminen oli miehen tehtävä. Molempien sukupuolien edun mukaista oli, että mies pystyi tarjoamaan vaimolleen tämän sosiaalisen luokan mukaisen hyvinvoinnin. Perusedellytyksinä olivat ruoka ja vaatteet. Ylemmillä luokilla materiaaliseen hyvinvointiin kuuluivat lisäksi luksusesineet, kuten jalokivet, kultaesineet ja helmet ja palvelijat Toisinaan mainittiin myös tunteellisempia asioita, joita tuli ottaa huomioon hyvinvoinnissa. Rakkaus ja kiintymys olivat mainittuja asioita mutta tärkeämpää oli kuitenkin materiaaliset seikat, jotka tuli täyttyä avioliiton yhteydessä. Hyvän aviomiehen tunnusmerkki oli hänen kykynsä täyttää materiaaliset edellytykset avioliitossa.<sup>185</sup> Päivi Setälän mukaan renessanssi painotti rakkautta yhtenä avioliiton osatekijänä. Hänen mukaansa miehen tuli olla vaimonsa kumppani ja rakastajatar. Tämä näkyi myös aikakauden taiteessa, muun muassa Lorenzo Lotto on kuvannut rakastunutta avioparia omassa taiteessaan. Esimerkkinä tästä maalaus Marsilio ja Faustina Cassottista vuodelta 1523 (Kuva 17). Maalauksessa on onnellisen näköinen pariskunta, joka katsoo kiinteästi kuvan katsojaan kuin ilmaistakseen onnensa lujutta. Parin taustalla on cupido, lemmenjumala, joka on ottanut parin käsiensä suojeluksen vahvistaen näin parin yhteenkuuluvaisuutta ja hedelmällisyyttä. Mies on ojentamassa naiselle sormusta sitoutumisen merkiksi, joka mahdollisesti täydentää miehessä heränneen rakkauden tunteen. Olemme yhdessä ja sitoutuneet yhdessä oloon, näin maalaus ehkä haluaa sanoa.<sup>186</sup>

Venetsialaisessa keskustelussa 1400-luvun loppupuolella yksineläjän elämisestä totesi aikakauden päiväkirjanpitäjä ja historioitsija Marino Sanudo seuraavasti ”syöt yksin, kuten sanotaan, kitsas ja onneton mies.”<sup>187</sup> Yksineläjän elämä oli epänormaalia yhteisössä, joka korosti perheen ja perhe-elämän merkitystä perimmäisenä asiana. Sukua haluttiin suojella ja sen vuoksi avioliittoon kiinnitettiin suurta huomiota. Venetsialaisessa kontekstissa ylimystön avioliitot olivat merkittävä tapahtuma. Aikakauden kirjoittajat ovat kuvanneet avioliiton solmimiseen liittyviä tapahtumia ja rituaaleja, jotka olivat enemmän julkisia kuin yksityisiä. Venetsian kaupunkivaltiossa avioliitoilla oli poliittista ja taloudellista merkitystä, joiden avulla suvut sitoutuivat toisiinsa ja muodostivat ver-

<sup>185</sup> Ferraro 1995, 501—2.

<sup>186</sup> Setälä 2002, 56, 58.

<sup>187</sup> ”You eat alone at the table, as if to say, stingy and miserable man”: Labalme, 1999, 43. Marino Sanudo (tai Sanuto) (1466—1533) oli venetsialainen historioitsija, päiväkirjanpitäjä ja lähettiläs. Hän kirjoitti kotikaupunkinsa tapahtumista ja palveli myös erilaisissa julkisissa viroissa. Sanudo oli yläluokkaan kuuluva henkilö ja oli saanut klassisen kasvatuksen kuten monet muutkin saman yhteiskuntaluokan nuoret. Sanudo kirjoitti päiväkirjan vuosien 1496—1533 väliseltä ajalta, käsitellen kulttuurillisia ja uskonnollisia asenteita Venetsiassa sekä politiikkaa että venetsialaisen eliitin kohtaamia haasteita mainituilla vuosikymmenillä. Lewin 2000, 313—14; Zimmermann 1995, 15; Masonen 2005, 164.



kostoja, joiden avulla voitiin tehostaa kaupungin asemaa. Taloudellisista asioista tärkein oli myötäjäiset, joihin uhrattiin suuriakin summia. 1500-luvulla avioliitto oli venetsialaisten ylimyssukujen piirissä monimutkainen asia, joka vaati aikaa ja sitoi suvun ja koko yhteisön tapahtumaan.<sup>188</sup> Poliittisten ja taloudellisten seikkojen vuoksi venetsialaisen yläluokan miehet olivat erittäin kiinnostuneet siitä kenen kanssa heidän tyttärensä ja sisarensa menivät naimisiin.<sup>189</sup> Avioitumiseen ja yleensä avioliittoon suhtauduttiin vakavasti, koska kyseessä olivat taloudelliset ja poliittiset edut. Avioliitto ei ollut yksityinen asia vaan siinä oli mukana niin suku kuin ympäröivä yhteisökin. Huolissaan oltiin varsinkin miesten jäämisestä ilman aviovaimoa.

Avioliiton solmimisella oli merkitystä sekä suvulle että kaupunkivaltiolle, yhteisölle. Avioliiton voi sanoa olleen tapahtuman, joka toteutui yhteisön sisällä, ei ilman sitä. Avioliiton solmimisella oli ensinnäkin poliittisia vaikutuksia ja toisaalta taloudellista merkitystä. Unohtaa ei voi myöskään avioliiton solmimisen diplomaattisia vaikutuksia. Poliittisesti avioliiton solmiminen vaikutti sukujen äänivaltaan, etenkin Suuressa neuvostossa, koska nyt saattoi luottaa sukuun tulleen toisen ylimyssuvun tukeen. Venetsiasa ylimystö identifioitui Suureen neuvostoon, jonka jäseniä he olivat. Muodostamalla liittoja keskenään perheet ajoivat yhteisiä asioita yhteiseksi edukseen. Avioliitto oli tällaisten liittojen solmimiseen erinomainen keino.<sup>190</sup> Taloudellisesti merkitys korostui pankkisuhteissa ja kaupallisissa pyrkimyksissä. Avioliiton myötä taloudelliset suhteet laajenivat ja mahdollistivat omaisuuden lisääntymisen. Toisaalta itse avioliiton solmiminen oli taloudellinen yritys, koska myötäjäisten kautta siirtyi suuria rahasummia suvulta toiselle.<sup>191</sup> Avioliiton solmimiseen liittyi myös diplomaattista arvoa. Suuret myötäjäiset, lukuisa määrä kauniita ja kauniisti puettuja naisia ja hääjuhlan laatu edesauttoivat Venetsian maineen leviämistä. Tällaisiin juhliin kutsuttiin joskus myös ulkomaisia lähettiläitä todistamaan tapahtuman komeutta. Marin Sanudo kuvailee erästä toukokuussa 1513 pidettyä hääjuhlaa, jossa oli edustettuna kolme aitoa lähettilästä: paavin, Espanjan ja Unkarin. Huomattavaa on, että juhlallisuudet tapahtuivat Cambrain liiton sodan aikana (1509—1517), jolloin oli lailla kielletty pitämästä ylellisiä juhlia. Kyseinen juhla saatettiin järjestää, koska toinen avioliiton osapuolisista perheistä oli sukua hallitsevalle

<sup>188</sup> Labalme, 1999, 43—45.

<sup>189</sup> Chojnacki 1974, 180.

<sup>190</sup> Queller 1993, 702; Labalme 1999, 45. Suuri neuvosto perustettiin 1297 Venetsian kaupungin tasavaltalaiseksi hallintojärjestelmäksi. Sen jäseninä saivat olla vain aateliston täysi-ikäiset miespuoliset henkilöt, jotka osallistuivat tasavallan poliittiseen elämään. Neuvosto lakkautti itsensä äänestyksellä Napoleon Bonaparten saapuessa joukkoineen Venetsian läheisyyteen laguunin rannalle toukokuun 12. päivänä 1797. Viisisataa vuotta tasavaltalaista hallintoa oli päättynyt. Martin 2000, x, 16.

<sup>191</sup> Labalme 1999, 45.

dogelle. Toisaalta sodan aikana oli tarvetta osoittaa Venetsian valtion tärkeyttä ja sen poliittista asemaa suosiollisessa valossa.<sup>192</sup>

Renessanssin aikana avioliiton merkitys oli tärkeä, jopa siinä määrin, että aikakauden ajattelijat pitivät sitä keskeisenä aiheena kirjoituksissaan. Leon Batista Albertille se oli Jumalan asettama. Aikakauden avioliitto oli kahden ihmisen välinen asia mutta ennen kaikkea se oli sukujen välinen sopimus.<sup>193</sup> Päinvastaisiakin näkemyksiä kuitenkin esiintyi. Esimerkiksi edellä mainittu Moderata Fonte piti avioliittoa naisen alistamisena ja asettui näin varsin ankaralle kannalle avioliittokysymyksessä. Teoksessaan *Il merito delle donne* hän toteaa erään henkilöhahmonsa, Corinnen, suulla, ”kuolen mieluummin kuin alistun yhdellekään miehelle”. Fonte on luonut teoksessaan kaksi kolmen naisen ryhmää, joista toinen, johon Corinne kuuluu, kritisoivat miesten paheita, kun taas toinen ryhmä näyttäisi puolustavan miehiä. Kriittisesti suhtautuva ryhmä ei näe avioliitossa mitään etuja, koska haitat ovat hallitsevampia. Eräs heidän väittämänsä onkin, että naiset menettävät itsekunnioituksensa avioliitossa. Kirjailijana Fonte antaa päähenkilöidensä vaatia, että miesten tulisi tunnustaa naisten saavutukset. Naisten keskusteluissa on kuitenkin sovittlevampikin sävy, kun he toivovat keskinäisen kunnioituksen ja tasa-arvoisuuden vallitsevan miesten ja naisten suhteissa.<sup>194</sup> Fonten näkemys avioliitosta on ehkä pessimistinen mutta toisaalta hän toivoo keskinäisen kunnioituksen parantavan sitä mikäli miehet tunnustavat naiset ja heidän saavutuksensa samanarvoisiksi miesten kanssa.

Oman huomionsa tässä yhteydessä ansaitsee Erasmus Rotterdamilainen, joka *Tyhmyyden ylistys*-teoksessaan (1509) ottaa myös kantaa avioliittoon. Erasmus toteaa aluksi varsin myönteisesti, että ”avioliitto on kahden yksityisen elämän kaikkein hellin yhteys”. Mikä tämän hellän yhteyden takana sitten on, siihen Erasmus toteaa suorasukaisesti, että tyhmyys. Hänen mielestään avioliitot purkautuisivat, elleivät ne perustuisi keskinäiselle imartelulle, pilailulle, leväperäisyydelle, teeskentelylle, petoksille. Mikäli, ylkä olisi tarpeeksi viisas, yhtään avioliittoa ei edes solmittaisi. Viisas ylkä ottaisi selville tulevan vaimonsa taustan ja selvittäisi, onko tällä ollut aiempia lemmen suhteita. Solmitut avioliitot eivät säily ehyinä, jos mies ei ole saamattoman sokea sille mitä vaimo tekee. Tämä on, Erasmusen mielestä, tyhmyyttä. Positiivista tässä tyhmyydessä on kui-

<sup>192</sup> Labalme1999, 47, 49. Cambrain liiton sodassa Venetsia taisteli italialaisia ja ulkomaisia joukkoja vastaan. Labalme1999, 47.

<sup>193</sup> Setälä 2002, 57.

<sup>194</sup> Datta 2003, 160—63.

tenkin se, että kodin sopuisuus säilyy ja se on rauhallinen paikka elää. Kaiken tämän edellytys on tyhmyyden hunaja, kuten Erasmus osuvasti toteaa.<sup>195</sup> Erasmus mielestä avioliitto näyttäisi perustuvan jonkinlaiseen itsepetokseen, sormien läpi katsomiseen ja mahdolliseen sinisilmäisyyteen. Avioliitto on petosta ja teeskentelyä, jossa toisen tunteminen on pahasta. Siveellisyyden nimissä tulevan vaimon tausta olisi tutkittava. Tieto toisi tuskaa mutta tyhmyyden hunaja voitelee totuuden paremmaksi. Erasmus teeskentelyä ja petollisuutta saattaa hyvinkin ilmaista Pariisin-teos, jossa nainen näyttää viettelevän katsojia ja taustalla näkyviä miehiä. Vaimon taustan tutkimus tässä yhteydessä olisi ollut paikallaan.

Avioliitto on sakramentti, joka on Jumalan silmissä ja kirkon lakien mukaisesti pysyvä hengellinen liitto.<sup>196</sup> Kristinuskon alkuvuosisadoilla kirkolla ei ollut avioliittoon yhtenäistä näkemystä. Siltä puuttui selkeä liturgia ja se ei myöskään rohkaissut pappeja osallistumaan maallikkojen kihlajaisseremonioihin. Keskiajan alusta aina uuden ajan alkupuolelle saakka katolinen kirkko tehosti vaatimuksia pappien osallistumisesta kihlajais- ja hääseremonioihin. Katolinen kirkko ei kuitenkaan periaatteessa muuttanut näkemystään avioliitosta perheiden sisäisenä asiana. 1500-luvulta alkaen kirkko alkoi kuitenkin kritisoida perheperinteitä ja Trenton kirkolliskokouksella vuosisadan puolivälissä oli tässä asiassa merkittävä osuus. Kokous katsoi, että kirkko on vastuussa avioliiton sakramentista.<sup>197</sup> Katolisen kirkon teologit kokoontuivat Trentoon kirkolliskokoukseen, jossa määriteltiin muun muassa suhtautumista avioliittoon. 1563 katolisen kirkon edustajat vahvistivat kokouksessa, että 1100-luvulta peräisin oleva määrittely avioliitosta luonnollisena sopimuksena ja sakramenttina on edelleen voimassa. Teologit korostivat avioliiton ehdotonta kestävyyttä, joka oli määritelty kanonisen lain mukaan pysyväksi liitoksi Jumalan edessä. Kirkko käytti perusteluna avioliiton sakramentille Raamatun kohtaa Matteuksen evankeliumista: “Niin eivät he enää ole kaksi, vaan yksi liha. Minkä siis Jumala on yhdistänyt, sitä älköön ihminen erottako.”<sup>198</sup> Kanoninen laki salli kuitenkin mahdollisuuden niin sanottuun “vuoteen ja pöydän” eroon, jonka tulkitsen eräänlaiseksi asumuseroksi. Eroon tarvittiin keskinäinen suostumus tai jompikumpi puolisoista ilmaisi mieltymyksensä uskonnolliseen tehtävään. Myös jos jompikumpi puolisoista oli uskoton tai syyllistyi äärimmäiseen väkivaltaan, oli mahdollista saada ero.<sup>199</sup>

<sup>195</sup> Erasmus: Tyhmyyden ylistys (1509) 1998, 55—56.

<sup>196</sup> Ferraro 2001, 37.

<sup>197</sup> Weinstein 2003, 173—76.

<sup>198</sup> Matt. 19:6.

<sup>199</sup> Ferraro 2001, 4, 38.

Keskustelu siitä, mikä oli liiton sitovuus, miten ja milloin siitä tuli sitova, oli kautta Euroopan laajaa. Myöhäiskeskiajan eurooppalaisissa hoveissa aviosopimusten rikkominen olikin yleistä. Ongelmana olivat myös luvattomat avioliitot, etenkin maaseudulla, jossa lapset kieltäytyivät hyväksymästä järjestettyjä liittoja. Vanhemmat kaikista sosiaali- luokista, etenkin ylemmistä, pyrkivät painostamaan kirkkoa, jotta se kieltäisi luvattomat avioliitot. Ylempien luokkien ja muidenkin tapana oli naida keskenään omasta sosiaali- ryhmästään suojellakseen ja varjellakseen omaa valtaansa ja asemaansa. Trenton kirkol- liskokouksen keskusteluissa tulikin esille esimerkiksi Ranskan ja Espanjan edustajien esityksestä, että avioliitto seremoniasta tehtäisiin entistä enemmän julkinen tapahtuma. Ranskan edustaja vaati lisäksi, että pätevä avioliitto edellytti myös vanhempien suostu- muksen. Venetsian patriarkka, Giovanni Trevisa, muiden venetsialaisten edustajien ohella, oli kokouksessa hieman eri linjoilla. Trevisan mielestä luvattomat avioliitot eivät olleet huolestuttavia ja hän puolustikin keskiaikaisen kanonisen lain määritelmää, että parin keskinäinen suostumus oli riittävä pätevän avioliiton solmimiseen.<sup>200</sup> Avioliitto oli muodostumassa liiaksi kahden ihmisen väliseksi asiaksi ja näin ollen yhteiskunta ja etenkin kirkon edustajat huolestuivat tilanteesta. Vallitseva käytäntö horjutti myös van- hempien valtaa päättää lastensa asioista varsinkin avioliiton solmimisen yhteydessä. Keskustelussa on nähtävissä pyrkimys palauttaa kirkon, yhteisön ja vanhempien kont- rolli asiassa, jolla oli laajoja poliittisia, yhteiskunnallisia ja taloudellisia merkityksiä. Avioliitto olisi edelleen pitkälti vanhempien sopimus ja lasten tuli se hyväksyä, vaikkei tunteita ehkä olisi ollutkaan. Venetsialaiset näyttivät olevan tässä asiassa vapaamieli- sempiä ja halusivat, että myös tulevan avioparin omilla tunteilla olisi ollut merkitystä avioliittoa solmittaessa.

Kokouksen keskustelujen tuloksena oli Tametsi-asetus, joka oli kuitenkin kompromissi. Avioitumissopimuksen tuli olla julkinen, joka tarkoitti, että kuulutukset tuli julkaista kolme kertaa paikallisessa yhteisössä.<sup>201</sup> Aiempi järjestely, jossa vaadittiin vain parin oma suostumus, oli aiheuttanut ongelmia. Parin keskinäinen sopiminen avioliittoasiassa heikensi perheen ja suvun suunnitelmia sen suhteen. Kokous kuitenkin halusi osaltaan säilyttää sopimisen mahdollisuuden mutta sen mukaan myös hallitsevien ryhmien edut tuli ottaa huomioon. Julkiset kuulutukset ja papiston osallistuminen seremoniaan enene- vässä määrin teki avioliitosta julkisen. Julkisuus mahdollisti perheiden puuttumisen

---

<sup>200</sup> Ferraro 2001, 38.

<sup>201</sup> Ferraro 2001, 39. Tametsi nimi tulee 24. istuntokauden (marraskuu 1563) ensimmäisen kappaleen ensimmäisestä sanasta. Istunnon avaussanat alkavat ”Tametsi dubitandum...” ”While there is no doubt (that secret marriages are valid)”. Mullet 1999, 65.

avioliittoasiaan ennen kuin sopimuksia tehtiin vastoin heidän toiveitaan.<sup>202</sup> Parin tuli avioitua ensisijaisesti morsiamen seurakunnassa, ja mikäli tämä ei ollut mahdollista, sen tuli tapahtua sulhasen seurakunnassa. Ilman todistajia avioituminen ei onnistunut ja vaatimus olikin, että läsnä olisi kaksi tai kolme todistajaa. Pappi suoritti vihkimisen kysymällä parin suostumusta ja se tuli ilmoittaa parin omin sanoin. Lopulta pappi siunasi liiton ja samalla vahvisti avioliiton. Seuraavaksi avioliitto täytyi rekisteröidä. Lopullisena toimenä oli saattaa avioliitto täytäntöön, joka merkitsi ”tulemista yhdeksi lihaksi”, tarkoittaen sitä, että pari vietti yhteisen yön. Vasta kun kuulutukset oli otettu, pappi oli vihkinyt parin ja siunannut heidät, avioliitto oli rekisteröity ja saatettu täytäntöön, kirkko saattoi pitää avioliittoa voimassa olevana. Asetuksen kompromissiluonnetta osoitti esimerkiksi se, että katoliset uudistajat eivät olleet samaa mieltä siitä, että avioituminen olisi edellyttänyt vanhempien suostumusta. Aviositeiden luomisessa ei ollut vain kysymys yksityisestä perheasiasta, joka perustui notaarin läsnä ollessa vahvistettuihin omaisuusjärjestelyihin. Kyseinen sopimus päinvastoin asetti kirkon valvontaan sekä avioliitotosopimuksen että avioliiton sakramentin. Luvattomia avioliittoja vastaan uudistajat hyökkäsivät julistamalla ne kuoleman synniksi. Sopimus oli kuitenkin heikko ja käytäntö jatkui entisellään pitkään. Pari vannoi valansa joko kotona tai kirkossa papin edessä eikä kuulutuksia välttämättä julkaistu hyvissä ajoin.<sup>203</sup>

Historioitsija Guido Ruggiero on todennut, että avioliitto oli yhteiskunnassa ehkä merkittävin sitoumus ja se oli erilainen kuin mitä se on modernissa merkityksessä. Se ei ollut kahden ihmisen välinen rakkausavioliitto vaan se oli liitto kahden suvun välillä. Aikakauden oikeus- ja moraaliretoriikan mukaisesti pari jakoi avioliiton taakan tai ikeen. Mikäli kiintymyksen tunteita oli, ne vahvistuivat parin työskennellessä yhdessä avioliiton ikeen alla. Ajan näkemyksen mukaan hyvä pari oli sellainen, joka oli taloudellisesti ja sosiaalisesti tasa-arvoinen. Avioliiton merkitystä julkiselle arvostukselle ei voida myöskään unohtaa, se oli arvostuksen mitta. Ruggieron mukaan kyseessä oli taloudellinen ja sosiaalinen sijoitus, jossa intohimot oli valjastettu velvollisuudeksi perhettä kohtaan. Pyrkimys oli päästä yhteiskunnassa sopivalle paikalle ja pysyä myös siinä. Mikäli kaikki onnistui hyvin, kiintymys aviopuolisoiden välillä lisääntyi.<sup>204</sup> Avioliitto oli renessanssin aikana tärkeä tapahtuma, jonka sosiaalinen ja taloudellinen merkitys oli suuri. Avioliitto sitoi sukuja yhteen ja oli ilmeisen menestyksellinen silloin, kun pari oli sosiaalisesti ja taloudellisesti samalla tasolla. Taloudellisia ja sosiaalisia merkityksiä

---

<sup>202</sup> Ruggiero 1993, 59.

<sup>203</sup> Ferraro 2001, 39.

<sup>204</sup> Ruggiero 1993, 14.

on myös Susanna-maalauksissa. Taloudellisesti hyvin toimeen tulevaan luokkaan Susanna liittyy maalauksissa runsaasti kuvattujen ylellisyystarvikkeiden perusteella. Kaikissa muissa paitsi Madridin-teoksessa on kuvattu runsaasti ylellisyyttä. Taloudellista menestystä kuvaavat myös palvelijattaret, joita on Pariisin- ja Washingtonin-teoksissa. Sosiaalisesti Susanna on miehensä kanssa samalla tasolla, koska voidaan olettaa, että hänet on naitettu samansäätöisen miehen kanssa. Susanna näyttäisi olevan myös tottunut kylpemään puutarhassa, joten on oletettavaa, että hänen lapsuudenkodissaankin on ollut puutarha. Wienin-, Pariisin- ja Washingtonin-teoksissa Susanna näyttäisi sopeutuvan luontevasti puutarhaympäristöön.

Avioliiton tärkeyden korostuessa siihen ei voinut ryhtyä valmistautumatta, joten koulutuksen merkitys nousi arvokkaaksi asiaksi. Tyttöjen osalta heidän kohtalonsa ratkesi jo varhain, kun päätettiin heidän sijoittamisestaan joko luostariin tai heidän menemisestään naimisiin. Mikäli tyttö aiottiin naittaa, hänelle perustettiin myötäjäisrahasto, jonka avulla hänen mahdollisuutensa päästä avioon paranivat. Tytöt, jotka oli tarkoitettu naittavaksi, koulutettiin perhettä ja miestä varten. Heidän tuleva ammattinsa oli aviovaimo ja sellaisena oleminen. Tyttöjen koulutuksen vähentyessä yleisissä kouluissa 1400-luvulta alkaen, heidän opin saamisensa siirtyi koteihin tai koulutukseen erikoistuneisiin luostareihin.<sup>205</sup> Tyttöillä koulutus oli sidottu sosiaaliseen asemaan. Alemman luokan tytöille opetettiin lukemista ja kirjoitusta vain erikoistapauksissa, esimerkiksi luostarissa. Ylemmän luokan tytöistä harvat menivät kouluun, sen sijaan heidän opetuksensa tapahtui kotona yksityisten ohjaajien opastuksella. Humanistit, kuten Leon Battista Alberti, puolustivat naisten koulutusta, koska se teki heistä viehättävämpiä ja sopivampia vaimoiksi ja äideiksi etenkin aatellisperheissä. Satya Datta toteaaakin osuvasti, että alemman luokan naiset puolestaan katsottiin arvokkaaksi työvoimaksi avioliitossa, joten heidän ongelmanaan ei ollut tällainen sivistynyt syrjintä. Poikien osalta koulutus oli tarkoitettu ylimystön tai keskiluokan perheiden jälkeläisille mutta myös joidenkin käsityöläisten poikien oli mahdollista saada opetusta heidän asuinseudunginosansa kouluissa (*scuole di sestiere*).<sup>206</sup> Esimerkiksi 1400-luvulla Ferrarassa d'Este-suvun lapsia opetti Guarino Veronese ja Mantovassa Gonzaga-suvun lasten sivistämisestä vastasi Vittorino da Feltre, joka huolehti myös Federico da Montefeltron lasten koulutuksesta.<sup>207</sup> Vittorino da Feltre oli aikansa huomattava humanistikasvattaja, joka työskenteli Mantovassa 1423—1446 Casa Giocosassa, ”iloisessa talossa”. Talo oli perustettu Mantovan hovin yhtey-

<sup>205</sup> Setälä 2002, 68.

<sup>206</sup> Datta 2003, 177.

<sup>207</sup> Jardine 1993, 260.

teen ja se oli merkittävä opetuslaitos, jossa ruhtinasperheiden lasten ohella saivat opetusta myös köyhät, lahjakkaat lapset.<sup>208</sup> Koulutuksesta eivät päässeet osalliseksi ainoastaan pojat vaan myös tytöt ja varattomampienkin perheiden lapset.

Opetus ja opettajat herättivät kiinnostusta antiikkia kohtaan ja nuorten naisten solmimien arvovaltaisten avioliittojen kautta tämä kiinnostus levisi laajalle. Ruhtinaiden hoveissa sivistyneet naiset saattoivat olla johdossa, kuten Urbinossa 1500-luvun alkupuolella Elizabetta Gonzaga Guidobaldo da Montefeltron puolisona tai Isabella d'Este, joka oli johtava hahmo Leonello d'Esten hovissa.<sup>209</sup> *Hovimiehessä* (1528) Baldesar Castiglione ylistää Elizabetta Gonzagaa vaatimattomaksi ja toteaa hänen eleidensä, puheidensa ja tekojensa olleen arvokkaita. Jokaiselle miehelle on kunnia saada palvella häntä ja hänen miellyttämisenä on suurin ilo. Castiglione kuvailee Elizabettaa vielä viisaaksi ja lujaksi luonteeksi sekä kauniiksi.<sup>210</sup> Humanismi edusti tavallaan edistystä sekä naiselle että koko renessanssin kulttuurille. Se mahdollisti aateliston pojille kuin myös tyttärille klassisen oppineisuuden ja toi heidän ulottuvilleen latinankielisen kirjallisuuden.<sup>211</sup> Pääasiallisesti opetus kohdistui poikiin mutta ylimystöpiireissä myös tytöillä oli mahdollisuus sivistävään koulutukseen, vaikkakin heidän pääasiallinen tehtävänsä oli valmistautua avioliittoon ja aviopuolisoksi rikkaalle ruhtinaalle. Ruhtinaiden hoveissa oli tarvetta sivistyneelle keskustelun johtajalle, joten klassisen sivistyksen antaminen tytöille oli perusteltua.

Koulutus oli sukupuolisidonnainen, koska tyttöjen osalle tuli oppia olemaan vaimo. Poikien koulutus käsitti, kuten Setälä toteaa, yhteiskunnallisia ja sotilaallisia asioita. Esimerkillisiä asioita opetettavaksi olivat miekkailu, uinti, kirjoitus- ja lukutaito.<sup>212</sup> Marjo Kaartinen mainitsee aatelmiehen taidoista, että hänen tuli osata puhalttaa torveen, metsästää elegantisti ja valmentaa metsästyshaukkaa. Mikäli poika halusi oppia kirjaviisaaksi, isä saattoi 1500-luvulla kehottaa tätä mieluummin menemään hirteen kuin ryhtyä opiskelemaan. Muutosta tapahtui ja 1500- ja 1600-luvun vaihde muodostaa suorastaan vallankumouksen koulutuksessa, kun uusia yliopistoja perustettiin kiihtyvällä vauhdilla vastaamaan kasvavaa kysyntää. Kaartinen toteaa myös, että koulutuksessa sukupuoli ei niinkään määritellyt koulutuksen laatua kuin sen luonnetta. Vanhemmat eivät useinkaan suosineet enempää poikiansa kuin tyttäriänsä. Tyttöjen koulutuksessa

<sup>208</sup> Castiglione: *Hovimies* (1528), 1957, VIII.

<sup>209</sup> Jardine 1993, 260-61.

<sup>210</sup> Castiglione: *Hovimies* (1528) 1957, 19—20.

<sup>211</sup> Kelly-Gadol 1987, 188.

<sup>212</sup> Setälä 2002, 67.

käytännöllisyydellä oli merkittävämpi osuus kuin poikien. Tytöille opetettiin kirjoittamista ja lukemista sekä laskentoa. Kädentaidot olivat myös opetettavia asioita. Tytön tuli osata käsitöitä, kirurgiaa ja lääkkeenvalmistusta. Pystyäkseen miellyttämään seuraalaisiaan tytön oli opittava soittamaan jotain instrumenttia, hyviä tapoja ja tanssimaan. Naisille ei sopinut, monien mielestä, opettaa akateemisia opintoja. Lakien, filosofian tai jumaluusopin opettaminen, puhumattakaan sotataidosta tai politiikasta, ei ollut sovelias- ta ja kyseisistä asioista oppia saaneita naisia pidettiin usein naurettavina. Päinvastaista suhtautumistakin oli ja naisvastaisuutta kritisoitiin. Useat naiset olivat ylpeitä tiedois- taan ja sivistyksestään, joka ilmeni esimerkiksi taitona kääntää antiikin klassikoita tai kykyä kirjoittaa täydellisiä runosäkeitä. Tyttöjen koulutuksessa äidin osuus oli suuri. Noin seitsenvuotiaana tytöt ja pojat erotettiin toisistaan ja tytöt jäivät äitiensä hoiviin. Äidit siirsivät omaa kulttuuriansa tyttärilleen ja näin kouluttivat heitä tulevaa elämää varten.<sup>213</sup> Koulutus oli osaltaan sukupuolittunutta mutta ei niin merkittävässä määrin kuin saattaisi olettaa ja se näkyi siinä mitä opetettiin. Tytöille opetus oli luonteeltaan erilaista kuin pojille. Poikien tuli oppia olemaan miehiä, johon viittaa uinnin, miekkai- lun ja metsästystaitojen opettaminen. Poikien koulutukseen eivät kuuluneet talouden ja lastenhoidon oppiminen vaan valmistautuminen yhteiskunnalliseen toimimiseen ja pää- töksen tekoon. Naisen tuli osata vain käyttäytyä hyvin.

Susanna on maalauksissa kuvattu yksityiseen puutarhaan, hänellä on erilaisia koruja ja vaatteita käytössään. Lisäksi kahdessa maalauksessa on kuvattu palvelijattaria tai palve- lijatar huolehtimassa Susannan peseytymiseen liittyvistä toimista. Susanna on selkeästi yläluokkainen nainen. Susanna oli myös hyvin kasvatettu hurskaiden vanhempien toi- mesta. Voidaankin olettaa, että hän oli saanut jonkinlaista opetusta. Hän osasi mahdolli- sesti lukea ja hieman kirjoittaa. Ennen kaikkea hänet oli kuitenkin kasvatettu vaimoksi. Yläluokkaisen vaimon päivittäisiin tehtäviin saattoi kuulua oleskelu puutarhassa, kuten Tintoretto maalauksissaan asiaa kuvaa. Läsä ei ole pariskunnan lapsia. Susannan mies on poissa kuvasta. Hän on mahdollisesti suorittamassa omia virka-asioitaan. Maalauk- sista on tulkittavissa hetki hieman oppia saaneen yläluokkaisen vaimon päivästä. Hän keskittyy itsestä huolehtimiseen ilman lasten ja miehen häiritsevää läsnäoloa.

Puolison valintaan liittyi kosiskelu, jossa oli läsnä esiliina, joka valvoi parin toimia. Toisaalta jotkut naiset saattoivat tapaila itsenäisesti miehiä puistoissa ja kirkoissa mutta

---

<sup>213</sup> Kaartinen 2006, 30, 76—81.



tällöinkin ilman esiliinan läsnäoloa nainen saattoi saada huonon maineen.<sup>214</sup> Kirkossa tapaaminen oli suosittu kunniallinen mahdollisuus naishenkilölle kohdata toisia ihmisiä joko salaista rakastajaa tai pelkästään ystävättäriään.<sup>215</sup> Päivi Setälän mukaan tulevan puolison saattoi tavata myös kodin ikkunan tai portin pielessä. Oivallisia tapaamispaikkoja ja -tilaisuuksia olivat myös julkiset näytökset ja huvitilaisuudet.<sup>216</sup> 1500-luvulla hevosvetoisten kärryjen kehitys paransi etenkin rikkaampien naisten mahdollisuuksia liikkua kaupunkien avoimilla paikoilla, tosin miesten saattelemina.<sup>217</sup> Kosiskeluun liittyi myös kauneus, jota ei Korhosen mukaan voinut väheksyä, se saattoi olla jopa ratkaiseva tekijä avioliittoa ajatellen. Rakkauden ja kauneuden suhde oli kaksisuuntaista, kauneus synnytti rakkautta ja rakkaus myös kauneutta. Kauneuden sokaisema menetti arvostelukykynsä ja saattoi rakastua johonkin epäsovivaan, ei niin kauniiseen henkilöön. Toisaalta rakkaus saattoi tehdä epäsovivasta kauniin ja rakastettavan henkilön. Niinpä kömpelöstä ja tylsästä vaimosta tuli kaunis ja rakastettava henkilö miehelle, joka rakasti vaimoaan.<sup>218</sup>

Avioliittoprosessi jatkui virallisella ilmoituksella, jossa olivat läsnä osallisena olevat suvut ja viranomaiset. Tapoihin kuului myös vierailu morsiamen ja sulhasen kodeissa. Virallisesti avioituvat antoivat julistuksen, jossa he sitoutuivat avioliittoon. Julistuksen jälkeen oli juhlat, jossa parille jaettiin kummien toimesta lahjoja, jotka olivat makeisia ja ruokatavaroita. Lopullisena päätöksenä avioliiton solmimiselle oli sulhasen ottaessa morsiamensa asumaan perheensä taloon ja avioliiton täydellistäminen.<sup>219</sup>

1550 Tintoretto meni naimisiin Faustina Vescovin kanssa. Faustina oli ylimysperheen jäsen, joka osallistui perheen asioiden hoitoon varsin aktiivisesti, koska vaimo huomasi miehensä olevan huono liikemies. Päätös naimisiin menemisestä tapahtui Tintoretton siinä vaiheessa elämää, kun hän uskoi olevansa lähellä päämäärää pyrkimyksissään. Eräs hänen päämääränsä oli saada maalata alttaritauluja kirkkoihin. Tilauksia tekivät veljeskunnat, jotka olivat sekä rikkaita että vaikutusvaltaisia ja halusivat antaa kyvykkäille taiteilijoille mahdollisuuden saada elantonsa.<sup>220</sup> Taiteilijoilla ei näyttänyt olevan kiire naimisiin, koska esimerkiksi Tintoretton mestari ja opettaja Tizian meni naimisiin

---

<sup>214</sup> Kaartinen 1994, 110.

<sup>215</sup> Black 2000, 82.

<sup>216</sup> Setälä 2002, 57—58.

<sup>217</sup> Black 2000, 82.

<sup>218</sup> Korhonen 2005, 146.

<sup>219</sup> Labalme 1999, 44.

<sup>220</sup> Bensusan S.a., 35—37.

vasta Cornelia-nimisen naisen synnytettyä hänelle toisen pojan 1525. Ensimmäinen poika oli syntynyt vuotta aiemmin. Hollanderin mukaan Tizianin vaimosta ei löydy enempää tietoa kuin, että hän kuoli odottamatta ja Tizian ei mennyt uudelleen naimisiin.<sup>221</sup> Bruce Cole on todennut taiteilijoiden vaimojen olleen yleensä käsityöläisten ja pienten kauppiaiden luokasta, toisin sanoen he tulivat rajoitetun sosiaalisen aseman omaavista suvuista ja perheistä.<sup>222</sup> Tintoretton vaimo näyttäisi poikkeavan yleisestä käytännöstä olemalla lähtöisin ylimysperheestä ja Tizianin kohdalla avioliittoon ei ollut kiirettä, vaikka yksi lapsi oli jo syntynytkin.

Avioliitto oli 1500-luvun venetsialaisessa yhteiskunnassa merkittävä tapahtuma, johon liittyi poliittisia, taloudellisia ja yhteiskunnallisia merkityksiä. Asian tärkeydestä johtuen puolison valintaan oli kiinnitettävä erityistä huomiota. Huomio kiinnitettiin etenkin naisen ominaisuuksiin vaimona ja perheen lasten hoitajana. Naisen tuli olla hyveellinen vaimo kunnialliselle miehelle, hyvä lasten kasvattaja ja mielellään kauniskin, jotta lapset perisivät myös kauneutta. Ruumiinrakenteen tuli sopia synnyttämiseen ja olla tarpeeksi vahva kotitalouden töiden tekemiseen. Aikakauden maalaustaiteessa on mahdollista myös tunnistaa asioita, jotka liittyivät avioliittoon ja avioitumiseen. Tintoretton Susanna-teoksissa on nähtävissä kannanotto avioliiton ikäkysymykseen. Rinnastamalla vanhat miehet ja nuoren naisen maalaukset ilmentävät ikäeron suuruutta. Kuvaamalla kaunista naista teokset antavat esimerkin eräälle vaimon ominaisuudelle, kauneudelle. Teoksissa on myös kuvattu ylellisyysesineitä, jotka voidaan katsoa myötäjäisiin kuuluviksi. Näin ollen taulut antavat esimerkin myös tulevalle vaimolle sopivista myötäjäisesineistä

Käsittelen seuraavassa tarkemmin vaatimuksia ja odotuksia, joita naiselle asetettiin hänen tehtävässään hyvänä vaimona ja perheen äitinä. Tulkitseen Tintoretton Susanna-aiheisten maalauksien avioliitolle ja naisen siveydelle antamia merkityksiä.

### **3.2 Hyvä vaimo – uskollinen ja kaunis**

Vanhat miehet yllättävät Susannan puutarhassa kylpemässä ja tekevät tälle ehdotuksen saada olla hänen kanssaan. Mikäli hän ei suostu heidän ehdotukseen, he syyttävät häntä

---

<sup>221</sup> Hollander 2000, 323.

<sup>222</sup> Cole 1983, 19.

aviorikoksesta.<sup>223</sup> Kertomuksen mukaan Susanna-vaimo kieltäytyy miesten ehdotuksesta, jolloin hänen suurimmaksi hyveekseen nousee uskollisuus, jota naisen tulee osoittaa avioliitossa miestänsä kohtaan. Uskollisuuden osoitus poistaa mahdollisuuden aviorikokseen. Ahdisteltu vaimo haluaa pitää kiinni lupauksistaan, joita hän on antanut vihitylle miehelleen ja näin ollen naisen, tässä avioavaimon, tulee olla myös tottelevainen ja nöyrä omaa aviomiestänsä kohtaan. Kertomuksen alussa on todettu, että vaimo, jonka Joakim valitsi itselleen, on sangen kaunis. Miesten eräänä himon heräämisen kimmokkeena on myös kaunis nainen ja naisen kauneus yleisemminkin.

Mieke Bal on tutkinut Lucretian itsemurhakertomuksen perusteella Rembrandtin tekemiä maalauksia.<sup>224</sup> Kertomus voidaan nähdä pyrkimyksenä säilyttää uskollisuus omaa miestänsä kohtaan. Tosin Lucretia ei tässä onnistu ja hän tekee oman ratkaisunsa ja pelastaa näin miehensä ja oman kunniansa. Balin mukaan Lucretian tapaus on hyvä aihe keskustelulle, koska ensinnäkin se perustuu kertomukseen. Toiseksi, koska se on ollut ja yhä on suosittu aihe. Kolmanneksi Bal toteaa, että aiheesta on tehty useita maalauksia eli kertomus on esitetty visuaalisesti. Bal jatkaa pohdiskeluaan toteamalla, että tarina Lucretiasta mytologisena kertomuksena oletettavasti kertoo siitä kulttuurista, jossa se on syntynyt ja myös niistä kulttuureista, jotka ylläpitävät ja jatkuvasti säilyttävät kertomusta.<sup>225</sup> Saman asian voi nähdä myös Tintoretton Susanna-maalauksissa. Madridinteoksen, kuten edellä todettiin, voi katsoa olevan lähinnä Apokryfikirjan kertomusta. Taustalla on kertomus, jonka perusteella maalauksia on tehty eri aikoina eri määriä. Tintoretton Susanna-teosten voi näin ollen, Balia mukaillen, olettaa kertovan jotain siitä kulttuurista, jossa ne on tehty. Tässä tapauksessa ne voivat kertoa 1500-luvun venetsialaisesta ja ehkä laajemmastakin näkemyksestä siitä mitä hyvän avioavaimon ominaisuuksiin kuului.

Kertomus puhuu selkeästi avioavaimosta mutta miten avioavaimo ilmentyy maalauksissa? Kertomuksessa ei mainita, että Susannan aviomies olisi ollut puutarhassa tapahtuman hetkellä. Naisen avioavaimona olemisen perusteluja on etsittävä toisaalta. Erääksi keinoksi määrittellä maalausten naiset avioavaimoiksi on etsiä asiaan viittaavia symboleja. Symboli saattaa olla monimerkityksellinen ja se on voinut syntyä joko tietoisesta sopimuksesta tai sitten se on muotoutunut historian kuluessa siinä kulttuurissa, jossa sitä

---

<sup>223</sup> Vanhan testamentin apokryfikirjat, lisäyksiä Danielin kirjaan 1995, 339—40.

<sup>224</sup> Bal 2001, 13.

<sup>225</sup> Bal 2001, 94—5.

käytetään. Käytettäessä symboleja ne yhdistyvät aina tiettyyn yhteisöön, kulttuuriin ja yhteiskuntaan ja tulkitsijan edellytetään tuntevan kuvallisten symbolien merkityksen.<sup>226</sup>

J.R. Halen mukaan maalareiden keskuudessa lisääntyi 1400-luvulta alkaen realismi, joka täsmensi ja monimutkaisti symbolien käyttöä. Ihmiset olivat tottuneet saarnoissa erilaisiin tulkintoihin: kirjallisiin, allegorisiin, moraalisiin ja mystisiin. Kaikkien nähtävillä oli taidetta kirkoissa, kuten esimerkiksi Pietarin kirkossa Michelangelon Pietà. Ihmiset olivat tottuneet jo aiemmin Kristuksen syntymää ja kuolemaa esittäviin teoksiin, joten edellä mainittu teos ei heitä hämmästyttänyt. Kaikki saattoi näyttää muulta kuin mitä se esitti. Sanoman ilmaisuun voitiin käyttää symboleita, kuten jänis, joka ilmentää muun muassa aistillisuutta. Haluttu sanoma voitiin esittää myös ruumiillistumana, josta esimerkiksi sopii Daavid, joka ilmensi rohkeuden täyttämää oikeuden mukaisuutta. Kolmanneksi oli mahdollista käyttää allegorioita, jolloin esimerkiksi Tikli-linnun punainen sulka Kristus lapsen kädessä ilmentää veren kärsimyksen odotusta.<sup>227</sup> Tintoretton teoksista on myös mahdollista etsiä symboleita, joilla on kuvattu aviovaimoon liittyviä asioita. Wienin-teos sisältää runsaasti symboliikkaa, kuten aiemmin tuli esille.

Joanne Marie Ferraron mukaan helmet, sormukset ja vaatteet olivat Venetsiassa avioituneen naisen asemaa osoittavia symboleja.<sup>228</sup> Ferraroa mukaillen selkeimmin aviovai- moiksi voisi näin ollen tulkita, helmien perusteella, Madridin-teoksen ja lisäksi sormus- ten perusteella Wienin-teoksen Susannat. Wienin-teoksen kohdalla Robert Hahn näkee joidenkin tutkijoiden tulkitsevan helmien, jalokivien, brokadikudoksisen puvun ja aika- kaudella suosiossa olevan kampauksen kuuluvan kurtisaanille. Kuitenkin hän on sitä mieltä, että esineet yhdessä naisen viihtyvyyden, tyytyväisen olon ja aseman varmuuden kanssa vahvistavat hänet venetsialaiseksi yläluokkaiseksi naiseksi. Renessanssin taiteili- joiden oli tapana käyttää alastonmalleinaan prostituoituja, mikä on mahdollista myös Wienin-teoksen kohdalla. Hahnin mukaan tällainen samastaminen on itsessään liian helppoa, koska katsojat ovat yhdistäneet mielessään Susannan laajasti sellaisiin hah- moihiin kuin Demeter, Juno ja Diana.<sup>229</sup> Demeter oli muinaisessa Kreikassa maan vilja-

<sup>226</sup> Pienimäki, *Symboli vai allegoria?* Elektroninen dokumentti.

<sup>227</sup> Hale 1971, 263—65; *Allegoria: vertauskuva, kuvaannollinen esitys, usein abstraktin ilmiön kuvaami- nen ihmis- tai eläinhahmossa. Opas taiteen maailmaan 2002*, 296. Allegoria ja symboli olivat kuvataitees- sa toisiaan vastaavia käsitteitä aina 1700-luvun lopulle saakka, jolloin niiden merkitys erotettiin toisis- taan. Allegoria tarkoittaa edellä mainittua abstraktin ilmiön, kuten rakkaus, vapaus ja oikeus, kuvaamista mm. ihmisen hahmossa. Merkitys allegoriassa osoitetaan henkilön asuilla tai muilla attributeilla. Pieni- mäki, *Symboli vai allegoria?* Elektroninen dokumentti.

<sup>228</sup> Ferraro 2001, 120.

<sup>229</sup> Hahn 2004/2005, 642—43.

vuuden ja kasvuvoiman jumalatar, äiti maa. Juno oli puolestaan roomalainen naisten ja avioliiton jumalatar, joka kreikkalaisessa tarustossa samaistettiin Heraan, Zeuksen puolisoon. Diana oli muinaisitalialainen metsän jumalatar, joka roomalaisessa mytologiassa samaistui kreikkalaiseen neitsyt jumalatar Artemikseen. Diana suojeli synnyttäviä naisia.<sup>230</sup> Mielikuvissa Susanna vertautui vahvasti äitiin, vaimoon ja naiseen. Tom Nichol- sin mukaan Tintoretton Susannat, Wienin-teoksen osalta, on yhdistetty Venukseen epä- tavallisen selkeällä tavalla. Susannan hahmo on Nichol- sin mukaan saatu Keski-Italian malleista kuvata Venusta kuivaamassa jalkaansa. Tällainen teos on muun muassa Rans- kan kansalliskirjastossa, Bibliothèque Nationale de France, oleva Marcantonio Raimon- din kaiverros *Venus kuivaa jalkaansa (Venus Drying Her Foot)*.<sup>231</sup>

Hahn jatkaa, että Tintoretto näyttäisi selkeästi luonnehtivan Susannaa hyveelliseksi nuo- reksi emännäksi, joka on kotonaan portein varustetulla suoja-alueella. Lisäksi peili yh- distää Susannan Venukseen ja toisaalta myös Eevaan, koska hän on puutarhamaailmas- saan, jossa ei tarvitse peittää itseään. Samastumista ei voi kuvata yhdellä henkilöllä eikä millään yleistyksellä voi kuvata aistillisuutta ja eteeristä kauneutta; kokemusta ja viat- tomuutta.<sup>232</sup> Eeva puutarhassa voinee tässä viitata aikaan ennen syntiinlankeemusta, jolloin Eedenin puutarha oli puhtauden ja viattomuuden paikka. Eedenissä Eeva oli hy- vän ja siveellisen vaimon esimerkki ennen kuin hän syyllistyi tarjoamaan kiellettyä he- delmää miehelleen.

Washingtonin-teoksessa ja Pariisin-teoksessa helmet ovat joko hiuksissa tai ranteessa ja näin peitellymmiin esillä mutta tulkinta voi olla sama kuin edellä, Susanna on vaimo. Vaatetuksen perusteella kaikkien teosten Susannat on tulkittava aviovaimoiksi, vaikka heidät on kuvattu alastomina, he istuvat tai ovat osin verhoutuneet vaatteisiin tai kankai- siin tai vaatteet ovat heidän läheisyydessä, kuten Wienin-teoksessa on nähtävissä. Hel- met, jotka usein kuvaavat kauneutta ja täydellisyyttä voidaan rinnastaa kultaan ja jaloki- viin. Raamatussa mainitaan myös helmistä. Uudessa testamentissa Jeesus vertasi taivas- ten valtakuntaa kallisarvoiseen helmeen, jonka saadakseen ihminen on valmis luopu- maan kaikesta muusta.<sup>233</sup> Kuvaamalla maalauksissaan naisille helmiä teosten tekijä on mahdollisesti halunnut korostaa heidän kauneuttaan mutta ennen kaikkea heidän täydel-

<sup>230</sup> Cotterell 1996, 80, 109, 193.

<sup>231</sup> Nichols 1999, 91.

<sup>232</sup> Hahn 2004/2005, 643.

<sup>233</sup> ”Vielä taivasten valtakunta on kuin kauppias, joka etsi kalliita helmiä, ja löydettyään yhden kallisar- voisen helmen hän meni ja myi kaikki mitä hänellä oli, ja osti sen.” Matt. 13:45—46; Lempiäinen 2002, 139.

lisyyttään. Täydellisen kaunis vaimo oli miehelleen ilo, josta kannatti pitää kiinni ja kerran sellaisen saatuaan oli valmis luopumaan kaikesta muusta. Vaimon voi nähdä myös miehen omaisuutena, jota tuli säilyttää kuten kallisarvoisia kulta- ja jalokiviesineitä.

Sitoutumista on mahdollista korostaa myös sormusten kuvaamisella. Sormus on pyöreä ja liittyy loppumattomuuden ja ikuisuuden vertauskuvallisuuteen. Pyöreässä muodossa ei ole alkua eikä loppua, jolloin se muodostaa ikuisesti kestävästi liiton, lupauksen tai yhteyden symbolin. Avioliittoon ja kihlaukseen sormus on liittynyt keskiajalta alkaen, ja jo esikristilliseltä ajalta lähtien se on ilmaissut sitoutumista. Avioliitossa sormus kuvaa rakkautta, joka kestää elämän loppuun saakka. Sormus kuvaa myös hedelmällisyyttä ja elämän jatkuvuutta, joten sen voi nähdä näin ollen liittyvän myös osaltaan jälkeläisiin ja siten lapsiin.<sup>234</sup> Sormus on näkyvä osoitus siitä, että on sitoutunut johonkin toiseen ihmiseen, aviopuolisoon. Antaessaan sormuksen naiselle mies haluaa selkeästi ja julkisesti osoittaa muille, että tämä nainen on minun vaimoni.<sup>235</sup> Selkeimmin Tintoretton taulusta Wienin-teoksessa on nähtävissä sormuksia. Ne ovat sijoitettu peilin eteen hieman sen oikealle puolelle. Sormukset ovat hyvin esillä, joten niiden voidaan katsoa ilmentävän sitä tietoisuutta, että nainen on varattu ja hän on jo toisen miehen aviovaimo. Mielenkiintoinen seikka taulussa on se, että nainen on riisunut sormuksensa pois mutta on pitänyt rannekorunsa pakoillaan. Sormusten läsnäolo ilmentää sitoutumista ja kestävästi liittoa mutta niiden pois ottaminen ja asettaminen muiden ylellisyys esineiden joukkoon saattaa ilmentää jotain muuta. Kyseessä saattaisi olla jonkinlainen vihje miehille, että nainen ei olekaan niin sitoutunut omaan mieheensä kuin on oletettavaa. Toisaalta naisen kiinnostus vain itsestään antaa olettaa, että hän ei ole kiinnostunut taulun miehistä. Muissa tauluissa sormuksia ei ole nähtävissä. Sormuksella on vahva sitoutumisen merkitys, mutta olivatko muut miehet valmiita sallimaan miestä pitämään oman vaimonsa itsellään?

B. Castiglione kertoo messer Cesaren suulla hyvän vaimon voittoaistista taistelusta imartelevia rakastajia vastaan, jotka yrittävät kaikin keinoin päästä miehelleen uskollisen vaimon suosioon.

<sup>234</sup> Lempiäinen 2002 136, 395—6; Biedermann 1993 200, 349.

<sup>235</sup> Weinstein 2003, 203.

”On monia sellaisiakin miehiä, jotka havaitessaan imartelun tuloksettomaksi alkavat uhkailla ja sanovat aikovansa ilmoittaa nuorten naisten aviomiehille, etteivät näiden vaimot ole uskollisia.”<sup>236</sup>

Miehet yrittävät imartelemalla saada nuoren aviovaimon suostumaan itselleen rakastajattareksi, ja kun eivät asiassaan onnistu, he uhkailevat vaimoa sillä, että kertovat tämän aviomiehelle valheellisin perustein naisen uskottomuudesta. Apokryfikirjan kertomuksessa vanhimmat, jouduttuaan Susannan kauneuden lumoihin, uhkaavat paljastaa hänen perusteettoman aviorikoksen mikäli tämä ei suostu makaamaan heidän, vanhimpien, kanssa. Tällaisen imartelukohtauksen voisi nähdä Madridin-teoksessa, jossa miehet ovat läheisessä kontaktissa naisen kanssa. Oikealla olevan miehen hieman kumaraisen asennon voisi tulkita yritykseksi pyytää naiselta miesten vaatimaa palvelusta. Toisaalta sen voi myös tulkita jopa anomiseksi. Painaessaan oikeaa kättä sydäntään vasten mies ehkä haluaa osoittaa, että hänen aikeensa ovat jollaintapaa kunnialliset ja hänen pyyntönsä on hänen sydäimestään lähtöisin. Oikealla olevan miehen asento on myös anteeksipyyttävän oloinen. Hän haluaisi pyytää anteeksi omaa, miesten kontrolloimatonta, halua naisiin.

Jacob Burckhardt toteaaakin oivallisesti, että renessanssiajan Italialle näyttäisi olleen ominaista avioliiton halveksinta ja miesten intohimon kohdistuminen etenkin naimisissa oleviin naisiin. Eräänä syynä tähän Burckhardtin mukaan olisi ollut novellien ja huvinäytelmien antama kuva rakkaudesta vain nautintona. Novellit käsitelivät usein aviovaimoja ja aviorikosta, jota novellikirjoittajat puolustelivat. Toisaalta Burckhardt toteaa avioliiton kehittäneen naisia siten, että he vetivät puoleensa ja viehättivät kypsää miestä.<sup>237</sup> Kyseisessä Madridin-teoksessa tämän voi nähdä miesten sijoittumisessa ja heidän asennoissaan. Vasemmalla oleva mies on päässyt jo pidemmälle. Hän on intohimonsa vallassa, tarttunut kiinni naisen rintoihin. Naisen käden asennon voisi tulkita siten, että hän on pyrkimässä poistamaan miehen kättä, joka on loukkaamassa hänen koskemattomuuttaan. Toisaalta hän saattaa olla pyytämässä oikeilla olevaa miestä rauhoittumaan ja ker-

<sup>236</sup> Castiglione: *Hovimies* (1528) 1957, 295.

<sup>237</sup> Burckhardt 1999, 311—15. Burckhardtin renessanssi teosta on pidetty historian tutkimuksessa klassikkona. Toisaalta teos sai jo omana aikanaan ristiriitaisen vastaanoton ja osoitti näin koskettavan aikansa ihmisen tuntoja. Teos on ollut myös esikuvana useille uuden kulttuurihistorian tekijöille, Keith Thomas, Peter Burke, Robert Darnton ja Carlo Ginzburg. Heille teos on ollut esikuvana kun he ovat pohtineet omaa historiakäsitustään ja siitä tietoisiksi tulemistaan. ”1860-luvun tuoksusta” huolimatta esimerkiksi Burke pitää Burckhardtin historia kirjoitusta ja kyseistä teosta yhä ajankohtaisena. Pekkarinen, 2005, 115—125. Olen tässä lainannut Burckhardtia, koska se mielestäni sopii hyvin ilmentämään sitä kuvaa, jonka maalaukset ja niiden takana oleva kertomuksen ajatus esittävät.

tomaan vasemmalla olevalle miehelle, että hän on tekemässä väärin. Susanna viehättää ja vetää puoleensa kypsää miestä.

Wienin-teoksessa kuvattu Susanna istuu kaikessa rauhassa altaan reunalla pesemässä itseään. Toinen miehistä on kuvattu aidan taakse piiloon ja toinen kauemmas tarkkailemaan. Nainen näyttäisi olevan keskittynyt itseensä siinä määrin, että hän ei huomaa miehiä. Hän voi olla myös kiinnittämättä huomiota miehiin, vaikka tietäsikin heidän läsnäolostaan. Naisen tietämättömyyden miesten läsnäolosta tai heidän huomioimattomuuden voi tulkita siten, että nainen on uskollinen omalle miehelleen. Osoittamalla tietämättömyyttä tai piittaamattomuutta muista miehistä hän antaa vahvan merkin siitä, että hänellä on yksi mies elämässään, oma aviomies. Muiden miesten lähentely yritykset tai tarkkailut eivät häntä kiinnosta ja hän jatkaa omia askareitaan ja omaa elämäänsä piittaamatta muista miehistä. Miesten kuvaaminen etäälle tai piiloon saattaa osoittaa sen, että he ovat läsnä uhkana ja naisen elämän tarkkailijana. Asia, joka naisen on otettava huomioon, mutta josta ei välttämättä tarvitse välittää, kun itse toimii oikealla tavalla. Tässä teoksessa miehet eivät ole suoranaisena uhkana naisen uskollisuudelle omaa miestänsä kohtaan niin kuin Madridin-teoksen voisi tulkita. He ovat kuitenkin läsnä ja se osoittaa sen, että Castiglionenkin mainitsema miesten suorittama uhkailu naisen uskottomuudesta väärillä perusteilla saattaa olla mahdollista.

Esimerkkinä hyvästä vaimosta Castiglione mainitsee messer Cesaren suulla Urbinon herttuattaren Elizabettan (1471—1526) omaa sukua Gonzaga, joka oli Mantovan markiisin Francescon sisar. Herttuatar oli elänyt viisitoista vuotta avioliitossa kuin leskenä ja omaisten kehotuksesta huolimatta ei luopunut ”leskeydestä”. Syynä asiantilaan oli Urbinon herttuan Guidobaldon sairaalloisuus.<sup>238</sup> Uskollisuus kuului todelliseen elämään eikä ollut vain mahdollisena moraalisena vihjeenä maalauksissa tai sitten maalausten moraaliset vihjeet toimivat esimerkkinä miten kuului toimia.

Uskollisuus omaa aviomiestä kohtaan avioliitossa liittyi myös jälkeläisten syntyperään. Castiglionen *Hovimiehessä* todetaan naisten aviollisesta uskollisuudesta, että sen puuttuminen aiheuttaa epävarmuutta lasten oikeasta syntyperästä ja saa aikaan sen, että veren side, joka liittää ihmiset yhteen ja rakkaus jälkeläisiä kohtaan häviävät.<sup>239</sup> Huoli jälkeläisistä mahdollistaa pohdinnan siitä, miten teoksissa ilmenee hyvä aviovaimo äi-

<sup>238</sup> Castiglione: *Hovimies* (1528) 1957, XIV, 293—94.

<sup>239</sup> Castiglione: *Hovimies* (1528) 1957, 278.



tiyden näkökulmasta. Susanna-maalauksissa ei ole selkeästi esitetty äitiä lastensa kanssa, joten merkityksiä äitiyteen on etsittävä attribuuttien tai symbolien avulla. Kertomuksessa Susanna ilmestyy oikeuteen vanhempiensa, muiden omaistensa ja erityisesti lastensa kanssa.<sup>240</sup> Susanna on äiti, vaikkei sitä maalauksissa olekaan selkeästi ilmaistu.

Susanna-nimi merkitsee heprean kielessä liljaa ja yhdistyy puhtauteen.<sup>241</sup> Susannaa on verrattu myös Neitsyt Mariaan. Mary Garrard toteaa Susanna-tutkimuksissaan monien venetsialaisten Susanna-maalauksen tuovan mieleen Marian etenkin sellaisten ominaisuuksien kuin lilja ja suljettu puutarha (*hortus conclusus*) avulla, jotka yhdistyivät Vanhan testamentin sankarittariin. Garrard mainitsee oikeutetusti kuuluisimpana tällaisena teoksena Tintoretton Wienissä olevan maalauksen, jossa hänen mielestään parhaiten ilmenee Maria—Susanna kaksinaisuus. Teoksessa herätetään Marian puhtaus ja jumalallisuus sellaisten attribuuttien kuten ruusuaita, heijastava peili, puhdistava vesiallas ja myös naisen sädehtivän, opaalinhoitoisen ja kuitenkin saavuttamattoman ruumiin avulla. Teemaan liittyy Garrardin mukaan kaikesta huolimatta soveliasta teologista moraalisuutta, vaikka Susanna-aihe kasvatti suosiotaan 1500- ja 1600-luvuilla ja tällöin maalaukset muuttuivat aistillisemmiksi ja maallisemmiksi tilaajien halutessa alastomia naiskuvia puutarhassa. Etenkin 1600-luvulle tultaessa useat Susanna-maalaukset tunnustettiin ”kovan luokan erotiikaksi<sup>242</sup>”, kuten Garrard toteaa. Toisinaan tämä erotiikka oli hienostunutta ja toisinaan varsin selkeää.<sup>243</sup> Muuttuneesta käsityksestä huolimatta Susanna-aiheeseen liittyy myös opetuksellista ja moraalista sanomaa. Susanna voidaan yhdistää Mariaan ja sitä kautta hyveellisyyteen ja siveyteen, ominaisuuksia joita vaimolta saattoi odottaa.

Pirkko Liitiä on pro gradu -tutkielmassaan selvittänyt ruusua ja sen merkitystä osana keskiajan ja renessanssin kulttuuria. Keskiaika oli uskonnollista aikaa ja uskontoon liitettiin runsaasti symboliikkaa. Olennaisia symboleita olivat muun muassa kukat, kuten lilja ja ruusu. Symboliikan avulla pyrittiin selventämään käsityksiä uskonnosta. Ruusu oli kukka, joka voitiin yhdistää Kristukseen, marttyyriin, pyhimyksiin ja Neitsyt Mariaan. Marian symboliksi ruusu on noussut 1100-luvulta alkaen, jolloin etenkin valkoinen ruusu ymmärrettiin siveyden kuvaksi. Maria-kultin kehittyessä Maria itse muodostui ruusuksi, joka edusti kärsimystä, vaiteliaisuutta, rakkautta ja salaperäisyyttä. Maria

<sup>240</sup> Vanhan testamentin apokryfikirjat, lisäyksiä Danielin kirjaan 1995, 440.

<sup>241</sup> Garrard 1989, 185.

<sup>242</sup> ”Hard-core eroticism.”

<sup>243</sup> Garrard 1989, 187—88.

oli piikitön ruusu, jossa ei ollut syntiä. Ruusuun liitetty rakkaus oli sekä inhimillistä että jumalallista ja mystisyyttä lisäsi ruusun liittäminen viisauteen. Ruusulla oli sielu ja mieli, kuten ihmisillä. Kuvataiteessa keskiajalla oli yleistä kuvata Madonna ja lapsi ruusutarhassa. Liitiä kuvaa aiheen peruskuviota seuraavasti. Ruusu on ymmärrettävä Marian symboliksi. Jos Marian kädessä on ruusu, se edustaa Kristusta. Taustalla oleva ruusutarha edustaa paratiisia ja tähän liittyy toinen allegoria, joka katsoo Kristuksen olevan puutarhuri. Maria kuvataan usein istumaan ruususeinämän eteen, jonka merkitys yhdistyy ajatukseen suljetusta puutarhasta.<sup>244</sup> Tintoretton Susannat ovat puutarhassa ja heidän ympärillään on ruusupensaita tai -aitoja, jolloin Susannan vertaaminen Neitsyt Mariaan on oikeutettua.

Wienin-teoksessa ruusuaita esiintyy selkeimmin ja se on selvästi kuvattu aita muistuttavaksi. Tintoretto on kuvannut miehistä toisen ruusupensaana taakse ja toisen taaemmaksi kiertämään aita. Lempiäinen toteaa punaisen ruusun yhden merkityksen olevan Neitsyt Marian äidin rakkauden.<sup>245</sup> Äitiys olikin renessanssin Italiassa nostettu tärkeään asemaan. Nainen nähtiin suvun jatkajana ja monet oppineet väittivät naisen tästä syystä edustavan jopa kuolemattomuutta. Suvun jatkaminen naisen kohdalla oli niin merkittävä asia, että aviorikosta naisen kohdalla pidettiin vakavampana kuin miehen kohdalla.<sup>246</sup> Teoksia voidaankin tulkita myös esimerkkeinä niistä vaaroista, joita uskolliselle vaimolle äitinä ja miehensä jälkeläisten synnyttäjänä saattoi ilmetä. Miesten läsnäolo Wienin-teoksessa uhkaa naisen äitiyttä, mutta Neitsyt Marian symboleilla punertavilla ruusuilla varustettu aita suojelee naista ja hänen äitiyttään. Samalla se ilmeisesti suojelee myös naista aviorikoksen mahdollisuudelta. Ruusuaita näyttäisi ehkäisevän tehokkaasti etualalla olevan miehen lähentely-yrityksen mutta taaempana oleva mies on onnistunut kiertämään aidan ja näin osoittamaan mahdollisesti sen tosiasian, että Neitsyt Marian suojeeluskaan ei ole täydellinen ja nainen on lopulta kuitenkin haavoittuvainen ja miesten armoilla. On oletettavaa, että ruusun symbolinen merkitys on ollut aikalaisten tiedossa, koska muun muassa jo keskiajan taiteilijat maalasivat Marian istumaan suljettuun puutarhaan ruusujen ja muiden Marian symbolikukkien keskelle. Muita Marian symboli kukkia ovat muun muassa kielot ja liljat.<sup>247</sup>

<sup>244</sup> Liitiä 1993, 24—35, 41. Ruusu kuvataiteessa katso myös Liitiä 2006, 48—51.

<sup>245</sup> Lempiäinen 2002, 246, 255.

<sup>246</sup> Setälä 2002, 60.

<sup>247</sup> Lempiäinen 2002, 257; Biedermann 1993, 311—12.

Toinen teos, jossa ruusuaita on kohtalaisen selkeästi esillä, on Washingtonin-teos. Ruusuaita on kuvattu naisen taakse, joten se suojelee häntä taustalta lähestyviltä miehiltä. Aita on tässä kuten Wienin-teoksessakin suojana, jolloin myös hän on Marian suojeluksen alaisena ja häneen vertautuen naisen tuli olla myös äidillinen. Tässä ruusuaidan voisi olettaa toimivan parempana suojana, koska miehet on kuvattu kauas taustalle ja nainen on näin ollen kaukana heidän ulottuviltaan. Saattaa olla, että miehet eivät näe ruusuaidan takana olevaa naista ja hän näin ollen pelastuu heidän uhkailultaan ja vaatimuksiltaan. Toisaalta voidaan huomata, että miehet näyttäisivät keskustelevan keskenään. He ovat ilmeisesti huomanneet palvelijattaren ja mahdollisesti suunnittelevat Susannan tapaamista salassa. Tässäkään ruusuaita ei tarjoaisi täydellistä suojaa vaan jättää mahdollisuuden sen kiertämiseen ja näin ollen uhata naisen asemaa vaimona.

Madridin- ja Pariisin-teoksissa ruusuaita on hieman monimutkaisempi asia. Pariisin-teoksessa ruusuaitaa ei vaan miesten ja naisten välissä on eräänlainen pöytä, joka erottaa heidät toisistaan ja suojaa täten naisia miesten lähentelyltä. Ruusuaidan suojelevan elementin puuttuminen jättää naisen myös vaille Marian suojelusta. Voidaankin ajatella, että tässä teoksessa osaltaan on kyse siitä, mitä Orest Ranum on todennut: naisen kaunistaminen rakastajaansa varten, joka on jompikumpi taustalla näkyvistä miehistä.<sup>248</sup> Toisaalta tässä saattaa olla myös kyse Garrardin mainitsemasta aistillisesta ja maallistuneesta kuvauksesta. Madridin-teoksessa voidaan oikealla puolella oleva pensas olettaa eräänlaiseksi ruusuaidaksi, koska siinä näyttäisi olevan jonkinlaisia tukikeppejä ristikon muodossa. Teoksessa miehet ovat samalla puolella suojaavaa aitaa kuin nainen, joten tässä aidan suojaus on pettänyt ja sen myötä myös oletettavasti Marian suojelu. Miehet ovat selkeästi uhkana naiselle ja toinen heistä on jo tarttunut kiinni häneen. Mikäli ajatellaan asiaa jälkeläisten tuottamisen kannalta, voidaan olettaa, että aviomies ei voi luottaa siihen, että hänen vaimonsa synnyttämät lapset olisivat miehen omia. Teos saattaa toimia esimerkkinä siitä miten naisen joutuminen vieraiden miesten lähentelyn kohteeksi saattaa vaaraan hänen uskollisuutensa miestänsä kohtaan ja sen myötä jälkeläisten lailisuuden. Tässä asiassa epäilyskin lienee riittävä siihen, että aviovaimon uskollisuus asettuu koetelluksi ja häntä voidaan epäillä mahdollisesti jopa aviorikoksesta.

Roni Weinsteinin mukaan asian voi nähdä yhdistyvän miehuuteen ja miehiseen kunniaan, joka puolestaan liittyi seksuaalisuuteen. Miehen velvollisuus suojella nimeään oli osa hänen perheensä, julkisen omaisuuden, kodin tilan ja etenkin kotona olevien naisten

---

<sup>248</sup> Ranum 2001, 118.

suojelua. Miesten vallan koettelupaikkoja olivat julkiset tilat, kun taas naisten sopivaksi ympäristöksi katsottiin koti ja sen toimet. Jaottelu on sukupuolittunut ja sitä voidaan verrata dikotomioilla kunnia-häpeä, ulkoinen-sisäinen, rikkaus-köyhyys. Naisen ei katsottu voivan lisätä perheen kunniaa, mutta hänen nähtiin pystyvän vahingoittamaan sitä helposti ja tämän vuoksi miesten pelot ja epäilyt kohdistuivat naisen seksuaalisuuteen. Miesten ja perheiden välisissä kunnia kamppailuissa naisen seksuaalisuus otettiin lyömäaseeksi, jolla voitiin haavoittaa vastustajaa. Miestä saatettiin kutsua aisankannattajaksi, ja jos miehen vaimo oli tehnyt hänestä aisankannattajan, mies kohtasi tämän syytöksen jossain vaiheessa ja hänen oli vastattava siihen jollain tavalla, koska tullessaan julkiseksi syytöstä ei voinut jättää huomioimatta. Miehen reaktiona saattoi olla vaimon karkotus, murha kunnian vuoksi tai sitten hänen oli kohdattava syyttäjänsä. Häpeään ei haluttu joutua joten miesten täytyi tehdä asialle jotain. Ilmeisen hyvä keino oli sulkea naiset kotiin, jolloin heillä ei ollut mahdollisuutta osallistua julkisiin asioihin. Koti oli naisellinen tila, salattu, hedelmällisyydelle, yltäkylläisyydelle ja syntymälle pyhitetty paikka, joka oli suljettu muilta ja sen sisällä oli erotettu miesten ja naisten tilat.<sup>249</sup> Miehen kunnian nimissä naisen paikaksi on määritelty suljettu paikka, jossa häntä ei voi muut miehet nähdä eikä tavata. Tällaiseksi voidaan luonnehtia kotia ja sen yhteydessä olevaa suljettua tilaa, puutarhaa, kuten Tintoretton taulut kuvaavat.

Maine ja kunnia yhdistyivät yleensä naisen seksuaalisuuteen. Kunniassa oli kyse myös yksityisyydestä ja julkisuudesta. Miehen kunnia määräytyi julkisen ja myös yksityisen käytöksen odotusten mukaisesti, jotka saattoivat olla monimutkaisiakin. Naiselle julkisen ja yksityisenkin käytöksen odotukset olivat rajoitetummat. Naisen kunnia keskittyi tarkemmin seksuaalisiin asioihin kuten siveellisyyteen ja uskollisuuteen avioliitossa ja neitsyyteen ennen avioliittoa tai siihen lupautumiseen asti. Seksuaalista kunniaa vaadittiin myös mieheltä, joten se ei ollut näin ollen vain yksipuolisesti naisen asia. Merkittävää tässä oli se, että miehen kunnia oli sidottu naisen kunniaan, jota haluttiin valvoa ja kontrolloida. Näin ollen miehen, perheen ja suvun kunniaan heijastui naisen siveellisyys, uskollisuus, tyttärien neitsyys ja naisen seksuaalinen käytös. Naisen seksuaalinen kunnia kietoutui yhteen suvun ja häntä hallitsevien miesten monimutkaisiin laskelmiin kunniaasta ja eikä ollut siten pelkästään ja ensisijaisesti hänen omaa kunniaansa.<sup>250</sup> Kun-

---

<sup>249</sup> Weinstein 2003, 219—220.

<sup>250</sup> Ruggiero 1993, 59.

nia liittyi keskeisesti italialaisen yhteiskunnan kulttuuriseen kuvaan niin julkisessa elämässä kuin yksityisessä perhe-elämässä.<sup>251</sup>

Naiset on maalauksissa sijoitettu puutarhaan, jota voidaan pitää suljettuna paikkana. Muurien ympäröimä puutarha oli sopiva paikka rakkaus- tai kohteliaisuuskohtauksille ja se sopi myös uskonnollisiin kohtauksiin. Muurit erottivat puutarhan kadusta ja maaseudusta. Puutarhan ilma oli puhdasta, ruusun ja pyhän veden tuoksuista. Puutarhassa oli pensasaitoja, puita ja säleikköjä, joissa oli ruusupensaita ja lisäksi oli suihkulähteitä ja altaita.<sup>252</sup> Puutarha onkin nähtävä tilana, jossa yksityisyys ja intiimitoiminta ovat mahdollisia. Yksityiselle tilalle on vastakohtana julkinen tila, jossa ollaan yhteydessä muiden ihmisten kanssa. Uudella ajalla yksityinen ja julkinen oli jaettu sukupuolten mukaan.

Elivätkö ihmiset uuden ajan alkupuolella sitten erillään? Kulttuurihistorioitsija Marjo Kaartinen pohtii asiaa uudessa kirjassaan, *Arjesta ihmeisiin* (2006), ja toteaa miesten ja naisten elämän alueiden täydellisen erillisyyden olleen miltei mahdoton uuden ajan maailmassa. Mikäli naiset ja miehet olisivat eläneet erillään, he eivät olisi kohdanneet toisiaan kotonaan juuri ollenkaan. Työnteko olisi keskittynyt myös erilleen, eri paikoissa tapahtuvaksi. Henkisesti heidän maailmansa olisivat olleet erilliset. Naisten elinpiiri olisi ollut miesten vastaavaa vähempiarvoinen. Erottelu julkiseen, polis, ja yksityiseen, koti, oli jo varhaista perua. Aristoteleen mukaan perhe, oikos, olisi tärkeämpi ja vanhempi kuin valtio. Tosin valtionhallinnon ja perheen toiminnassa oli yhtäläisyyksiä, mutta keskeisenä rajaavana tekijänä oli kuitenkin koti, joka oli naisen aluetta. Kaartisen mukaan miehillä oli tehtävä kotona. Köyhemmissä perheissä tarvittiin kaikkien työpanosta ja ahtaissa oloissa oli mahdoton erottaa elämänpiirejä toisistaan. Varakkaimmilla oli mahdollisuus järjestää toimintojansa lokeroihin, mutta nekään eivät olleet täysin eristettyä. Kodin merkitys uuden ajan alussa ei ollut pelkästään yksityinen vaan siellä liikkui sukulaisia, ystäviä, asiakkaita ja liikekumppaneita. Naisen tila ei rajoittunut pelkästään kotiin vaan hän, etenkin vaimo, liikkui ulkona hoitaessaan asioitaan, liittyivät ne sitten viralliseen puoleen tai vapaa-aikaan. Nainen saattoi vieraila lakimiehensä luona, ystäviänsä tapaamassa, ostoksilla tai sitten muuten vaan ulkoilla liikunnan saamiseksi.<sup>253</sup>

---

<sup>251</sup> Weinstein 2003, 220.

<sup>252</sup> Ranum 2001, 95—97.

<sup>253</sup> Kaartinen 2006, 67—70.

Venetsian tapauksessa naisten julkista elämää voi tarkastella sukupuolten vastakkainasettelun avulla. Venetsia tasavallan organisaatioon oli kirjoitettu naisten täydellinen pois sulkeminen julkisesta elämästä. Toisin kuin Mantovassa ja Firenzessä tai muissa Pohjois-Italian kaupungeissa Venetsian sosiaalinen elämä ei keskittynyt keskushovin ympärille, jossa korkea-arvoiset naiset osallistuivat keskusteluihin kuten Castiglionen *Hovimies* asiaa onnistuneesti kuvaa. Venetsian ulkopuolella naisellinen hallinto saatettiin suvaita, mutta tällöinkin se kuvattiin taitavana manipulaationa, joka korosti naisen hallitsijan roolin sukupuoletonta, maskuliinista luonnetta. Venetsiassa hallitsivat miehet. Naiset ja miehet oli luokiteltu erilaisiin maailmoihin, julkiseen ja yksityiseen.<sup>254</sup> Juan Luis Vives uskoi myös vahvasti naisen yksityiseen liittyvään rooliin todetessaan kotona tapahtuvan kasvatuksen tärkeäksi.<sup>255</sup>

Leon Battista Alberti korosti voimakkaasti miehen julkisen elämänpiirin asemaa ja toisaalta hän kannatti naisen yksityisyyteen eli perhepiiriin kuulumista. Venetsialaisessa yhteiskunnassa naisen julkista läsnäoloa pyrittiin rajoittamaan jopa lainsäädännöllä. Perusteena oli naisten poissaolon sosiaalisesti vakauttava vaikutus. Naisen siirtäminen kodin sisälle ei merkinnyt kuitenkaan joutilaisuutta vaan hänen asemansa kotitalouden hoitajana sai suurempaa merkitystä ja jopa siinä määrin, että se ylitti äitiyden roolin. Naisten poistaminen julkisuudesta koski lähinnä ylimystön naisia, mutta se ei tarkoittanut heidän vaikutusvaltansa vähenemistä sosiaalisessa, poliittisessa ja taloudellisessa toiminnassa. Nainen saattoi osallistua välimiehenä oikeustapauksiin, hän saattoi jakaa ja omistaa omaisuuttaan sekä toimia lastensa holhoojana jäätyään leskeksi.<sup>256</sup> Naisen poistaminen julkisuudesta näkyi myös talojen sisällä, jossa se liittyi huoneiden kokoon ja niiden tarkoituksenmukaiseen toimintaan. Brescialainen aatelismies, Giacomo Lanteri, oli sitä mieltä, että perhe-elämään kuuluvien huoneiden oli oltava erillään niistä, joissa vieraita tavattiin. Palvelijoiden huoneet olisivat näistäkin vielä erillään, koska heidän ei haluttu näkyvän niille, jotka tulivat vierailulle taloon. Huoneiden sijoittelussa perheen pään huoneet - kamari ja työhuone - olisivat lähinnä sisääntuloa. Naisten huoneet sijoitettiin kauimmaksi sisääntulosta. Ne olisivat lähellä puutarhaa, peseytymistiloja ja varastoja. Tarkoituksena oli, että naiset pääsivät liikkumaan vapaasti siten, että heidän ei tarvinnut kulkea läpi talon, jolloin heidät olisi nähty. Huonesuunnittelulla voitiin talossa erottaa yksityiset ja julkiset alueet.<sup>257</sup> Naisen mahdollisuudet liikkua oli rajoitettu, ei

---

<sup>254</sup> Heller 2003, 2.

<sup>255</sup> Eskin 1999, 118.

<sup>256</sup> Setälä 2002, 42—43.

<sup>257</sup> Fortini 2000, 305.

vain ulkona julkisissa tiloissa vaan myös suunnittelemalla kodit siten, että jokaisella tilalla oli oma tehtävänsä. Vaimon paikkana olikin olla vain siellä missä suoritettiin kotitalouteen liittyviä tehtäviä. Mies huolehti julkisesta puolesta ottamalla vastaan vieransa heti sisäänkäynnin läheisyydessä.

Wienin-teoksen vasemmassa ylänurkassa on kuvattu kaupunki, joka mahdollisesti on Venetsia. Rona Coffenin mukaan kaupungin kuvauksella halutaan muistuttaa avioliitosta sosiaalisena instituutioon, joka perustuu naisen siveydelle.<sup>258</sup> Kaupungin voi olettaa olevan Venetsia, koska todennäköisesti Tintoretto on kuvannut sitä mielenmaisemaa, jossa hän asui. Kuten Hans Tietze on todennut, Tintoretto ei poistunut Venetsiasta tietävästi kuin kerran ja silloinkin käydessään 1580 Mantovassa, jolloin hän järjesteli toimitustaan kuvasarjasta, joka käsitteli Gonzagojen historiaa.<sup>259</sup> Toisaalta kaupunki taustalla kuvaa ilmeisesti sitä, että talo ja sen puutarha on mahdollisesti maaseudulla ja näin ollen kaukana kaupungin julkisesta tilasta. Kuvaus vahvistaa yksityisyyttä ja sen perusteella naisen varsin suljettua ja eristettyä elämää. Saman yksityisyyden voi havaita myös Washingtonin- ja Pariisin-teoksissa, joissa nainen on kuvattu selkeästi puutarhaan. Kuvaus on muuttunut esimerkiksi 1400-luvun cassone-maalauksista, joissa Susannan kylpyyn matka oli kuvattu julkisena tapahtumana hänen siirryttyään kotoaan kylpypaikalle, kuten Kannisto omassa tutkimuksessaan toteaa.<sup>260</sup> Asian voi tulkita siten, että kyseisissä Tintoretton Susanna-maalauksissa on mahdollisesti haluttu antaa vaimolle malli pysyä kodin piirin sisäpuolella. Toisaalta, vaikka nainen pysyisikin kodin sisällä, se ei estäisi toisia miehiä uhkaamasta hänen kunniaansa vaimona ja hyvänä äitinä. Naisen kunnia oli uhattuna joka hetki.

Maine oli toinen asia, joka mittasi naisen elämää. Tärkeää oli etenkin julkinen maine, jota arvioitiin julkisen arvioinnin ja juorujen perusteella. Juorut yhdistettiin yleensä naisten asioiksi ja etuoikeudeksi, mutta niitä hyödynsivät myös miehet ja perimmiltään heidän arviointinsa oli ratkaiseva. Juorut olivat merkittäviä, koska niillä oli vallan luonnetta, jolla voitiin muodostaa tärkeitä tosiasioita: kunniaa, mainetta ja jopa aviomiehiä ja vaimoja. Kunnian lisäsi naisen maine saattoi kärsiä, jos hänestä alettiin juoruilla ja kertoa mahdollisesti perättömiä väitteitä.

---

<sup>258</sup> Coffen 1992, 116.

<sup>259</sup> Tietze 1948, 31; Nichols 1999, 8.

<sup>260</sup> Kannisto 2000, 33.

Talvikki Mattila on pohtinut naisten roolia Vanhan testamentin maailmassa käyttäen esimerkkeinä Juuditia, Esteriä ja Susannaa. Susannan kertomuksen opetuksena hän näkee sen, että Jumala suojelee niitä, jotka uskovat häneen ja elävät hänen ohjeidensa mukaisesti. Mattilalle Susanna edustaa vahvaa naista, joka ei suostu miesten vaatimuksiin, vaikka häntä uhkaa kuolema. ”Heikko nainen” on vahva ja uskollisempi kuin miehet, jotka ovat yhteisön johtohahmoja. Yhteiskunnallisesti alemmassa asemassa oleva nainen kohoaa miesten rinnalle ja yläpuolelle uskossa ja etenkin uskollisuudessa.<sup>261</sup> Susanna onkin nähtävä lujana periaatteen naisena, joka puolustaa uskollisuuttaan miestänsä kohtaan vaikeuksista välittämättä. Imartelu ei tehoa naiseen ja uhkaukset kuolemalla eivät saa hänen mieltään muuttumaan. Nainen kuvattuna suljetussa tilassa sijoittuu yksityiselle alueelle, tässä tapauksessa aviomiehen omistamaan puutarhan osoittaa hänen kuuluvan omalle miehelleen. Naisen kunnian ja maineen vuoksi hänen on pysyttävä kodin suojissa, mutta kuten maalaukset osoittavat sekään ei riitä vaan toisten miesten on mahdollista murtaa suojaus ja uhata naisen mainetta, kunniaa ja uskollisuutta.

Kauneus oli eräs kriteeri, joka vaikutti vaimon valintaan. Kauneudella oli vaikutuksensa myös avioliitossa. Vaimo, joka oli kaunis miehensä katsella, saattoi olla ilmeisen varma siitä, että puoliso ei ryhtynyt katselemaan muita ja näin avioliitto säilyi ehjänä ja avioliitoksen mahdollisuuskin jäi pienemmäksi. Asialla oli myös toinen puolensa, mikäli mies oli kaunis, vaimon oli helppo olla ja asua hänen kanssaan. Komeaa miestä oli helpompi rakastaa ja samalla saattoi unohtaa naapurin komeamman miehen. Kauneuden aiheuttama intohimo lisääntyi ja syveni liiton aikana, jolloin yhteiselämä oli hauskeempaa, kotoisampaa ja seksuaalisesti tyydyttävämpää.<sup>262</sup> Kauneus, nimenomaan vaimon, vaikutti myös kotirauhaan. Yleensä vaimon kauneuteen puututtiin vihastuneen aviomiehen suulla. Päinvastaista toimintaa oli harvemmin. Vaimot eivät yleensä valitelleet sitä, ettei mies ollut kaupungin komein. Kauneuden puutteen saattoi katsoa olleen siten naisellinen ominaisuus.<sup>263</sup> Kauneuteen naisen ominaisuutena puuttui signor Magnifico Castiglione *Hovimiehessä* todetessaan, että naiselta puuttuu todella paljon, jollei hän ole kaunis.<sup>264</sup> Kauneudella oli merkitystä etenkin naisten osalta, mutta kaunista ja komeaa miestäkin saattoi rakastaa, etenkin nainen. Kauneus liittyi avioliiton onnistumiseen ja oli ilmeinen ehto onnellisuudelle ja kotirauhan säilymiselle.

<sup>261</sup> Mattila: Naisteologien neuvottelupäivät Laukaa 19.3.2003, elektroninen dokumentti.

<sup>262</sup> Korhonen 2005, 143.

<sup>263</sup> Korhonen 2005, 144.

<sup>264</sup> Castiglione: *Hovimies* (1528) 1957, 239.



Uuden ajan kulttuurissa naiset siis olivat kauniita ja tämä lumosi miehet. Tästä seurasi se, että miehet menettivät täydellistä valta-asemaansa naisiin nähden. Kauneudellaan naiset saattoivat pakottaa miehen rakastumaan itseensä ja miesten kohdalla oli seurauksena onnettomia käytösmalleja ja tekoja.<sup>265</sup> Burckhardt toteaa, kuten aiemmin mainittiin, miesten intohimon kohdistuneen naimisissa oleviin naisiin. Intohimo ei ollut vain tavallisen ihmisen sokeaa himoa vaan se ulottui myös ylempiin luokkiin: jalompiin ja parahiimpiin tunteisiin. Avioliitto kehitti naista ja tämä viehätti kypsää miestä siinä määrin, että hän kiinnostui toisen miehen vaimosta.<sup>266</sup> Tämä on nähtävissä Tintoretton maalauksissa. Maalausten miesten käytöstä voidaan selittää osaltaan naisen kauneuden aiheuttamilla tunteilla. Miehet ovat lumoutuneet naisen kauneudesta ja mahdollisesti rakastuneet häneen. Lumoutuminen johtaa lähentelyyn kuten Madridin-teoksessa ja lähempään tarkkailuun kuten Wienin-teoksessa. Kaukaista mahdollisen rakastetun ihailua edustanevat kaksi muuta teosta, jossa miehet on kuvattu kauas piiloon tarkkailemaan naista. Lumoutuminen tai rakastuminen aiheuttaa vanhoissa miehissä, jotka mahdollisesti ovat itsekkin naimisissa, outoja reaktioita, jotka purkautuvat toisen miehen vaimon lähentely yrityksinä ja ehdotusten tekemisinä.

Renessanssin kaunokirjallisuudessa pohdittiin myös naisen kauneuden merkitystä. Giovanni Boccaccion *Fiammetassa* päähenkilö toteaa omasta kauneudestaan seuraavasti. ”Havaitsin, että kauneuteni, onneton lahja naiselle, joka tahtoo säilyä siveänä, sytytti lemmenliekin monissa ikäisissäni pojissa ja muissakin jalosukuisissa herroissa.”<sup>267</sup> Fiammettan kauneus on siveellisyyden säilyttämisen kannalta vahingollista ja hän näyttäisi tiedostavan sen itsekkin. Kauneus lumosi niin nuoret miehet kuin jalosukuiset herratkin, joiden saattoi olettaa olevan iältään vanhempia.

Toisaalta myös nainen saattoi ihastua kauniiseen mieheen. Näin kävi myös Fiammettalle hänen osallistuttuaan erääseen uskonnolliseen juhlaan. Ylhäisen säädyn perusteella hän saattoi istua hyvällä paikalla muiden naisten joukossa. Luullen tekevänsä kauneudellaan vaikutuksen ympärillään oleviin miehiin, hän menettääkin itse sydämensä ja rakastuu kauniiseen nuorukaiseen. Tarkkailtuaan aluksi miestä arvostelevasti, hän ei lopulta voi olla ajattelematta tätä koko aikaa. Fiammetta antautuu täysin tunteidensa valtaa.

---

<sup>265</sup> Korhonen 2005, 121.

<sup>266</sup> Burckhardt 1999, 311, 315.

<sup>267</sup> Boccaccio: *Fiammetta* (1342) 2000, 12.

”Mutta nyt päästin hullaantuneet silmäni valloilleen, sallien niiden tyydyttää mielitekonsa. Elleivät jumalat, jotka johtavat kaikki asiat tiettyyn päätökseen, olisi riistänyt minulta järkeä, saattaisin vielä olla oma itseni. Mutta välittämättä enää mistään antauduin kokonaan kiihkoni valtaan ja olin kypsä poimittavaksi.”<sup>268</sup>

Nainen rakastuu kauniiseen mieheen ja hänen antautumisensa kiihkonsa valtaan on täydellinen. Hän sallii itselleen mielitekonsa välittämättä mistään muusta. Järjellä tässä ei ole mitään tekemistä, tunteet määräävät toiminnasta tästä eteenpäin. Lopulta hänen ainoana ajatuksenaan on, kuinka hän voisi miellyttää intohimonsa kohdetta.<sup>269</sup> Naisen oli myös mahdollista kokea, intohimoa, kiihkoa, halujensa toteutumista ja seksuaalisuutta.

Kaunis vaimo saattoi olla miehelle myös epäonninen sijoitus. Kotielämän rauhallisuus olisi menetetty, koska kaunista vaimoa olisi vahdittava ja epäiltävä koko ajan. Kaunis vaimo oli tottunut ihailuun ja palvontaa ja se teki hänestä epävakaa ja ylpeän. Emäntänä hän olisi huono ja tuhlaasi kaikki miehensä rahat koruihin ja ajaisi hänen konkurssiin. Hieno vaimo antaisi aihetta juoruihin ja pahoihin puheisiin vaarantaen koko suvun maineen. Anu Korhonen kutsuu tätä ongelmallista tilannetta osuvasti ”kauniin vaimon kiroukseksi”. Kauniin vaimon kirous vaikutti naisen omaan aviomieheen mutta ennen kaikkea se vaikutti muihin miehiin. Kaunis vaimo olisi kaikkien riistaa, koska kauneuden herättämät intohimot vaikuttivat, ei vain omaan aviomieheen vaan myös muihin miehiin. Heränneet intohimot johtaisivat myös mahdolliseen aviorikokseen tai sen yrityksiin. miehen olisi vaikea pitää kiinni kauniista vaimostaan ja hän joutuisi jakamaan sen muiden miesten kanssa, ellei fyysisesti niin ainakin katseen kohteena. Miesten välillä kilpailu kauniista vaimosta aiheuttaisi ongelmia eripuraa ja riitelystä muodossa.<sup>270</sup> Kaunis vaimo oli miellyttävä omalle miehelleen mutta ehkä hän miellytti enemmän muita miehiä, jopa siinä määrin, että hänestä täytyi kilpailla miesten kesken.

<sup>268</sup> Boccaccio: *Fiammetta* (1342) 2000, 18.

<sup>269</sup> Boccaccio: *Fiammetta* (1342) 2000, 15—18. Mielenkiintoiseksi ja ihmettelynkin aihetta herättäväksi teoksen tekee johdannon kirjoittaneen Jaakko Simojoen mukaan se, että kirjan ”minä” on nainen ja hän joutuu hylätyksi. *Fiammetta* oli todellisuudessa Napolin kuninkaan Robert Anjoulaisen avioliitossa oleva tytär, johon Boccaccio rakastui. Suhde kesti kuusi vuotta. Teoksessa Boccaccio halunee kuvata suhdettaan miehistä itserakkautta miellyttävässä muodossa. Kyseessä on nöyryytyksen kosto, omien tunteiden projisointi ja mahdollinen katumuksen herättäminen hylkääjän, naisen, mielessä. Teosta voi pitää modernin psykologisen romaanin alkuna, kuten Simojoki lopussa toteaa. Boccaccio: *Fiammetta* (1342) 2000, 6—8. Oivallisesta kuvauksesta huolimatta tekstiä on kuitenkin luettava miehen kirjoittamana kuvauksena omista tunteistaan.

<sup>270</sup> Korhonen 2005, 146—47.

Teoksissa miehet ovat, joko päässet puutarhaan tai ovat saapumassa sinne, joten aviomiehen pelko naisen kauneudesta on toteutumassa. Miehen henkilökohtainen kunnia ja perheen kunnia ovat uhattuna. Maalaukset voidaan nähdä sarjana siitä, miten kaunis vaimo kiinnostaa miehiä aina suunnittelusta toteutukseen asti. Washingtonin-teoksessa miehet ovat joutuneet kauniin naisen lumoihin ja suunnittelevat ja osin toteuttavat matkaa kauniin vaimon luokse, joka on ilman miehensä vartiointia puutarhassaan. Pariisin-teoksessa miehet ovat päässeet lähemmäs mutta läheisempi kosketus on vielä tuonnempana. Miehillä on mahdollisuus tässä vaiheessa vielä peräännyä ja jättää toisen miehen kaunis vaimo rauhaan. Wienin-teoksessa miehet ovat tehneet päätöksen päästä kosketuksiin kauniin vaimon kanssa mutta vielä on kuitenkin esteitä jäljellä. Madridin-teoksessa on sitten miesten lopullinen kohde saavutettu ja he ovat päässeet tarkoituksensa päätökseen. Tässä kauniin vaimon kunnia ja maine ovat asetettu kyseenalaiseksi ja oletettavaa onkin, että se on mennyt. Aviomies ei ole kaikista suojelutoimista huolimatta kyennyt vartioimaan kaunista vaimoaan toisilta miehiltä ja näin ollen vaimo on tahdomattaan tai omasta tahdostaan toisten miesten lähentelyn tai ihailun kohteeksi. Lopputuloksena on Burckhardtin toteamus avioliiton halveksimisesta ja miesten intohimon kohdistumisesta naimisissa oleviin naisiin.

Koska vaimo oli kaunis ja miehen huolena oli varmistaa se, että aviovaimo ei joutuisi, tahtoen tai tahdomattaan, toisten miesten viettelemäksi, voitaisiinkin ajatella sellaista vaihtoehtoista tulkintaa tauluista, että miehet ovat aviomiehen lähettämiä vakoojia tai tarkkailijoita. Heidän tehtävänä oli varmistaa, että vaimo ei ollut mahdollisen rakastajansa kanssa puutarhassa. Kuten aiemmin mainittiin miesten suojellessa kunniaansa, he olivat valmiita rajoittamaan naisen liikkumista julkisissa tiloissa ja sulkemaan heidän kodin seinien sisäpuolelle. Taulujen sanomana, pois lukien Madridin-teos, olisikin se, että vaimon ei kannattanut sopia salaisia tapaamisia, koska aina oli tarkkailijoita lähistöllä, ja miehinen yhteiskunta varmisti naisen ja vaimon soveliaan ja siveellisen elämän pitämällä tätä silmällä kaiken aikaa, jopa yksityisissä tiloissa. Laajemmin asiaa voisi kuvata, että kyseessä on yhteisön suorittama vaimon ja naisen vartiointi ja miehet edustaisivat tässä kollektiivia, joka suorittaa vartiointia. Selkeästi asia ilmenee Wienin-teoksessa, joissa miehet ovat lähellä naista, tosin osin piilossa, joka saattaisi osoittaa pyrkimystä asian huomaamattomuuteen. Washingtonin- ja Pariisin-teoksissa miehet ovat joko kaukana tai sitten piiloutuneina tarkkailemaan kylpevää naista, joten heidän voi olettaa vartioivan tai tulossa tarkkailemaan naista. Kertomuksessa miehet olivat uhanneet naista kertomalla tämän olleen rakastajansa kanssa puutarhassa. Asian esilletu-

lo kertomuksessa mahdollistaa tarkkailu- tai vartioimis-ajatuksen olemassaolon. Madridin-teoksessa tilanne on ongelmallisempi, koska toinen miehistä on jo käynyt kiinni naiseen. Teoksen voisi osoittaa ilmentävän sitä mahdollisuutta, että vartioimaan ja tarkkailemaan asetetut miehet ovat laiminlyöneet tehtävänsä ja joutuneet kauniin vaimon lumoihin ja haluavat tehdä tälle ehdotuksiaan ja houkutella häntä pettämään miestänsä. Vartioista onkin tullut uhka naisen aviomiehelle ja laajemmin ajatellen koko miehinen kollektiivi saattoi olla uhkana naiselle. Vaimon kaunistautumista vartijat tuskin pystyivät estämään.

Naisten itsensä kaunistamista pyrittiin Venetsiassa estämään ylellisyyslaeilla. Ensimmäiset lait annettiin jo 1334 ja siitä eteenpäin niitä tarkennettiin ja niihin lisättiin kiellettyjä asioita. Ylellisyyslait liittyivät olennaisesti avioliittoon ja niissä määriteltiin muun muassa hääaterioita ja lahjojen määriä mutta kyse oli myös yleisemmin naisten pukeutumisesta. Lakien tarkoitus olikin yhtäältä suojella aateliston kunniaa, jonka haastoivat rikkaat ei-aateliset näyttämällä omaa suuruuttaan koristelemalla itseään arvokkailla koruilla ja toisaalta aateliston keskuudessa oli tarkoitus estää poliittisen eliitin muodostuminen. Naisten kohdalla lain tarkoitus oli erottaa kunnialliset naiset vähemmän kunniallisista, joita olivat prostituoidut ja kurtisaanit. Etenkin kurtisaanit pyrkivät jäljittelemään aateliston naisten loistokkuutta.<sup>271</sup>

Ylellisyystavaroita esiintyy myös Tintoretton Susanna-teoksissa. Madridin-teoksessa naisella on yllään, vain kaulassa, helminauha ja vasemman käden ranteessa helmistä tehty rannekoru. Tässä teoksessa ylellisyystarvikkeet ovat kuvattu niukanlaiseksi. Washingtonin-teoksessa Susannalla on eräänlainen hiuskiinnike, joka pitää hiuksia yhdessä ja näyttäisi olevan helminauhan kaltainen. Mahdollisesti hänellä on ranteissaan jonkinlaiset yksinkertaiset rannerenkaat. Palvelijattarella on hiuksissaan myös helminauhan näköinen laite, joka pitää hiuksia yhdessä. Ylellisimmän näköinen esine maalauksessa lienee kuitenkin palvelijattaren naiselle ojentama astia, jossa ilmeisesti on naisen tarvitsemaa kylpyöljyä tai muuta vastaavaa ainetta. Pariisin-teoksessa oikeanpuoleisen palvelijattaren jalkojen oikealla puolella on peili, joka on pienikokoinen ja siitä heijastuu hieman valoa. Vasemmanpuoleisella palvelijattarella näyttäisi olevan kädessään kampa, jolla hän selvittää naisen hiuksia. Oikeanpuoleinen palvelijatar hoitaa naisen varpaita tai varpaan kynsiä ilmeisesti jonkinlaisilla saksilla. Kyseisen palvelijattaren jalan vieressä maassa on puikon tapainen esine, joka saattaa olla hiuksiin kiinnitettävä puikko. Sa-

<sup>271</sup> Sperling 1999, 23—25.

mannäköinen puikko esiintyy myös Wienin-teoksessa. Toisaalta puikko saattaa liittyä varpaiden kaunistamiseenkin, jolloin se olisi hyödyllinen työkalu. Naisella on oikean käden ranteessa rannekoru, joka on tehty helmistä. Wienin-teoksessa on ylellisyystavaroita eniten. Ensinnäkin naisella on korvassaan koru, oletettavasti molemmissa korvissa, ja toisaalta hänellä on molemmissa ranteissa rannekorut, jotka näyttäisivät olevan koristeltu helmillä. Ruusuaitaa vasten on nojallaan suurehko peili ja sen vieressä on joukko esineitä: kampa, helminauha, sormuksia, eräänlainen puikko, joka lienee tarkoitettu kiinnitettäväksi hiuksiin ja altaan reunalla on vielä astia, jossa lienee kylpyöljyä.

Voidaan ajatella, että Tintoretton Susanna-maalaukset ottavat kantaa myös naisten ylellisyystavaroiden käyttöön ja omistamiseen. Wienin-teoksessa on ylellisyystavaroita kuvattu runsaanlaisesti, jolloin naisen voi olettaa olevan rikas. Kuitenkin nainen on riisunut enimmäkseen arvoesineensä pois, osin ehkä sen vuoksi, että on peseytymässä, mutta asiaa voi ajatella toisellakin tavalla. Pois riisutut esineet saattavat olla kannanotto naisten liialliselle koristautumiselle ja kuvaamalla esineet maahan teoksen tekijä ilmaisee naisen pärjäävän vähemmälläkin itsensä somistamisella. Ylellisyystavaroita voi omistaa mutta niillä ylellisesti koristautuminen ei ole suotavaa. Muiden teosten voi katsoa tukevan ajatusta, koska niissä on kuvattu ylellisyys tavaroita varsin niukasti. Pariisin-teoksen naisen kaunistamisen voisi katsoa olevan, mikäli hyväksytään Ranumin ajatus naisesta kaunistautumassa rakastajaa varten, eräänlainen turhuuden ylistys ja esimerkki ylellisyyden ihannoinnista. Kaunistautuminen johtaa siihen, että miehet kiinnostuvat vaimosta, ja haluavat tehdä lähempää tuttavuutta, jolloin kaunis vaimo onkin miehelleen kirous, kuten Korhonen toteaa. Kaikissa teoksissa yhtenä sanoma saattaa olla, että kunnialliset naiset ja aviovaimot eivät saa pukeutua liian ylellisesti, jottei heitä rinnastettaisi kurtisaaneihin. Toisaalta voisi ajatella vähäisten korujen osoittavan vaatimattomuutta, joka mahdollistaisi aviovaimon sen, että hän saisi olla rauhassa muilta miehiltä ja heidän ahdisteluiltaan.

Olen tässä pääluvussa pyrkinyt selventämään avioliittoa ja siihen liittyviä merkityksiä 1500-luvulla lähinnä venetsialaisessa kontekstissa. Avioliiton merkitystä ei voi aliarvioida, se oli tärkeä tapahtuma, joka liitti perheitä ja sukuja yhteen niin taloudellisesti, sosiaalisesti kuin myös poliittiselta kannalta. Jotta avioliitto olisi ollut hyödyllinen, vaimon valintaan kiinnitettiin erityistä huomiota Tintoretton Susanna-maalaukset kuvaavat tiettyjä vaimon ominaisuuksia ja niitä voidaan katsoa aikansa tulkkina. Vaimolla tuli olla tiettyjä ominaisuuksia kuten uskollisuutta miestään kohtaan ja eikä ollut pahit-

teeksi, jos hän oli myös kaunis. Maalausten tarkastelu ei kuitenkaan rajoitu vain avio-  
vaimon ominaisuuksien esittämiseen. Teoksista on mahdollista etsiä myös laajemmin  
ajan siveellistä ja siveellisen naisen kuvausta. Toisaalta teoksista voi nähdä myös niitä  
uhkia, joita kohdistui vaimon ja naisen uskollisuuteen ja siveyteen. Käsittelen seuraava-  
vassa pääluvussa tarkemmin, millaisen kuvan Tintoretton Susanna-maalaukset antavat  
siveellisyydestä ja siveellisestä naisesta ja häneen kohdistuvista uhkista venetsialaisessa  
kontekstissa 1500-luvulla.

## 4. Siveellinen nainen ja siveyden uhkia

### 4.1 Kaunis, hiljainen kylpijä

Susanna oli sangen kaunis nainen, kuten kertomuksesta voidaan lukea.<sup>272</sup> Nicolò Vito di Gozze (1549—1610) oli ragusalainen herrasmies ja akateeminen salatieteilijä, jolla oli sanomista tyttöjen ja nuorten naisten kauneudesta. Nuorella naisella oli neljä välttämätöntä hyvettä: vaatimattomuus, hurskaus, siveellisyys ja kauneus. Gozzen mukaan kauneus ja siveellisyys kuuluvat yhteen, koska kauneus ilman siveellisyyttä on sama kuin koristelisi sian arvokkailla helmillä. Toisaalta siveellisyys ilman kauneutta on vähemmän ansiokasta, ennemminkin valitettava tosiasia kuin hyve. Ruman naisen koristauminen vain korostaa hänen rumuuttaan. Gozzen mielestä naiset ovat muutenkin liian puheliaita ja heidän olisi parempi olla hiljaa kuin lörpötellä kaiken aikaa. Naisten tulee pysytellä kotona.<sup>273</sup> Gozzen tulkinta siveellisyydestä on se, että naisen tulee olla kaunis, hurskas, vaatimaton, hiljainen ja pysytellä kotona. Tintoretton maalauksissa osaltaan täyttyy Gozzen naiselle siveyden suhteen antamia ehtoja. Naiset ovat maalauksissa kauniita, näin voidaan sanoa, he pysyttelevät kotona puutarhassaan ja ovat ilmeisesti mitä suurimmassa määrin hiljaisia ja puhumattomia.

Giacomo Lanteri oli Bresciasta kotoisin oleva sotilasinsinööri, joka palveli Espanjan kuningasta sekä Napolissa että Pohjois-Afrikassa ja sen lisäksi venetsialaisia, paavinvaltaa ja muita ruhtinaita.<sup>274</sup> Lanteri kirjoitti kotitalouteen liittyvistä asioista ja opasti kirjoituksissaan sekä miehiä että naisia. Naisia hän haluaa opastaa muun muassa siveellisyydessä. Lanterin lähtökohta on, että naimisissa oleva nainen on alituisessa vaarassa menettää hyvän maineensa. Maineen menettämiseen liittyy joskus pelkkä yksinkertainen sopimaton ele, jonka joku sivullinen on huomaamattaan ja odottamatta nähnyt todellisuudessa siveellinen naisen tekevän. Huonomaineiset ystävät tahraavat hyvän naisen maineen. Naisen tulee välttää sellaista, joiden perusteella voidaan päätellä, että hän on rietas tai himokas. Turha juoruilu palvelijoiden kanssa ei ole tarpeellista ja heidän ei saa antaa häiritä turhaan naisen aviomiestä. Naisen itsenkään ei tule turhaa viettää kokopäivää miehensä seurassa kuormittamassa tätä turhilla vaatimuksilla. Kasvojen maalaaminen on tehokkain tapa tuhota koti sen lisäksi, että se on ilmeisen epärehellistä.

<sup>272</sup> Vanhan testamentin apokryfikirjat, lisäyksiä Danielin kirjaan 1995, 339.

<sup>273</sup> Bell 1999, 168, 180—81.

<sup>274</sup> Long 2001, 202.

Lanterin mukaan naisen tulisi ottaa mallia saksalaisten ja belgialaisten naisten pukeutumisesta, joka on sopivaa korkeine kauluksineen ja peitettyine vartaloineen. Oikukkaan muodin seuraaminen ei ole suotavaa siveelliselle naiselle. Lanteri nostaa hyväksyttäväksi esimerkiksi myös entisten aikojen venetsialaiset, joilla oli tapana pitää naisensa hunutettuina. Hänen mielestään se oli todella erinomainen ja pyhä säädös, joka ratkaisi välittömästi sosiaaliset ongelmat, joita miesten halu oli luonut. Vuosisatojen kuluessa huntu oli noussut ylemmäs ja kaulukset laskeutuneet alemmas joten nyt naiset kulkivat rinnat kokonaan paljastettuina. Mitä siveettömyyksiä on enää jäljellä, kysyy Lanteri lopuksi.<sup>275</sup> Naisen tuli olla tarkkana kulkiessaan julkisesti, ettei hänen käytöksensä olisi aiheuttanut puheita siveettömyydestä. Lanteri kuten myös Gozze katsoivat, että naisen paikka on kotona, jossa ei kuitenkaan saanut häiritä aviomiestä turhaan. Naisen paras paikka olisi ollut istua makuuhuoneessa tai muissa tiloissa katselemassa seinillä olevia opettavaisia maalauksia. Tällöin nainen ei olisi joutunut muiden miesten katselun kohteeksi ja olisi säilyttänyt siveellisyytensä. Kauneus oli Lanterille, toisin kuin Gozzelle, naisen siveettömyyden ilmaus. Naiselle oli parempi olla peitetty ja maalamaton, jotta häntä ei voisi nähdä. Siveyttä voitiin myös määritellä ja sille voitiin asettaa erilaisia asteita.

Siveydelle oli määritelty erilaisia asteita: neitsyt, vaimo ja leski. Uskonnollisesti ylin aste oli neitsyt ja neitsyyden pystyi säilyttämään ryhtymällä nunnaksi. Mikäli tämä ei ollut mahdollista, avioliitto oli ainoa vaihtoehto. Siveydestä avioliitosta kirjoittivat niin kristilliset ajattelijat kuin humanistitkin. Venetsialaisen humanistin Francesco Barbaron (1390–1454) ohjekirjan mukaan seksuaalisen kanssakäymisen tarkoitus oli jälkeläisten tuottaminen. Seksuaaliseen siveyteen liittyi kuitenkin kohtuuden ajatus, joka Barbarolla vertautui syömiseen ja juomiseen. Samoin kuin syödessä ja juodessa tuli noudattaa kohtuutta niin myös seksuaalisessa kanssakäymisessä.<sup>276</sup>

Firenzessä 1400-luvun lopulla Savonarola puhui moraaliuudistuksen puolesta ja väitti, että seksuaalinen irstailu raunioittaa maailman. Miehet olivat joutuneet hekuman valtaan ja naisista oli tullut säädyttömiä. Pojat olivat sodomian ja rivouden vallassa ja tytöt elivät naisten lailla. Savonarolan mielestä jotain oli tehtävä. Hän puhui ja vaati, että sukupuolten tehtävät ja asema määriteltäisiin. Puheet johtivat tuloksiin ja renessanssin Italian eri valtioiden hallitukset kiinnittivät lainsäädännössään huomiota seksuaaliseen käyttäy-

<sup>275</sup> Bell 1999, 247–48.

<sup>276</sup> Kannisto 2000, 30–31.



tymiseen. Ongelmaksi nähtiin nainen ja hänen seksuaalisuutensa. Taustalla oli ajatus Eevasta perisyntintekijänä. Eeva oli nainen ja alkuperäinen syntintekijä siten myös kaikki naiset olivat taipuvaisempia syntiin kuin miehet, joten naisten seksuaalisuuden säätely oli tarpeen. Seksuaalisuuden säätely nosti siveyden merkityksen tärkeäksi ja siitä tuli naisen kunnia ja hänen yhteiskunnallinen hyveensä. Siveyden vuoksi tytöt naitettiin nuorena ja samoin heidät laitettiin luostariin jo varhaisessa iässä.<sup>277</sup>

Castiglionen *Hovimiehessä* siveellisyys keskustelu liittyy miesten ja naisten sukupuoliseen käytökseen. Signor Gasparo aloittaa toteamalla, että ei pidä luulla miesten olevan irstaampia kuin naiset. Hän on sitä mieltä, että naisten siveettömyys on pahempi kuin miesten, koska se johtaa esimerkiksi siihen, että lasten syntyperä tulee kyseenalaiseksi. Naisen tulee, huolimatta muista virheistään, olla syyllistymättä riettaaseen elämään. Signor Magnifico, joka tässä puolustaa naisia toteaa, että ”mistä syystä ei ole säädetty, että miesten irstas elämä on katsottava yhtä moitittavaksi kuin naisten.” Magnificon perustelu pohjautuu miehessä luonnollisena olevaan hyveellisyteen ja kunnollisuuteen ja heidän olisi näin ollen helpompi säilyttää siveellisyyden hyve. Jos siveelliset miehet eivät suostuisi siveettömien naisten houkutuksiin ja lasten syntyperä olisi näin ollen taattu, jatkaa signor Magnifico. Miehet ovat kuitenkin, kuten Magnifico muistuttaa läsnäolijoita, ottaneet omavaltaisesti itselleen vapauksia pitää siveettömyyden paheita, joista naista rangaistaan, ellei kuolemalla niin ikuisella häpeällä. Hän ehdottaakin, että myös miehiä tulisi rangaista ankarasti mikäli he saattavat naisen häpeään ja väärin kohdeltuja naisia tulee jalon kavaljeerin puolustaa, vaikka asein. Signor Gasparo, joka tässä kritisoi naisia vahvasti ja jopa naisvihamielisesti, on osaksi samaa mieltä. Kuitenkin jalon miehen tulee kohteliaasti ja sievästi peittää naisten hairahduksia, joihin he ovat sortuneet joko onnettomuudekseen tai liiallisen rakkauden vuoksi. Miesten irstas elämä ei Gasparon, yleiseen mielipiteeseen vedoten, mukaan tuota miehelle yhtä suurta häpeää kuin naiselle. Naisilla on hänen mukaansa suurempi taipumus himojensa tyydyttämiseen heikomman sukupuolensa vuoksi. Mikäli he pidättyvät halujensa tyydyttämisestä, se johtuu pelkästään häveliäisyydestä. Miesten ansiota on se, että he ovat antaneet naisille häpeäpelon, joka hillitsee heidän taipumuksiaan. Kuin loppuhuipentumana tälle keskustelulle signor Gasparo toteaa, että naisista ei maailmassa ole muuta hyötyä kuin se, että he synnyttävät lapsia. Miesten tehtävänä on hallita valtioita, johtaa sotajoukkoja

---

<sup>277</sup> Setälä 2002, 102.

ja suorittaa muita tärkeitä tehtäviä. Esimerkkinä siveellisistä miehistä Gasparo mainitsee mm. Dareioksen, Scipion ja Perikleen.<sup>278</sup>

Edellä mainitut ajattelijat ja kirjoittajat kiinnittivät huomionsa naisen siveellisyyteen, joka keskeisesti liittyi hänen seksuaalisuuteensa. Seksuaalisuus oli tarpeen vain lisääntymisessä, muuten sitä tuli säädellä. Tärkeää naisen siveellisyys oli, jotta pystyttiin takaamaan lasten oikea syntyperä. Lasten syntyperän takaaminen onnistui, kun naista esitettiin tekemästä aviorikosta ja tämä toteutui sitomalla nainen kotiin suljettuun yksityiseen tilaan. Siveellisen naisen ei tarvinnut kuitenkaan olla epäseksuaalinen, kuten Stacey Shimizu, renessanssin kotielämän tutkija, toteaa ja jatkaa, että yhteiskunta vaati naimisissa olevalta naiselta siveellisyyttä.<sup>279</sup> Nainen, joka käytöksellään rikkoi seksuaaliseen siveellisyyteen liittyviä odotuksia, aiheutti häpeää koko talolle ja vastaikutukset saattoivat olla ankaria. Rangaistus poikkeavaan käytökseen syyllistyneen naisen kohdalla saattoi olla jopa murha.<sup>280</sup>

Viimeisenä asteena määrittelyssä oli leski, joka oli välimuoto neitsyden ja vaimon välillä. Hän ei ollut enää naimisissa ja siten siveytensä menettänyt. Hän eli puhtaasti, koska oli jättänyt maallisen, lihallisen elämän taakseen.<sup>281</sup> Leskellä oli mahdollisuus avioitua uudelleen tai mennä luostariin. Myös lasten kanssa asumaan jääminen oli eräs vaihtoehto leskelle. Naimattomana ja itsenäisesti lastensa läheisyydessä asuminen oli käytännössä mahdotonta toteuttaa.<sup>282</sup> Tintoretton maalauksissa kuvataan naisia erittelemättä heitä leskiksi tai nuoriksi tytöiksi. Kertomuksen perusteella kuitenkin tiedämme, että kyseessä on aviovaimo. Onkin hyvä pohtia hieman sitä millaisia näkökohtia maalauksista nousee naisen kannalta tarkasteltuna.

Susanna-kertomuksesta nousee esiin joitain näkökohtia, joiden kuvaus taiteessa on ollut suosittua. Samoin kuin Lucretia- ja Daavid ja Batseban-kertomuksissa myös Susannan tarinassa on miehisen vallan, naisellisen passiivisuuden ja väkivallan elementtejä. Väki-valta juontaa juurensa Lucretian tapauksesta, jossa kaunis nainen joutuu raiskauksen uhriksi ja tekee lopulta itsemurhan, koska hän ei pysty puolustamaan siveellisyyttään toisin kuin Susanna.<sup>283</sup> Daavid ja Batseba kuvaa samoin kuin Susanna-aihe kylpevää

<sup>278</sup> Castiglione: *Hovimies* (1528) 1957, 278—80.

<sup>279</sup> Shimizu 1999, 79.

<sup>280</sup> Weinstein 2003, 256—57.

<sup>281</sup> Kannisto 2000, 31.

<sup>282</sup> Setälä 2002, 71.

<sup>283</sup> Bohn 2001, 261.

naista ja tähän ihastuvaa miestä. Kertomuksessa on myös maininta aviorikoksesta, kun Daavid noudattaa Batseban, joka on tahollaan naimisissa toisen miehen kanssa, luokseen ja makaa tämän kanssa. Tapahtuman surauksena on Batseban raskaus.<sup>284</sup> Susanna-kertomuksen yhteydessä ei voi unohtaa myöskään aviollisen siveellisyyden mallia, joka oli eräänä näkökohtana varhaisissa kristillisissä freskoissa jo 200-luvulla. Aviollinen siveellisyys mahdollisti seksuaalisesti aktiiviselle henkilölle henkisen pelastuksen. Varhaiset kristityt käsittivät aviollisen siveellisyyden myös aviorikoksen välttämiseksi, jota voitiin verrata pidättyvyyteen esimerkiksi ennen kirkollisia juhlapäiviä. Keski-ajalla Susanna-aihe oli vähemmän suosittu. Taiteessa Susannasta tuli kirkon symboli, jota uhkasivat niin juutalaiset kuin pakanatkin. Uuden elpymisen Susanna-aihe koki cassone-maalauksissa, joissa se ilmensi, kuten varhaisissa kristillisissä freskoissa, hyveellistä, siveellisen vaimon mallia. Kiinnostuksen lisääntyminen aiheeseen osuu sopivasti yhteen aikaan, jolloin naisten osallistuminen julkiseen elämään väheni. Babette Bohnin mukaan Baskins onkin todennut, että aikakauden miehisellä oikeudella ja Susanna-kertomuksella oli yhteyttä toisiinsa.<sup>285</sup>

Artikkelissaan *Rape and the Gendered Gaze: Susanna and the Elders in early modern Bologna* Babette Bohn toteaa, että Susannan kuvitettu esittäminen muuttui dramaattisesti siveellisestä ja hyveellisestä naisen mallista kuvaukseksi, jossa esiintyy alaston ja seksuaalisesti kiihottava viettelijätär. Bohnin mukaan 1500- ja 1600-lukujen vaihteessa Bolognalainen Ludovico Carracci luopui senaikaisen eroottisuuden kuvaamisesta ja elvytti Susanna-aiheen hyveellisen merkityksen ja sen moraalisen kysymyksen, joka nousee esiin kirjallisesta Susanna-kertomuksesta. Bohnin mukaan Susanna-aihetta olisi kuvattu eroottisena ja viettelevänä koko 1500-luku. Bohn jatkaa edelleen, että Susanna-tarinaa on kuvattu yli tuhat vuotta taiteessa hyveen ja siveyden ilmaisuna toisin kuin myöhempinä aikoina, jolloin esittäminen on keskittynyt enemmän kertomuksen eroottiseen puoleen. 1500-luvun kuluessa Susannan ja vanhempien kuvaaminen koki dramaattisen muutoksen italialaisessa taiteessa. Bohnin mukaan ensimmäinen lähes alaston Susanna-maalauksena oli Lorenzo Lotton 1517 tekemä teos. Teoksessa esiintyy yhä tekstien muodossa Susannan hyveellisyyttä ja teoksen tapahtuman kuvaaminen suljettuun puutarhaan on symbolinen osoitus Susannan siveellisyydestä. Suljettu puutarha yhdistyy puolestaan Neitsyt Marian ikonografiaan. Susannan alastomuudesta tulikin nopeasti suosittua sekä italialaisessa että pohjoiseurooppalaisessa taiteessa. Samalla kun kuvaus muuttui eroot-

<sup>284</sup> 2. Samuelin kirja 11: 2—5; Bohn 2001, 261.

<sup>285</sup> Bohn 2001, 261—262.

tisemmaksi, myös kertomuksen tarkoitus muuttui vastaavanlaiseksi. Susannan muuttuminen eroottiseksi on vastakohta Batsaban kuvauksen muuttumisen kanssa 1500-luvulla. Batsaba saa päälleen vaatteet samalla kun Susanna menettää omansa. Bohnin mukaan D. Gunn on tulkinnut tapahtuman olevan heijastuma aikakaudella tapahtuneeseen kylpemiskulttuurin muutokseen. Kylpeminen alastomana alkoi vähentyä. Bohn itse toteaa Susannan alastomuuden olleen sen vuoksi erittäin huomiota herättävä ja tahallinen eroottisuuden lisääminen, joka eroaa merkittävästi muista vastaavista raamatullisista esityksistä.<sup>286</sup>

Kylpemisen historia liittyy Norbert Eliaksen sivilisaatioprosessin tutkimuksen mukaan yleisempään keskiajalta alkaneeseen käytöskoodin muuttumiseen ja leviämiseen sekä ylemmän yhteiskuntakerroksen että koko kansan keskuudessa. Kyseessä on myös yksilöllisyyden lisääntymisestä sekä ruumiin että itsen suhteen. Ruokailun suhteen muutos tapahtui ruokailuvälineiden yleistymisen myötä, jolloin sormilla syönti loppui. Samaa sukupuolta olevien yhteisnukkumisesta samassa vuoteessa siirryttiin yksin nukkumiseen, ellei kyseessä ollut seksikumppani. Samoin ilmestyi myös rajoituksia alastomuuteen. Yövaatteiden käyttö lisääntyi ja luovuttiin yhteisistä alastomana kylpemisistä. Kuten sukupuoli niin myös ruumiilliset toiminnotkin siirtyivät kodin ja perheen sisäisiksi asioiksi erillisiin ja yksityisiin tiloihin. Tärkeää Eliakselle muutoksissa oli niiden sisäistyminen ja tuleminen luonnollisiksi. Kylpeminen ja peseytyminen ovatkin rinnastettavissa edellä mainittuun muutosprosessiin.<sup>287</sup>

Keskiajalla kylpeminen ei liittynyt niinkään puhtauteen vaan kyse oli enempi mielihyväästä ja rentoutumisesta.<sup>288</sup> Keskiajalta aina 1700-luvun puoliväliin käytösoppaat kiinnittävät huomiota vain käsien ja kasvojen puhtauteen. Ne olivat ainoat näkyvillä olevat osat ruumiista. Ensisijaisesti oli huolehdittava näkyvästä vaateuksesta, jolloin aluspaidan puhtaus oli merkittävä tekijä. Kauluksen ja ranteiden puhtaus oli kerskailun arvoinen asia ja puhtauden todellinen merkki. Peseytyminen tapahtui ”kuivasti” ja se oli useimmiten pelkästään parfyymien käyttöä ja pyyhkimistä.<sup>289</sup> Kylpemisessä kiinnitettiin huomio vain siihen mitä oli näkyvissä, joten sen voi todeta olleen varsin symbolinen tapahtuma. Peseytyminen ei ulottunut oikeastaan näkyvää pintaa syvemmmälle.

---

<sup>286</sup> Bohn 2001, 259, 261—64.

<sup>287</sup> Twigg 2000, 25—26.

<sup>288</sup> Twigg 2000, 26.

<sup>289</sup> Revel 2001, 58.

Kylpeminen oli myös yhteiskunnallisesti jakautunutta. Varakkaille se oli lukuisten nautintojen lähde, johon liittyi juhlintaa, ylellisyyttä ja rakastelua. Tavallisille ihmisille oli julkisia kylpylöitä ja höyrytaloja, joissa saattoi harrastaa uhkapelejä, juopottelua ja josain määrin myös säädyttömyyttä. Kylpemiseen kuului myös se, että miehet ja naiset kylpivät yhdessä ja alasti. Myöhemmälle keskiajalle tultaessa yhteisiä kylpyjä ei enenevässä määrin enää hyväksytty, koska saavutettiin uusi kynnys soveliaisuudessa. Julkiset kylpylät käsitettiin epäjärjestyksen paikoiksi ja niitä ryhdyttiin sulkemaan viranomaisien toimesta. Varakkaat vähensivät myös kylpemistä, tosin eri syystä kuin tavallinen kansa. Varakkaiden kohdalla muutos aiheutui suhtautumisessa veteen. Uudella ajalla katsottiinkin, että vesi oli vaarallista ruumiille. Ihon katsottiin olevan huokoinen, jolloin vesi läpäisi sen ja heikensi ruumiin elintärkeitä nesteitä. Kylpeminen oli uhka ruumiille, joka heikensi ja imi sen voimaa. Pelko ja huolestuneisuus aiheuttivat sen, että kylpemiseen tuli ryhtyä varovaisesti ja mieluiten lääkärin valvonnassa. Suositeltavaa oli levätä jonkin aikaa kylvyn jälkeen ja välttää menemästä liian nopeasti ulkoilmaan.<sup>290</sup>

Tutkittaessa tarkemmin Tintoretton Susanna-maalauksia voidaan havaita, että kylpeminen on sivuasia. Sen voi katsoa edustavan vain symbolista toimintaa. Lähinnä vettä hän on Wienin-teoksessa, jossa hänen toinen jalkansa on vedessä ja samoin on Washingtonin-teoksessa. Pariisin-teoksessa vesi on etäällä naisesta ja Madridin-teoksessa sitä ei ole edes kuvassa mukana. Mahdollisesti kuvissa on nähtävissä ajan suhtautuminen kylpemiseen ja peseytymiseen. Toisaalta voidaan myös ajatella, että kylpemisen aihe on tässä vain kulissi sille, että Susannaa voidaan kuvata alastomana. Alastomuus on edellytys kylpemiselle ja siten se tarjoaa mahdollisuuden kuvata naisen alastomana ilman eroottista merkitystä. Toisaalta sen voi tulkita myös Bohnin tapaan. Kylpemisen väheneminen johti siihen, että alastomuudesta tuli harvinaisempi asia ja sen vuoksi se ehkä koettiin eroottisempana. Tulkintaa tukee osaltaan se, että kylpemisestä tuli vaarallinen asia, kun suhtautuminen veteen muuttui. Vesi koettiin vaaralliseksi asiaksi, jota tuli välttää. Jos sen kanssa joutui tekemisiin, siihen tuli suhtautua erityisen varovaiseksi. Teosten miehet, vesi, alaston nainen tulkinta voisi olla seuraavanlainen. Miehet edustaisivat tässä miehistä valtaa, joka haluaa säädellä naisen siveellisyyttä. Alastomuus, kuten Bohn ilmaisee, on huomiota herättävää ja tahallisen eroottista. Vesi on vaarallinen elementti, jota tulee karttaa. Yhdistämällä nämä elementit keskenään taiteilijan voisi arvela tarkoittaneen seuraavaa. Miesten tulee valvoa naisen siveellisyyttä, koska siihen kohdistuu uhkia, joita tulee välttää. Nainen on alastomuudessaan haavoittuvainen ja häntä

---

<sup>290</sup> Twigg 2000, 26—7.

uhkaa veden symbolisessa muodossa siveettömyyden varat. Vesi tosin on katolisessa kirkossa käsitetty puhdistavaksi elementiksi, kuten Lempiäinen toteaa. Lisäksi se liitetään luomiskertomukseen sen alkuelementtinä. Kasteessa vedellä on synneistä puhdistava vaikutus.<sup>291</sup> Suhtautuminen veteen tässä yhteydessä saattaa ilmentää maallistumisen lisääntymistä ja ajan lääketieteellistä ajattelutapaa, unohtamatta kuitenkin sen uskonnollista merkitystä synneistä puhdistavana elementtinä.

Robert Hahn pohtii myös Susannan kuvaamista eroottisena taiteena. Erään ajattelutavan mukaista on perustella alastonkuvien katsomista vanhimpien julkealla häirinnällä. Tällä asialla pyritään myös vähentämään eroottisuuden osuutta taiteessa. Mikäli kritiikki on oikeutettua, on puhuminen taivaallisesta kauneudesta vain epärehellinen pyrkimys liioitella himokasta mielihalua. Susanna-aiheessa on monta merkitystä, joten siinä voidaan korostaa muun muassa taivallista kauneutta tai eläimellistä käytöstä. Todellisuudessa alastoman naisen katsominen on himokasta, miehelle tyyppillistä ja siihen kuuluu yleisesti turmeleva ylivalta ja omistaminen. Renessanssin alastonkuvia tilasivatkin useimmiten yksityiset keräilijät.<sup>292</sup>

John Berger ilmaisee asian seuraavasti. Susannalla on edessään peili ja Wienin-teoksessa hän katselee itseään peilistä. Peili on usein ilmentänyt naisen turhamaisuutta, mutta Bergerin mukaan, se on tekopyhää moralisointia. Taiteilija on maalannut alastoman naisen omasta halustaan, koska nauttii tämän katselemisesta. Laittaessaan naisen käteen peilin ja nimetessään maalauksen, kuten Hans Memling (1435—1494) *Turhamaisuus* (1485), hän tuomitsee moraalisesti naisen, jonka alastomuutta hän on nautinnokseen kuvannut. Peilin tehtävänä tässä on houkutella nainen suhtautumaan itseensä näkymänä.<sup>293</sup> Pariisin-teoksessa peili on naisen jalkojen välissä ja Wienin-teoksen Susanna tarkastelee itseään suuresta peilistä. Madridin-teoksessa peiliä ei ole ja Washingtonin-teoksessa sellaiseksi voi luonnehtia naisen jalkojen juuressa olevan altaan tyyntä vedenpintaa. Vesiallas toimii peilinä myös Pariisin- ja Wienin-teoksissa.

Peili on mielenkiintoinen esine, koska se voi olla portti tuonpuoleiseen. Muun muassa varhaiset kreikkalaiset uskoivat tyyneen vedenpintaan katsomisen olevan kuolemanenne. Peili tai jokin heijastava pinta saattoi vangita katsojan elinvoiman ja jopa hänen sie-

---

<sup>291</sup> Lempiäinen 2002, 320, 323.

<sup>292</sup> Hahn 2004/2005, 634, 644.

<sup>293</sup> Berger 1991, 51—2. Maalaus sivulla 51.

lunsa.<sup>294</sup> Cesare Ripan teoksen *Iconologia* (1593) mukaan 1500-luvun alkupuolella kuvastinta käytettiin taiteessa viisauden, kohtuuden ja totuuden vertauskuvana. Peiliin liitettiin näköaisti ja todellisuuden tarkka havainnointi ja siitä tuli älyn vertauskuva. Muun muassa Italiassa filosofeja esittävät hahmot kuvattiin peili kädessä. Juan Luis Vives kirjoitti myös oppaissaan naisten peilin käytöstä. ”Ei hän katso itseään peilistä vain kammatakseen hiuksiaan tai järjestääkseen asuaan vaan hän tutkii, sitä, ettei mikään hänen kasvoissaan tai koko päässään olisi huonosti pukevaa tai naurettavaa. Tämän hän voi nähdä vain peilistä.” Kosmetiikka tutkielmissa oikeutettiin peiliin katsominen vain kolmessa tapauksessa. Tahran saattoi pyyhkiä pois, jotta sielu ja ruumis olisivat tasapainossa. Aviomiehen miellyttämiseksi oli luvallista katsoa peiliin ja lopuksi tapaturman tai onnettomuuden aiheuttaman vamman sai korjata.<sup>295</sup> Wienin-teoksen Susanna tarkastelee ehkä kasvojaan ja päätään etsien mahdollisia merkkejä asioista, jotka ovat naurettavia ja pukevat häntä huonosti. Pariisin-teoksen Susanna luottaa ilmeisesti itseensä ja on laittanut peilin syrjään. Washingtonin-teoksessa Susanna tarkastelee mahdollisesti itseään vedenpinnan heijastuksesta ja Madridin-teoksen Susanna ei tarvitse kuvastinta lainkaan.

Robert Hahn kysyy, “onko Susanna vain joku kuuma tyyppi, joka on palkattu riisutumaan idiooteille?” Eniten ihannointia herättävissä näkemyksissämme Susanna on alati etsityn aistillisen rakkauden täyttymyksen kuva. Kuva, jossa liha sulautuu henkeen ja henki ruumiillistuu lihassa. Hahn pohtii, voiko Susannan tapaus olla oikein nähty ja ylevä kaunis näky? Innostaako eroottinen kuva kohottautumaan kohti henkeä vai yksinkertaisesti kiihottaa vajoamaan kohti pornografiaa. Kyse ei ole vain siitä, mitä katselija tai ajattelija kokee vaan myös siitä mitä taiteilija on tarkoittanut. Susannassa on myös säteilevyyttä, joka nousee tapahtumapaikasta ja hänen hahmostaan. Hahn kysyykin, ”nouseeko Susanna säteilevyys eroottisesta kuumuudesta vai jumalallisesta hengestä?” Tintoretton vastaus tähän on, ettei eroottisuus eikä jumalallisuus eikä molemmat yhdessä nosta sisäistä säteilyä, vaan liikkuva muoto niiden välillä. Susanna on myös kerronnallinen hahmo. Kerronnallinen identiteetti on samoin monimutkainen asia. Se ei ole yksiselitteinen vaan samastumisen muuttuva leikki. Voimme katsoa Susannaa ja olettaa itsemme pyhiinvaeltajiksi kauneuden sisäisessä pyhäkössä ja polvistua ihailemaan häntä. Toisaalta katsoessamme Wienin-teoksen ryömivää vanhinta tunnemme itsemme nöyristelijäksi tai matelijaksi. Voimme tavoitella korkeimpia näkymiä mutta todellisuudessa

<sup>294</sup> Lempiäinen 2002, 140.

<sup>295</sup> Melchior-Bonnet 2004, 140, 148, 169.

näemme alastoman naisen.<sup>296</sup> Alastoman naisen voimme nähdä muissakin teoksissa. Samalla nainen on ristiriitainen hahmo. Hän on sekä eroottinen että jumalallinen ja Tintoretolle hän on jotain näiden väliltä, liikkuvaa muotoa.

Tom Nichols toteaa kahdesta Tintoretton *Susanna ja vanhimmat* -maalauksesta, Pariisin- ja Wienin-teokset, että niissä apokryfikirjan teemaa on käsitelty ikään kuin se olisi eroottista mytologiaa. Pariisin-teoksessa Tintoretto, Nicholsin mukaan, pilkkaa teemaa sisällyttämällä teokseen arkipäiväisiä yksityiskohtia. Eräänä tällaisena yksityiskohtana Nichols mainitsee sankarittaren varpaankynsien leikkaamisen. Wienin-teos on puolestaan esimerkki hienostuneemmasta keskustelusta katsojan ja kuvan välillä. *Susanna*-teemaa, joka oli suosittu renessanssin aikana, onkin käytetty välikappaleena alastomuuden esittämiseen. Nichols jatkaa, että Tintoretton maalaama *Susanna* on kuitenkin yhdistynyt varsin selkeällä tavalla Venukseen, jonka hahmo on otettu keski-italialaisista malleista. Tintoretto välttää perinteisen kerronnallisen hetken, joka osoittaa vanhimpien havainneen *Susannan* tai hetken jolloin *Susanna* on tullut tietoiseksi miesten päällekkäystä katseesta. Hetki jättää sijaa sankarittaren siveellisen hyveen viittaukselle. Sankaritar tyypillisesti pyrkii taistellen peittämään alastomuuttaan tai aktiivisesti vastustamaan vanhimpien seksuaalisia hyökkäyksiä. Madridin Museo del Pradoissa olevassa Veronesen *Susanna ja vanhimmat* (*Susanna and the Elders*) -teoksessa, joka on tehty 1580/5 (Kuva 8), *Susanna* puolustautuu miehiä vastaan peittämällä itseään vaatteella ja pyrkii suojaamaan itseään kääntämällä oikean käden rintojensa päälle.<sup>297</sup> Veronesen *Susannan* voi nähdä toimivan aktiivisesti suojaessaan itseään.

Wienin-teoksen nainen on keskittynyt vain itseensä ja ei ole huomannut tai ei huomioi miesten läsnäoloa. Pariisin-teoksessa nainen on kiinnostunut katsomaan katsojaa, joten hänen mielenkiintonsa tai huomionsa taustalla oleviin miehiin on vähäinen. Myös Washingtonin-teoksen nainen on tietämätön miehistä, jotka ovat vasta saapumassa puutarhaan. Nicholsin mainitsema Tintoretton perinteinen hetki on siten totta näissä maalauksissa. Madridin-teoksessa miehet ovat selkeästi naisen tietoisuudessa, toisen jopa pidellessä häntä konkreettisesti. Pariisin-teoksen arkipäiväisyys ilmeisesti pyrkii kumoamaan eroottisuuden. Kylpevä nainen esitetään toimittamassa ilmeisen normaaleja kylpemisen yhteydessä suoritettavia toimia, kuten kynsien hoito ja hiusten kampaaminen. Miesten läsnäoloa ei naisten osalta huomioida. Ilmeisen merkittävää on katsojan läsnäolon huo-

<sup>296</sup> Hahn 2004/2005, 642—44, 646.

<sup>297</sup> Nichols 1999, 90—92.



miointi. Washingtonin-teoksen Susanna on keskittynyt kylpemiseen palvelijattaren avustuksella ja taustalla olevat miehet on kuvattu kauaksi, jolloin heidän merkityksensä maalauksessa on marginaalinen. Siveellisyyden suojelemiseksi naisella on harso alaruumiinsa peittona ja punertava vaate peittää osin vasemman hartian. Peittely saattaa olla Trenton kirkolliskokouksen vaikutusta, jolla alastomuutta pyritään peittämään. Toisaalta teoksen naisen asento on verrattavissa Tintoretton Venusta kuvaavaan hahmoon, kuten teoksessa *Venus, Vulcan ja Mars (Venus, Vulcan and Mars)* (1550/1) (Kuva 9). Nicholsin mukaan kyseisessä teoksessa on menossa riehakas muodinmukainen sänkykamari kujeilu, jonka teemana on aviorikos ja osapuolina ovat rakkauden jumalatar ja sodan jumala.<sup>298</sup> Washingtonin-teoksen Susanna saattaisikin näin ollen olla valmistautumassa odotettavissa olevaan rakkauskohtaukseen ja hänen siveellisyyden peitteleminen olisi vain pinnallinen yritys esittää muuta kuin mitä on tarkoitus. Maalaus ei ilmaise asiaa suoraan vaan siinä on aistittavissa odotettavissa olevan kohtauksen henkeä.

Madridin-teoksen naisen pyrkimys peittää ja suojella siveyttään on tulkittavissa yrityksenä siirtää kädellään syrjään miehen käsi joka tarttunut hänen rintoihinsa kiinni. Aktiivista taistelua siveytensä puolesta hän ei näyttäisi käyvän, toisin kuin Veronesen Susanna, joka uhmakkaalla asennollaan pyrkii suojelemaan itseään. Madridin-teoksen nainen voisi olla verrattavissa Tintoretton Ledaan teoksessa *Leda ja joutsen (Leda and the Swan)* (1550/5) (Kuva 10).<sup>299</sup> Leda kuten Madridin-teoksen Susanna on puolittain maakaavassa asennossa ja yrittää vain osin oikealla kädellään peitellä rintojaan. Toisaalta teosta voisi verrata Tizianin teokseen *Venus urkurin ja koiran seurassa (Venus with an Organist and Dog)* (n. 1550) (Kuva 11).<sup>300</sup> Tizianin teoksessa urkujen soittaja katsoo naista, rakkauden jumalatar Venusta, varsin kiinteästi, suorastaan tuijottaen hänen erogeenisiiä alueita, ja voi olettaa, että soittaminen on maalauksessa sivuseikka. Samoin Madridin-teoksessa oikeanpuoleinen mies on keskittynyt katsomaan naisen erogeenisiiä alueita. Madridin-teoksen Susanna ehkä haluaakin olla katseltavana ja kosketeltavana, joten siveellisyyttä puolustavasta naisesta tulee Venus, rakkauden jumalatar.

Mytologisesti tarkasteltuna Tintoretton alastonkuvauksen lukeminen on ongelmallista. *Leda ja joutsen* ja *Venus, Vulcan ja Mars* teoksissa eroottinen alastomuus on saatu aikaan käyttämällä kerronnallisen todenmukaisuuden sopimatonta sävyä yhdistettynä eroottisen teeman keskipisteessä oleviin eettisiin johtopäätöksiin. Nicholsin mukaan

<sup>298</sup> Nichols 1999, 88.

<sup>299</sup> Nichols 1999, 86.

<sup>300</sup> Nichols 1999, 87.

Wienin-teokselle on yhteistä jälkimmäinen näkökulma perustuessaan seksuaaliseen huijaukseen. Teos leikkii hienovaraisesti pyhän ja maallisen perinteisen selkeillä alueilla. Susannan yhdistäminen Venukseen on ansa, joka on viritetty hyväuskoiselle katsojalle ja jonka visuaalinen ansaanlankeaminen lopulta tekee asiasta siveellisen seikan. Katsojan oma naisellisen alastomuuden kauneudesta nauttimisesta on tehty keskeinen osa draamaa, mutta myös yksi sen vakavista moraalisista jälkiseurauksista. Nichols toteaa lopuksi, että tällaisissa teoksissa katsominen ja halu, jonka ne luovat, on tullut selkeästi eettiseksi asiaksi. Tässä prosessissa renessanssin eroottisen taiteen maallinen kupla on puhkaistu.<sup>301</sup> Eroottisen teeman keskipiste on mahdollisesti naisen siveettömyyden loukkaaminen. Loukkaavan teon seurauksena saattaa olla aviorikos, jolloin sen välttämiseksi naisen tulee olla osoittamatta kiinnostusta muita miehiä kohtaan tai pyrkiä torjumaan heidän ahdistelunsa. Katsojan samoin kuin taulun miehet haluavat kaunista naista, mutta samalla he ovat tietoisia siitä, että hän on toisen miehen vaimo. Eettinen pohdinta saattaa estää naisen siveellisyyden loukkaamisen ja tekee hänestä siveellisyyttään puolustavan naisen symbolin. Susanna - Venus mytologiaa voidaan tarkastella myös laajemmin vertaamalla sitä Venetsiaan ja sen luonnehdintaan.

Venetsialla itsellään oli myös naisellisia vertauskuvia. 1500-luvun puoliväliin mennessä se oli saanut erilaisia vastakkaisia ja ristiriitaisia naisellisuuden määritteitä. Venetsiaa verrattiin oikeuteen, roomalaiseen jumalattareen, Neitsyt Mariaan ja Venukseen rakkauten jumalattareen. Venetsia oli hyveellinen ja himokas, käsittämätön ja viettelevä, kristillisen hurskas ja pakanallisen mystinen. 1500-luvun kuluessa näistä vertauskuvista tärkeimmiksi nousivat Neitsyt Maria ja Venus, joita käytettiin, keskinäisestä pois sulkevuudestaan huolimatta, yhdessä ilman mitään hämmennystä. Ne olivat ennemminkin vertauksia kuin vastakohtia.<sup>302</sup> Venetsia oli ristiriitainen kaupunkivaltio. Samalla kun se vertautui pyhään Neitsyt Marian muodossa, niin toisaalta se oli maallisen rakkauden jumalattaren Venuksen suojeluksessa. Susanna vertautuessaan Venukseen ja siten Venetsian maalliseen puoleen hän samalla omaa myös pyhän puolen, koska Venetsiaa voidaan verrata myös Neitsyt Mariaan. Susannan merkitys on näin ollen nähtävissä kaksinaisesti: Susanna on pyhä ja siveellinen, maallinen ja eroottinen.

Venus voidaan nähdä Venetsian julkisuudenkuvan toisena minänä, joka on ollut eri aikoina joko etu tai rasite. Vierailijat ovat saattaneet ylistää Venetsiaa poliittisesti vaikea-

---

<sup>301</sup> Nichols 1999, 93—94.

<sup>302</sup> Heller, 2003, 2—3.

selkoiseksi neitsyeksi, joka on edustanut uutta ihannetta yhä enemmän maallistuvassa Euroopassa. Venetsia, jonka neitsyys oli säilynyt koskemattomana, oli myös kuuluisa siitä, että se oli sen menettänyt. Neitsyt Venetsiaa ylistettiin myös Venus jumalattarena, joka oli merestä syntynyt viettelevä seireeni. Karnevaalit, prostituutio ja uhkapeli kuvaavat Venetsiaa varsinaiseksi Euroopan huvipuistoksi. Venetsiaa ylistettiin, kuten sen kuuluisia kurtisaaneja, helposti lähestyttäväksi. Se oli nautinnonetsijöiden määränpää ja tarjosi suojapaikan vapaamielisesti ajatteleville, jotka olivat riidoissa inkvission kanssa. Tarjoten vapaata kauppaa, sensuurin puutetta, julkisia festivaaleja, oopperaa ja kukoistavaa nautintoteollisuutta neitsyt Venetsia käytti hyväkseen jumalatar Venusta lumotesaan vierailijoitaan ja huvittaessaan heitä. Venetsialla oli Januksen kasvot: Venus-Venetsia, neitsyt-kurtisaani. Tällä Janus-kasvoisuudella pidettiin voimassa Venetsian poliittinen ja sosiaalinen vakaus. Irstaalla Venus-jumalattarella olikin merkittävä rooli Venetsian julkisessa politiikassa. Venetsian poliittinen viisaus ilmaistiin sen ainutkertaisissa mahdollisuuksissa henkilökohtaiseen vapauteen ja seksuaalisuuteen, jonka se soi miehilleen ja siellä vieraileville. Tällainen moraalinen suvaitsevaisuus nähtiin jopa oikeutetuksi, koska se oli eräs keino hallita väestöä. Venetsian vakaus keskellä ristiriitoja oli positiivinen todiste Euroopalle Venetsian kyvystä ja jumalallisesta kohtalosta ylittää antiikin maailman suuruudet.<sup>303</sup> Venus, rakkaudenjumalatar oli Venetsian yksi puoli. Toinen puoli oli pyhempi ja vertautui Neitsyt Mariaan.

Marian neitsyys oli merkki Venetsian omasta siveydestä. Se heijasteli sen viisautta ja ylempien luokkien puhtautta. Se oli myös merkki täydellisyyden tilasta, joka oli myönnetty kaupungille ja sen yläluokalle syntymän perusteella. Neitsyys vahvisti kaupungin ikuista voimaa ja sen kunniaa maanpäällä. Venetsia oli voittamaton ja valloittamaton neitsyt, joka kesti kaikki yritykset riistää siltä sen neitsyys. Eritoten neitsyyden puhtautta pidettiin miesten siveellisyyden ja isänmaallisuuden ominaisuutena. Pyrkinessään edistämään kaupunkivaltionsa paremmuutta venetsialaisten miesten todellinen voima oli heidän yhteisissä pyrkimyksissään. Venetsian neitsyys yhdistyi näin ollen miehiin, jotka hallitsivat kaupunkia ja sen hienosti jäsentynyttä aristokraattista harvainvaltaa. Naisellinen Venetsia kielsi, ironista kyllä, naisiltaan symbolisenkin vallan ilmaisen.<sup>304</sup> Neitsyyden merkitys sai uuden ulottuvuuden, kun se yhdistettiin miehiin. Neitsyys ei ollutkaan vain nuorten naisten hyveellinen ominaisuus vaan siitä pääsivät osalliseksi myös miehet. Yhdistämällä neitsyys hallitsemiseen ja valtaan sillä saatettiin pyrkiä kaunistamaan

---

<sup>303</sup> Heller 2003, 3—4.

<sup>304</sup> Heller 2003, 3.

naisten syrjäyttämistä vallasta ja sen käytöstä. Neitsyt oli kunniallinen ja siveellinen siten myös miesten valta ja hallinta oli siveellistä ja kunniallista, vaikka se kohdistui myös naisiin ja heidän toimintoihinsa. Susanna nousee nyt Venetsian hahmoksi, joka puolustaa itseään kaikkea moraalittomuutta ja siveettömyyttä vastaan. Hän on kuitenkin vahva miehen kautta ja siten sukupuolittunut miehen normin mukaisesti. Susanna ei olekaan enää sankarillinen nainen vaan siveellinen mies, joka puolustaa kaupunkivaltiota. Miehenä hän saattaa osallistua julkisuuteen ja vallankäyttöön.

Tintoretton Susanna-teokset antavatkin mahdollisuuden uudenlaiseen tulkintaan. Sijoittamalla teokset edellä kuvattuun jakoon Venus ja Neitsyt Maria, on mahdollista jakaa neljä teosta siten, että osa niistä edustaa Venus-aspektia ja osa Maria-aspektia. Maria-aspektin kuvauksena voisi pitää Wienin- ja Pariisin-teoksia ja myös Washingtonin-teosta. Teoksissa Susanna on joko vaikeasti saavutettavissa, jolloin miehet joutuvat tekemään työtä päästäkseen hänen luokseen ylittämällä esteitä tai sitten miehet on kuvattu etäälle. Pariisin-teoksessa samoin kuin Wienin-teoksessa nainen ei ole kiinnostunut miehistä tai hän ei ole tietoinen heidän läsnäolostaan Susanna on kuin Neitsyt Maria, kaukaa ihailtu, saavuttamaton ja hiljaisesti omia asioitaan suorittava nainen. Venus-aspektin luonnehdintaa lienee selkeimmin Madridin-teoksessa, jossa nainen on ollut ilmeisen helposti lähestyttävissä, koska toinen miehistä on jo saanut otteen hänestä. Naisen estely saattaa olla muodollista ja hän ei ehkä haluakaan miehen irrottavan otettaan. Madridin-teoksen Susanna on siten kuin Venus-Venetsia, vapaamielinen, vierailijoitaan viihdyttävä siveetön ja keskusteluun antautuva. Susanna on siten sekä pyhää että maallista, siveellistä ja siveetöntä, keskustelevaa ja äänetöntä.

Naisen tuli myös olla hiljaa. Siveellisyys esiintyi naisen puheessa tai puhumattomuudessa. Esimerkiksi Juan Luis Vives käsitellessään naisen koulutusta ankarasti kieltää naisia harjoittamasta kaunopuheisuutta. Hän varoittaa, että suullinen tai kielellinen ja julkinen valta ovat heille ansa. Mikäli nainen osallistuu julkiseen keskusteluun, hän asettaa siveellisyytensä kyseenalaiseksi.<sup>305</sup> Suurin vaara naiselle hänen puhumisestaan on se, että yhteiskunta on pitkävihainen ja anteeksiantamaton tuomitessaan naisen pu-

<sup>305</sup> If thou talke lyttel, in company folkes thynke thou canste=can but lytell good: if thou speke moche, they reken the lyght: if thou speke vncounyngly, they counte the dull wytted: if thou speke counnyngly, thou shalte be called a shrewe: if thou answere nat quickly, thou shalt be called proude, or yll brought vp: if thou answere, they shall say thou wylt be sone ouer comen: if thou syt with demure countenance, thou arte called a dissembler: if thou make moche mouynge, they wyll call the folishe: if thou loke on any syde, than wyll they say, thy mynde is there: if thou laugh whan any man laugheth, though thou do hit nat a purpose, streyght they wyll say thou hast a fantasye vnto the man and his sayeng, and that hit were no great astry to wynne the. Eskin 1999, 117—18.

humisen. Vivesin määräysten tarkoitus onkin esittää, että sosiaalisen kritisoinnin uhka on todellinen ja välitön.<sup>306</sup> Vivesin lähtökohta ei ole täysin humanitaarinen. Hän väittää, että julkinen puhe ei ole naisen aluetta ja oikeuttaa kieltonsa sekä käytännöllisillä että humanitaarisilla perusteluilla. Naista ei ole tarkoitettu työskentelemään julkisella alueella joten on turha opettaa hänelle sellaisia asioita, jotka liittyvät julkisuuteen. Naisen vastuulla on suojella omaa siveellisyyttään eikä parantaa kaunopuheisuuttaan. Vivesin mukaan raamatun kertomuksen Susanna puolustautui puheella, mutta siinä puhui siveellisyys hänen puolestaan.<sup>307</sup> Hiljaisuus oli eräs tärkeimmistä hyveistä, jota naisen tuli tavoitella. Osasyynsä tälle oli siinä, että siveellinen puhe rinnastui siveelliseen käytökseen. Toisaalta asia voidaan ilmaista paremmin kuin todetaan epäsiveellisen puheen rinnastuvan epäsiveelliseen käytökseen.<sup>308</sup> Ajatus, että kaunopuheinen nainen ei ole siveellinen, oli alkanut levitä yleisemmin jo 1400-luvulta alkaen Venetsiassakin.<sup>309</sup> Renessanssin aikalaiskäsitys oli varsin selkeä. Kaunopuheinen tai liikaa puhuva nainen ei ollut koskaan siveä. Miehet pelkäsivät naisten opiskelua ja olivat huolissaan siitä millaisia mahdollisuuksia se heille tarjosi sekä kodinpiirissä että julkisessa elämässä.<sup>310</sup>

Signor Magnifico toteaa Castiglionen teoksessa naisen huonoina ominaisuuksina häveliäisyyden puutteen ja vaikka eivät olisikaan epäsiveellisiä, niin näyttävät sellaisilta nau-raessaan hillittömästi, jaarittelevat, ovat julkeita ja käyttäytyvät halpamaisesti.<sup>311</sup> Keskustelevatko naiset tauluissa? Pariisin-teoksessa nainen katsoo maalauksen katsojaa ja hänen suunsa on kiinni, joten hän ei puhu mitään. Wienin-teoksessa nainen on kiinnostunut itsestään ja katsoo peiliin. Hän ei puhu mitään. Washingtonin-teoksessa nainen näyttäisi olevan hiljaa. Jos hän keskustelee, puhuu jonkun kanssa, se on mahdollisesti vasemmalla oleva palvelijatar. Madridin-teoksessa nainen on sen näköinen, että hän on sanomaisillaan tai sanoo jotain oikealla olevalle miehelle, joten nainen puhuu tässä te-

<sup>306</sup> “bycause as ofte as a mayde goth forth amonge people, so often she cometh in iudgement & extreme perel.... For nothyng is more tender, than is the fame and estimation of women, nor nothyng more in danger of wronge.” Once judged, a woman is marked as “lyght” and “shrowde” in a lasting way. When she goes out, “let her prepare her mynde and stomake none other wyse, than if she went to fyght.” Eskin 1999, 118.

<sup>307</sup> Eskin 1999, 117—8. “The holy woman Susan helde her peace, and ouercome her enemies: for she defended nat her selfe with resonyng of wordes, nor with speche of any attorney, but the holy woman her selfe holdyng her tonge, her chastite spake for her.” Eskin 1999, 118. Robert Greenen teoksessa *The Myrrovr of Modestie* (London, 1584), Susannan huuto kohdistuu Jumalalle. Susanna on oikeudessa ja vaikka hän ei suoraa puhu kokoontuneille, hän ei kuitenkaan jää hiljaiseksi. Eskin 1999, 130, n63. Vaikka naisen tuli olla hiljaa ja vaieta, hänellä oli myös mahdollisuus esittää asiansa, jollei muuten, niin suoraan Jumalalle.

<sup>308</sup> Shimizu 1999, 79.

<sup>309</sup> Labalme 1984, 139.

<sup>310</sup> Adelman 1999, 140.

<sup>311</sup> Castiglione: *Hovimies* (1528) 1957, 242.

oksessa. Puhumaton Susanna on myös esimerkkinä naisesta, joka on hiljainen eikä osallistu turhiin keskusteluihin. Tässäkin hän on kuitenkin myös ristiriitainen sanomansa suhteen, kuten Madridin-teoksesta saattaisi olettaa.

Siveyttä pyrittiin määrittelemään muun muassa ulkoisten ominaisuuksien mukaan. Naisen tuli olla kaunis, vaatimaton ja hiljainen. Siveellisen naisen maineen saattoi myös menettää helposti, esimerkiksi sopimattomalla eleellä. Siveys liitettiin naisen seksuaalisuuteen. Seksuaalisuus oli sallittua avioliitossa ja silloinkin lisääntymistarkoituksessa. Sen tuli olla kohtuullista. Seksuaalisuus oli ongelmallinen, koska säätelemättömänä se aiheutti epätietoisuutta lasten isän alkuperästä. Siveellisyys olikin sukupuolittunut. Naisille siveellisyys oli ehdottomampi kuin miehille. Miehen uskottiin luonnostaan olevan hyveellisempi ja kunnollinen, kun taas nainen oli heikompi ja taipuvaisempi tyydyttämään himojaan. Siveellisyyden kuvaus maalauksissa on ristiriitainen. Osaltaan Susanna on siveellisyyden kuva, ja osaltaan hän on, kuten Bohn toteaa eroottinen viettelijätär. Susannan siveellisyys tai siveettömyys laajenee myös koskemaan Venetsiaa, jolloin siitä tulee osaltaan kaupunkivaltion vertauskuva. Mikäli Susanna nähdään puolustamassa siveellisyyttään, asiaa voi tarkastella aviorikoksen mahdollisuuden kannalta. Kertomuksen miehet uhkaavat syyttää naista, jollei hän suostu heidän ehdotuksiinsa. Miesten uhkaus koskee syytöstä aviorikoksesta, josta pahimmillaan on mahdollista tuomita kuolemaan. Kertomuksen lopussa Susanna tuomitaankin kuolemaa aviorikoksesta miesten väärän todistuksen perusteella. Tarkastelen seuraavassa luvussa aviorikoksen mahdollisuutta maalauksissa.

## 4.2 Avioliiton onnellisuuden uhkakuva

Pietro Aretino, 1500-luvun kuuluisa kirjoittaja ja poleemikko, kertoo eräässä satiirissaan, *Sei giornate*, Nannasta, joka pakenee luostariin etsimään esimerkkiä vaimolle kunniakkaasta elämästä ja sopivista avioliittoon liittyvistä tunnesiteistä, huomatakseen vain ettei sellaisia ole. Nannan äiti sopii avioliitosta tyttärensä puolesta erään vanhan miehen kanssa, joka oli hengissä vain sen vuoksi että söi. Eläväinen ja itsenäinen Nanna huomasi pian olevansa myyty orjuuteen, jota kutsuttiin avioliitoksi. Nanna oppi kuitenkin nopeasti sen kuinka elää kunniantonta elämää kunniallisessa avioliitossa. Nannan äiti opetti hänelle kuinka palauttaa luostarissa menetetty neitsyys ja naapurin naiset ystävällisesti neuvoivat kuinka paeta avioliiton vankilaa aviorikokseen. Järjestetyt avioliitot,

joilla oli laajempaa merkitystä suvulle taloudellisesti ja seksuaalisen käyttäytymisen kaksinainen luonne, olivat naisen kannalta epärehellisiä ja hieman parempia kuin orjuus. Avioliitto laillisen seksuaalisuuden paikkana ei ollut menestyksekkäs ja monet avioliitot olivat kunniantomia ja pelkkiä valheiden verkkoja.<sup>312</sup> Aviorikosta määriteltiin myös pappien käytössä olevissa ohjeissa syntientunnustamisesta. Pappi saattoi käyttää apunaan vuonna 1572 esimerkiksi Lodovico Gabrielli da Ogobbion *Methodo di confessione-teosta* (Synnintunnustuksen menetelmä). Teoksessa on luettelo seitsemästä, kansankielisesti ilmaistuna, pääasiallisesta seksuaalirikoksesta. Teoksen mukaan aviorikos on seksuaalinen yhdyntä miehen ja naisen välillä, joista jompikumpi on naimisissa.<sup>313</sup> Aviorikos saattoi olla pelastus onnettomassa avioliitossa.

Kuten aiemmin on todettu, avioliitto oli 1500-luvulla Venetsiassa tärkeä instituutio. Sen solmimiseen osallistuivat suvun miehet ja sillä oli taloudellisia ja poliittisia merkityksiä. Ennalta sovituissa ja järjestetyissä avioliitoissa puolisoitten keskinäiset tunteet saattoivat jäädä varsin vähälle huomiolle. Nuoren naisen ja vanhan miehen liitossa asetelma saattoi olla huono tyydyttävän avioelämän suhteen. Vanha aviomies ei ehkä ollut niin viehättävä ja kiinnostava kohde nuoren aviovaimon kannalta. Miehillä oli mahdollista pitää jalkavaimoja tai käyttää hyväkseen prostituoituja. Toisaalta myöskään naisen mahdollisuudet tavata miespuolisia henkilöitä rakkauden asioissa ei ollut mahdotonta.

Apokryfikirjan Susanna-kertomuksessa aviorikos on ilmaistu selkeästi. Yhteisön vanhimmat uhkaavat syyttää Susannaa aviorikoksesta, ellei hän suostuisi heidän tahtoonsa. ”Mutta ellet sitä tee, niin me todistamme sinua vastaan, että sinun kanssasi oli joku nuorukainen ja että sinä sen tähden lähetit tytöt pois luotasi.”<sup>314</sup> Miesten toiminnassa ilmenee aviorikos tai sen mahdollisuus kahdella tavalla. Ensinnäkin he ovat itse aikeissa saada Susannan suostumaan aviorikokseen heidän itsensä kanssa. Toisaalta he käyttävät mahdollista syytettä perusteettomasta aviorikoksesta perusteluinaan oman halunsa toteutumiselle. Aviorikos on tässä kahdenkertaisessa merkityksessä. Se on sekä toiminnan päämäärä että uhkaus päämäärän saavuttamiseksi.

Nuori vaimo ei alistu miesten tahtoon vaan puolustaa siveyyttään ja asettuu tuomittavaksi. Seuranneessa oikeudenkäynnissä miehet kertovat tarkemmin mitä olivat nähneet. ”Ja hänen luoksensa tuli nuorukainen, joka oli ollut piiloutuneena, ja laskeutui maahan

<sup>312</sup> Ruggiero 1993, 24–26.

<sup>313</sup> Bell 1999, 192.

<sup>314</sup> Vanhan testamentin apokryfikirjat, lisäksi Danielin kirjaan 1995, 340.

hänen kanssaan.” Vanhimmat olivat juosseet parin luokse ja nähneet heidät yhdessä. He olivat saaneet naisen kiinni, mutta nuorukainen oli ollut heitä voimakkaampi ja nopeampi ja oli juossut ulos puutarhasta. Oikeuteen kokoontunut kansa uskoi tuomareitaan, jotka tuomitsivat naisen kuolemaan. Oikeudessa nainen puolustautuu väärää syytöksiä vastaan vetoamalla Jumalan apuun. Jumala pelastaa Susannan nuoren Danielin avulla. Daniel kuulustelee vanhimpia, jotka ovat tuominneet naisen ja osoittaa heidän todistuksensa vääräksi. Kertomuksen lopussa oikeus toteutuu ja naisen sijaan väärin todistaneet miehet tuomitaan Mooseksen lain mukaisesti kuolemaan.<sup>315</sup> Kertomuksessa kuvataan kuviteltua aviorikosta. Miehet ovat yllättäneet nuoren parin ja löytäneet heidät yhdessä maassa makaamassa. Miesten kuvittelu on heidän aistiharhaansa, kuten Mieke Bal on aiemmin mainiten todennut. Nainen tuomitaan aviorikoksesta miesten todistuksen perusteella. Naisen vakuutteluun syyttömyydestään oikeuteen kokoontunut kansa ei usko vaan tuomarien versio tapahtuneesta on uskottavampi. Kertomus ilmentää naisen heikkoa asemaa, kun hänen siveellisyytensä avioliitossa ja aviovaimona asetetaan kyseenalaiseksi. Siveellisyys voidaan kyseenalaistaa pelkästään väärillä syytöksillä aviorikoksesta, eikä naisen omalla kertomuksella asiasta ole mitään todisteellista arvoa.

Aikakauden maalaustaiteessa voi nähdä myös kuvauksen kuvitteellisesta ja mahdollisesta aviorikoksesta. Tintoretton Susanna-aiheisissa maalauksissa on kuvattuna aviovaimo ja kaksi vanhaa miestä. Selkeimmin siveellisyyden murtuminen aviorikokseen viittaavana asiana ilmenee Madridin-teoksessa. Maalauksessa nainen on kuvattu kahden miehen seuraan, joista toinen pitää kiinni naisesta toisen seistessä hieman kauempana. Nainen on ehkä suostunut vasemmalla olevan ja kiinni pitävän miehen ehdotukseen ja pyytää toista miestä odottamaan vuoroaan. Wienin-teoksessa miehet on kuvattu etäämmälle naisesta. He ovat ilmeisesti juuri aikeissa tulla tekemään ehdotustaan naiselle. Oikealla oleva mies on tullut esiin aidan takaa ja lähestymässä naista. Aidan takana piileskelevä mies haluaa ehkä varmistaa miten hänen kumppaninsa onnistuu naisen kanssa. Pariisin- ja Washingtonin-teoksissa miehet on kuvattu taustalle. Pariisin-teoksessa he ovat seuraamassa naisen kaunistautumista ja ilmeisesti ovat juuri neuvottelemassa toimenpiteistä päämääränsä saavuttamiseksi. Miehet ovat paikalla puutarhassa mutta palvelijattarien läsnäolo hillitsee heidän esiintuloaan. Washingtonin-teoksessa miehet on kuvattu kauas taustalle. He ovat ilmeisesti juuri tulossa puutarhaan ja keskustelevat kes-

<sup>315</sup> Vanhan testamentin apokryfikirjat, lisäyksiä Danielin kirjaan 1995, 340—42. Miehet syyllistyvät myös himoitsemaan toisen miehen omaa, vaimoa. 2. Mooseksen kirjassa kymmenes käsky kieltää nimenomaan himoitsemasta lähimmäisen huonetta, vaimoa, palvelijaa, palvelijatarta, härkää, aasia ja kaikkea mitä on hänen omaa. 2. Moos. 20:17. 2. Mooseksen kirjan 20:14 taas kieltää tekemästä huorin. 2. Moos. 20:14.



kenään. Nainen on kaunistautumassa ja hänen tarkoituksensa saattaa olla miesten tapaminen.

Oletetun rakastajan piiloutuminen on esitetty myös eräässä toisessa Tintoretton maalauksesta, joka on tehty noin 1550/1. Kyseessä on aiemmin mainittu teos *Venus, Vulcan ja Mars*. Maalauksessa kuvataan sitä miten aviorikokseen syyllistynyt nainen tavataan itse teossa. Venus, rakkauden jumalatar, on tavattu itse teossa aviorikoksesta ja hän yrittää peitellä itseään vaalealla harsolla. samaan aikaan Venuksen mies Vulcan yrittää tähyillä osittain Venuksen alaruumista peittävän kankaan alle. Venuksen rakastaja Mars on vaivoin pystynyt piiloutumaan ja kyyristelee pöydän alla. Kuvassa on lisäksi Kupido, joka on tekeytynyt nukkuvaaksi ja ilmeestä päätellen on tyytyväinen luomaansa aviolliseen kriisiin.<sup>316</sup> Mars, joka on rakastaja, piileksii pöydän alla. Susanna-teoksissa vanhimmat voisivat vertautua piileskelevään Marsiin. Selkeimmin miehet piileskelevät Pariisin- ja Wienin-teoksissa joko taustalla puiden lomassa tai ruusupensaan takana. Washingtonin-teoksen miehet ovat sen verran kaukana, että se voidaan osaltaan katsoa piileskelyksi, vaikka he ovat avoimesti näkyvissä. Se, että piilotteleeko rakastaja pensaidan takana vai pöydän alla ei ole oleellista. Oleellista on nähdäkseni se, että taiteilijalla lienee pyrkimyksenä osoittaa jotain salaista ja ehkä rikollistakin olevan tapahtumassa. Piilottelu esittääkin mahdollisesti rakastajan varovaista toimintaa hänen antautuessaan salaiseen ja laittomaan suhteeseen toisen miehen vaimon kanssa. Rakastajan ei ollutkaan sopivaa jäädä kiinni itse teossa ja näin joutua rangaistukselle alttiiksi.

Keskiajalla, 1200-luvulla, lainsäädöksissä aviorikoksesta on harvoja mainintoja, mutta 1300-luvun alkupuolella maininnat alkavat lisääntyä. Ensimmäisinä mainintoina ovat taloudelliset rangaistukset, jotka koskevat miestä. Hieman myöhemmin maininnat koskevat myös naisia, joiden rangaistukset olivat myös taloudellisia ja ilmenivät sakkoina ja myötäjäisten menetyksinä. 1300-luvun puolenvälin jälkeen rangaistukset naisten aviorikoksista muuttuvat ankarammiksi ja ruumiillisiksi. Rangaistukset vaihtelivat pään ajelemisesta ja ruoskimisesta tai vankeusrangaistuksesta aina kuolemantuomioon asti. Miesten osalta rakastajattaren pitäminen ei ollut niin rangaistavaa kuin naisen kohdalla rakastajan pitäminen. Miehillä taloudelliset rangaistukset olivat pienemmät ja ruumiilliseen rangaistukseen turvauduttiin harvoin. Rangaistuksissa oli eroja ja naista kohdeltiin ankarammin kuin miestä, koska yleisen näkemyksen mukaisesti naisen katsottiin olevan

---

<sup>316</sup> Ferraro 2001, 120.

enemmän syyllinen aviorikokseen kuin mies.<sup>317</sup> Raamattu määritteli myös rangaistuksen aviorikoksesta. 3. Mooseksen kirjassa säädetään rangaistus. ”Jos joku tekee aviorikoksen toisen miehen vaimon kanssa, jos hän tekee aviorikoksen lähimmäisensä vaimon kanssa, niin heidät, sekä aviorikkojamies että -nainen, rangaistakoon kuoleamalla.” 18. luvun 20. jae samasta Mooseksen kirjasta varoittaa makaamasta lähimmäisen vaimon kanssa, jotta ei saastuttaisi itseään.<sup>318</sup>

Christopher Blackin mukaan aviorikoksesta oli mahdollista tuomita kuolemaan joidenkin oikeussääntöjen perusteella. Esimerkiksi Ferrarassa nainen voitiin polttaa elävältä mutta ei miestä. Venetsiassa, jossa käytäntö oli tuomioiden suhteen lievempi, kunnian menetys etenkin ylempien luokkien jäsenten osalta, saattoi kuitenkin johtaa sekä miestä että naispuolisten rikostentekijöiden murhaamiseen. Murhaan, jonka seuraukset olivat vähäiset, osallistui joko petetty aviomies itse tai joku hänen tukijoistaan.<sup>319</sup> Päivi Setälä toteaa, että mikäli uskottomuuteen syyllistyi, rangaistukset olivat sukupuolisidonnaisia. Venetsiassa tämä merkitsi sitä, että miehet menettivät vaimonsa myötäjäiset, joutuivat vankilaan tai heidät karkotettiin maanpakoon. Käytännössä esimerkiksi vuosien 1480—1550 välisenä aikana yksikään mies Venetsiassa ei joutunut syytteeseen aviorikoksesta. Naisten kohdalla syyttäminen aviorikoksesta oli yleistä. Naisen kohdalla aviorikos oli häpeällinen ja siitä rangaistiin julkisesti. Heidä kuljetettiin julkisesti kaduilla ja heidän päänsä saatettiin ajella ja he joutuivat kantamaan häpeän kruunua. Naisen kohdalla vastuu seksuaalisesta käyttäytymisestä oli suurempi kuin miehen.<sup>320</sup>

Italialaisen naisten, etenkin Pohjois-Italian, käytöstä tai käyttäytymistä ei nähty rajoitetuna, jonka huomion myös ulkomaiset vierailijat tekivät. He joko ihannoivat tai tekopyhästi ylenkatsoivat sekä yläluokan naisten että kurtisaanien ylellisyyttä, mahtipontisuutta ja vapautta. Walesilainen William Thomas huomioi 1549 teoksessaan *History of Italy*, että hienojen naisten upeat asut, vaatetus ja jalokivet ovat ylivertaiset muiden tunnetun maailman naisiin verrattuna. Hänen mukaansa tämä koski sekä naimisissa olevia naisia että kurtisaaneja, etenkin niillä alueilla, jossa kirkonmiehet olivat vallassa. Venetsiassa hänen huomionsa kiinnittyi lukuisiin kauniisiin kurtisaaneihin, joita oli tarjolla naimattomille miehille. Genovalaiset vaimot olivat taas hyvin avoimia ja Genovassa puolustettiin vaimojen puheen- ja toiminnanvapautta. Ajatus oli, kuten Thomas toteaa,

<sup>317</sup> Dean 1998, 85—87.

<sup>318</sup> 3. Moos. 20:10; 3; Moos. 18:20.

<sup>319</sup> Black 2000, 198.

<sup>320</sup> Setälä 2002, 103.

että vaimot saadessaan puhua pääsevät eroon intohimoistaan, jotka muuten saisivat heidät kärsimään salassa.<sup>321</sup> Walesilaisen havainnoitsijan mukaan naiset, etenkin Pohjois-Italiassa, olivat vapaita. Vapaus soi mahdollisuuden naisille puhua ja liikkua vapaasti. Voisi ajatella, että maalausten naiset ovat samoin vapaita toimimaan ja puhumaan miesten kanssa. Puutarha oivallisena tapaamispaikkana on sovelias rakastajan kohtaamiseen. Jos Susanna kuvaakin kurtisaania, joka ottaa vastaan asiakkaansa puutarhassa. Ajatus on kuitenkin vastoin kertomuksen sanomaa. Toisaalta, jos hyväksytään Babette Bohnin esittämä ajatus Susanna-aiheen erotisoitumisesta, niin silloin voidaan ajatella, että Susanna onkin asiakkaitaan vastaanottava kurtisaani. Wienin- ja Pariisin- sekä myös Washingtonin-teoksissa hän on valmistautumassa kohtaamiseen peseytymällä ja kaunistautumalla. Madridin-teoksessa hän on jo tekemisissä asiakkaidensa kanssa. Näin ollen maalaukset voitaisiin nähdä William Thomasin kuvauksen mukaisena, jossa naiset ovat vapaita ja avoimia toimimaan ja tekemään oman halunsa mukaan.

Naisen siveettömyyttä ja siten halukkuutta aviorikokseen tukee tässä Pariisin-teoksessa kuvattu jänis tai kani. Kansan uskomus pitää jänistä tai sen rinnalla samanvertaista kania valppauden ja toisaalta arkuuden symbolina. Kristikunnassa jänis on liitetty pääsiäiseen ja edustanut hedelmällisyyttä ja uutta elämää runsaan lisääntymisensä vuoksi. Hedelmällisyys on kuitenkin antanut jänikselle myös himokkuuden ja kuuman seksuaalisuuden merkityksen.<sup>322</sup> Rona Coffen toteaa Venetsian renessanssin maiseman maalauksessa sisältävän erilaisia hahmoja ja myös rakennuksia. Jänis edustaa hänenkin mukaansa hedelmällisyyttä ja toivoa lapsista.<sup>323</sup> Tintoretto on Pariisin-teoksessaan kuvannut kuvan oikeaan alareunaan kanin tai jäniksen kuin muistuttamaan kohtaamisen seksuaalisesta latauksesta ja mahdollisesta seksuaalisesta himosta, joko miesten taholta tulevana tai naisen haluamana ja odottamana. Mahdollisesti hetkessä on myös hedelmällisyyden odotusta ja toivetta jälkeläisistä. Samalla jänis vahvistaa tulkintaa teoksen mahdollisesta muusta kuin opetuksellisesta merkityksestä, jolloin se olisikin eroottista taidetta. Ehkä tässä teoksessa on lopulta kyse vain miespuolisen taideteoksen tilaajan itsensä viihdyttämisen halusta ja sen opetuksellinen tarkoitus on jäänyt toissijaiseksi. Muissa teoksissa jänis ei esiinny, joten niistä on etsittävä muita symboleja.

Eräänä tulkinnan pohjana voidaan käyttää värisymboliikkaa. Eurooppalaisessa kulttuureissa värit eivät ole pelkästään kirkkoon ja kirkolliseen tulkintaan kuuluvia. Värit vai-

<sup>321</sup> Black 2000, 117.

<sup>322</sup> Lempiäinen 2002, 290.

<sup>323</sup> Coffen 1992, 116.

kuttavat myös kirkollisen elämän ulkopuolella. Raamattu on ollut eräs värimaailman lähteistä, mutta siinä värit eivät ole olleet kovin keskeisessä asemassa. Varhaisilla israelilaisilla oli oma värisymboliikkansa ja se näkyi Jerusalemin temppelin vaatteissa käytetyissä väreissä. Sinipunainen, purppuranpunainen ja karminpunainen olivat keskeiset värit. Suurempi vaikutus kuin Raamatulla värien kristilliseen symboliikkaan, on ollut antiikin kreikkalaisella ja roomalaisella vaikutuksella. Värien suhteen tapahtui kuitenkin sama kuin muullekin antiikista otetuille tavoille, ne tulkittiin uudelleen ja niille annettiin paremmin kristillisyyteen liittyviä merkityksiä. Kirkollinen värijärjestelmä ei ole pysyvä vaan se vaihtelee aikojen ja yhteisöjen mukaan. Se myös kehittyy kaiken aikaa ja uutta tulee tilalle samalla kun vanhaa poistuu. Värien merkitykset saattavat myös olla toisille erilaisia kuin toisille. Värit näkyvät ehkä parhaiten kirkkovuoden eri pyhäpäivien ja niihin liittyvien viikonpäivien sisällössä. Tämä värijärjestelmä kehittyi jo vanhan ajan loppupuolelta alkaen. Värit ovat olleet käytössä kirkollisissa teksteissä ja sen lisäksi niillä on oma merkityksensä kirkkotaiteessa ja myös muussa taiteessa, ja tämä on huomioitava, jos se on aiheeltaan kirkollista perua. Merkittävä asema väreillä oli keskiajan taiteessa, vaikkakaan erilaisten värien merkitys ja sanoma eivät olleet välttämättä yhtenäisiä kaikille, koska eri väreillä voitiin ilmaista eri asioita jo esikristillisissä kulttuureissa.<sup>324</sup> Värien käyttö liittyi kirkolliseen taiteeseen, mutta sillä oli myös merkityksensä muussa taiteessa, joka oli kirkolliseen aiheeseen viittaavaa. Tässä suhteessa Susanna-teosten värejä voidaan tulkita kristillisen värisymboliikan perusteella.

Punainen väri saa erilaisia merkityksiä. Se voidaan nähdä sekä houkutusten että kiusauksen värinä. Se voi ilmaista kieltoa, hallitsijan mahtavuutta, vallankumousta ja aatteen paloa. Kristillisessä symboliikassa punainen on tulen, marttyyrien, rakkauden ja Neitsyt Marian väri. Punainen voi ilmentää myös häpeää ja syntiä. Punainen tuli liittyä Pyhän Hengen, uskon ja Kristuksen todistamiseen. Punainen liitetään marttyyreihin, jotta se muistuttaisi uskossa kilvoitelleista ja uskonsa puolesta kuolleista. Marttyyriin uskottiin pääsevän heti taivaaseen kuolemansa jälkeen, jolloin se yhdistettiin myös taivaalliseen loistoon. Neitsyt Maria on nähty toisinaan kuvattuna kokonaan punaiseen viittaan, joskin yleisemmin siniseen viittaan, jonka alla on punainen aluspuku. Marian punainen viitta ilmentää häntä marttyyrien kuningattarena ja rakastavana äitinä. Punainen ei ole Raamatussa kovin keskeinen väri ja Vanhassa testamentissa se yhdessä purppuran kanssa merkitsee ylellisyyttä ja vaurautta. Punainen voidaan kuitenkin liittää häpeään, koska ihminen punastuu häpeästä. Jesaja mainitsee verenpunaisten syntien puhdistuvan lu-

<sup>324</sup> Lempiäinen 2002, 376—379.

menvalkoiseksi. Tällöin taustalla on ajatus, että punainen yhdistyy houkutuksiin ja syntiin. Houkutus ja synti liittyvät vaatteisiin, mutta vahvemmin se on nähty yhdistyneenä kukkasymboliikassa.<sup>325</sup> Punaisen yhdistäminen houkutukseen ja syntiin mahdollistaa tulkita Pariisin- ja Washingtonin-teoksia mahdollisen aviorikoksen kannalta. Maalaus-ten naiset ovat houkuttelemassa taustalla olevia miehiä salaiseen tapaamiseen ilman, että omalla aviomiehellä on asiasta tietoa. Toisaalta Washingtonin-teoksen viitta, joka vertautuu Neitsyt Mariaan, ilmaisee suojelua ja äidillistä rakkautta, mutta yhtä hyvin sen voi tulkita edustavan häpeän ja houkutuksen viittaa naisen yllä.

Väreihin voidaankin liittää vaatteet, joilla Raamatun symboliryhmänä on oma suuri merkityksensä. Tällaisia vertauskuvia ovat muun muassa huntu, vyö, paita, puku ja viitta. Puvun suhteen kristittyjä voidaan kehottamaan ”pukemaan ylleen Herra Jeesus Kristus” tai ”valkoiset vaatteet” ja Jumalan omilla on taivaassa yllä ”hääpuku, hohtavan valkea pellavapuku.” Viitalla voi olla Vanhassa testamentissa useita ja toisilleen vastakkaisia merkityksiä. Viitta voi merkitä häpeää, väkivaltaa ja pelkoa, mutta se voi ilmentää myös oikeudentuntoa ja Jumalan ylistämistä. Katoliseen kirkon maalauksissa Neitsyt Marian viitalla on oma erityinen merkityksensä. Hänet on kuvattu veistoksissa ja maalauksissa seisomassa ja kädet levitettyinä suojaamassa ihmisiä.<sup>326</sup>

Tintoretton teoksissa esiintyy punaisia vaatteita. Wienin- ja Madridin-teoksissa miehet ovat pukeutuneet punaiseen vaatteeseen. Pariisin-teoksen toinen mies kantaa yllään punaista vaatetta. Washingtonin-teoksessa miehet on kuvattu taustalle harmahtavina. Naisilla ja lähinnä kahden maalauksen palvelijattarilla on asunaan punainen puku. Pariisin-teoksen toisella naisella ja Washingtonin-teoksen palvelijattarella molemmilla on punainen puku. Pariisin-teoksen toinen palvelijatar on sitä vastoin pukeutunut tumman vihreään lähes mustaan pukuun. Pariisin-teoksen Susanna istuu punaisen vaatteiden päällä ja Washingtonin-teoksen Susanna on osittain peittänyt hartiansa punaisella vaatteella ja sen lisäksi hän istuu punaisilla kankailla. Punainen vaate hartioilla voisi kuvata viittaa, jolloin Susannan voisi nähdä peittävän omaa häpeäänsä. Toisaalta lähestyvien miesten pelko ja heidän mahdollinen väkivaltaisuus saattaa myös tulla kyseeseen. Vastakohtaisesti vaatteiden viittana voi tulkita myös taiteilijan yritykseksi kuvata Susanna Neitsyt Marian suojeluksessa sekä Jeesuksen että myös Jumalan suojatiksi. Kertomushan toteaa

<sup>325</sup> Lempiäinen 2002, 124, 380—84; Ps. 34:6; Ps. 35:4.

<sup>326</sup> Lempiäinen 2002, 122—23.

Susannan huutaneen Jumalaa avukseen, jolloin suojaavan viitan kuvaaminen on perusteltua.

Varhaisella uudella ajalla jatkui ajatus siitä, että naisen suorittama aviorikos oli loukkaus aviomiestä ja perheen muita jäseniä kohtaan ja siitä saattoi rangaista naista ja hänen rakastajaansa kuolemalla. Taustalla oli roomalainen oikeus ja sen sovitukset yhteisön lakiin sekä roomalaisen oikeuden tulkinnat. Keskustelua aiheutti se oliko tällainen kosto oikeutettu ja oliko syytteestä mahdollista vapautua. Toisaalta oliko syyllinen saatava kiinni itse teossa ja loukatun aviomiehen talossa. Myös suutelemisesta keskusteltiin ja mietittiin oliko se riittävä todiste aviorikoksesta. Lopuksi keskustelua aiheutti se, että pitkö miespuolista rakastajaa varoittaa etukäteen. Esimerkiksi Napolissa ei keskusteltu pelkästään siitä, voitiinko petetty aviomies vapauttaa aviorikoksen tehneen vaimonsa surmaamisesta vaan kyse oli siitä oliko miehellä oikeus kostaa vaimolleen. Mikäli mies säästi vaimonsa, hän sai helposti parittajan maineen ja joutui sen lisäksi sosiaalisesti halveksituksi. Milanolaiset perustelivat asiaa sillä, että turvautuminen lakiin aviorikoksen tehneen naisen kohdalla oli virheellinen, koska se sai aikaan julkisuutta ja häpeää. Pelkästään epäily aviorikoksesta oli riittävä peruste lieventää miehen tuomiota murhasta. Eräässä 1500-luvun tapauksessa, joka sattui Milanossa, muuan Togninus Garmendus varoitti Menghinus Dentonusta olemasta missään tekemisissä hänen vaimonsa kanssa. Menghinus vastasi loukkaavasti Togninukselle julkisesti kadulla kutsumalla tätä pukiksi. Loukkauksen johdosta Menghinus tapettiin. Murhaajan tuomio oli ainoastaan kolme vuotta kaleereilla, koska kyseessä oli murha kunnian vuoksi. Monille milanolaisille senaattoreille tämäkin tuomio oli liian ankara moisesta provokaatiosta.<sup>327</sup> Keskustelu näytti olleen sukupuolittunutta ja sen keskeisenä asia oli se miten mies selviytyi vaimonsa aviorikoksen kostamisesta. Kyseessä oli miehen kunnian ja julkisen maineen menetys, joka täytyi hyvittää jollain tapaa ja maksajana oli nainen. Toisaalta ei miestäkään kannattanut loukata julkisesti vaimonsa käytöksestä kuten Milanon tapaus osoittaa

Susanna voidaan nähdä miehensä omaisuutena, jolloin omaisuuden loukkaaminen tulee esille Tintoretton maalauksissa. Susanna oleilee peseytymässä miehensä omistamassa puutarhassa. Vanhimmat ovat aikeissa uhata, uhkaavat tai ovat käyneet käsiksi toisen miehen omaisuuteen. Omaisuuden loukkaaminen tapahtuu kahdella tavalla. Ensinnäkin aikoessaan tai jo tunkeutuessaan puutarhaan vanhimmat syyllistyvät rikokseen toisen miehen omaisuutta kohtaan. Toiseksi vanhimpien pyrkiessä tai jo päästessä naiseen kä-

---

<sup>327</sup> Black 2000, 118.

siksi, he varastavat toisen miehen omaisuutta, joka on hänen vaimonsa. Washingtonin ja Pariisin-teoksissa vanhimmat ovat joko lähestymässä tai tarkkailemassa aviomiehen omaisuutta. Selkeän kohtaamisen estää ilmeisesti paikalla olevat palvelijattaret, jotka saattaisivat olla varkauden ja omaisuuden loukkaamisen todistajina. Wienin-teoksessa he ovat jo päässeet lähelle ja Madridin-teoksessa omaisuuden loukkaaminen on konkreettinen asia. Maalauksissa ei ole muita henkilöitä kuvattuna, joten todistajien puuttessa vanhimmat voivat toteuttaa rikostaan.

Trenton kirkolliskokous oli vahvistanut avioliiton sakramentiksi. Mahdolliset rikkomukset ja poikkeavuudet sopivasta aviosuhteesta saattoivat joutua inkvisition käsitteilyyn, jolloin se käsitteli asiaa mahdollisena harhaoppisuutena tai kerettiläisyytenä. Venetsian inkvisition tuomioistuin käsitteli siten myös aviollisia rikkomuksia. Luvut ovat syytös- tai ilmiantotapauksia. Kyseessä on myös tapaukset, joissa on itse ilmoitettu rikkomus inkvisitiolle. Kyse ei ole oikeudenkäynneistä. Venetsiassa oli 1547—84 syytöksen kohteena, ilmiannettuna tai oli itse ilmoittanut, kolme henkilöä aviorikoksesta. Kyseisellä aikajaksolla selkeästi eniten syytöksen kohteena tai ilmiannettuna henkilöitä oli luterilaisuudesta, 717 henkilöä, ja 1586—1630 välisenä aikana samasta syystä oli seitsemän henkilöä. Eniten syytöksiä tai ilmiantoja oli 1586—1630 välisellä aikajaksolla taikuuden harjoittamisesta, 319 henkilöä. Kaksinnaimisen osalta samoilla aikaväleillä lukumäärät olivat 3 ja 7. Jalkavaimojen tai rakastajattarien kohdalla luvut olivat 7 ja 5.<sup>328</sup> Syytökset ja ilmiannot avioliittoon kohdistuvista rikkomuksista olivat näiden lukujen mukaan vähäiset. Ilmeisesti inkvisitiokin oli enempi huolissaan uskonnollisesta vakaumuksesta ja katolisen kirkon opin pysymisestä ihmisten mielissä kuin heidän aviollisen elämän kriisitilanteista.

Marjo Kaartinen muistuttaa uuden ajan alun avioliitoista, että kaikki on suhteellista. Avioliitto ei aina suinkaan ollut onnentila, jossa hyvät vanhemmat kasvattavat siivoja lapsia Herran kuriin ja nuhteeseen. Sen sijaan, että avioliitto päättyi toisen puolison kuolemaan, se saattoi päättyä myös avioeroon. Katolisen kirkon piirissä avioero oli vaikea saada ja yleensä päädyttiin asumuseroon. Protestanttisissa maissa eron saaminen oli helpompi.<sup>329</sup>

---

<sup>328</sup> Black 2000, 201.

<sup>329</sup> Kaartinen 2006, 82.

Aviorikossyytteissä avioliitto ja perhe olivat ratkaisevan tärkeitä osatekijöitä. Avioliitto näkökulman myötä aviomies oli rikoksen uhri, ei niinkään naisen isä tai perhe. Miehen maksaessa samalla mitalla vaimonsa petturuudesta, on selvää, että vaimo oli harvoin tai ei olleenkaan uhri. Renessanssin yhteiskunnan sukupuoliarvot huomioon ottaen tämä oli oletettavaa. Aviorikos nähtiin patriarkaalisesta näkökulmasta ja siihen suhtauduttiin sen mukaisesti. Patriarkaalinen suhtautuminen teki naisesta omaisuutta ja korosti hänen luonnettaan miehen omaisuutena. Näin ollen naisen varastaminen hänen suostumuksellaan intohimon hetkeen tai pitkään rakkaussuhteeseen oli pidettävä aviomiehen ja hänen taloutensa kannalta suurena menetyksenä. Asiassa ei ole mitään outoa, koska oikeus näki avioliiton omaisuuden siirtona. Tunteet ja kiintymys saattoivat kehittyä ennen avioliittoa ja sen aikana. Oikeudet käsittelivätkin avioliittoa varallisuuden termein ja samoin myös miehet, jotka hakivat oikeutta vaimon tekemään aviorikokseen.<sup>330</sup> Aviorikoksessa on nähtävissä sukupuolittunut näkemys. Aviomies oli uhri mutta vaimo syyllinen. Vaimo käsitettiin omaisuudeksi, joten hänellä oli vain arvoa materiaalisena olentona. Vaimon suostuttua tai jouduttua aviorikoksen uhriksi teko oli loukkaus miehen omaisuutta kohtaan.

Pyhän Markuksen tori oli ylimystön oikeuden jaon ja valtiota koskevien keskustelujen pääpaikka. Torin läheisyydessä sijaitsivat myös useat oikeudet ja järjestystä valvovat instituutiot, kuten Avogaria di Comun, Signori di Notte, Giudici del Procurator ja Giudici del Proprio. Näiden johdossa olivat ylimykset, joilla ei ollut ammatillista lainopillista koulutusta, mutta heidän syntyperänsä oikeutti heidät hoitamaan tehtävää. Avogaria di Comun käsitti kolme avogadoria eli valtiosyyttäjää, jotka hoitivat tointaan vuoden kerrallaan. Heillä oli laajat valtuudet haastaa oikeuteen ja pidättää rikollisia ja pahantekijöitä. Syyttäjät toivat rikollisia Dogen, Neljänkymmenen neuvoston tai Senaatin eteen, joissa he esittivät kanteita. He osallistuivat myös näiden elinten kokouksiin, jossa harkittiin ja keskusteltiin asioista, ja joissa heillä oli oikeus kumota päätöksiä. Avogadori oli se henkilö, joka kuunteli ihmisten valitukset väkivaltaisista hyökkäyksistä toisiaan kohtaa ja syytökset aviorikoksista.<sup>331</sup>

---

<sup>330</sup> Ruggiero 1985, 45.

<sup>331</sup> Ferraro 2001, 17. Signori di Notte oli Venetsian yövahti, joita oli yksi jokaisella kuudella kaupungin-alueella. Heidän tehtävänä oli etsiä aseita ja ryöstelijöitä. Heitä voitiin myös kutsua valvomaan järjestystä kotihäiriötapauksissa, jossa rikottiin siviilijärjestystä. Giudici del Procurator ja Giudici del Proprio erikseen suojelivat vaimojen myötäjäisiä maksukyvyttömiä miehiä vastaan. Ne myös huolehtivat, että leski sai isänperintönä saamansa myötäjäiset käyttöönsä miehensä kuoleman jälkeen. Näillä oli siten kyky ratkaista aviokiistoja. Ferraro 2001, 17–8.



Patriarkaallinen oikeus (Patriarchal Court) sai lukuisia avioeroanomuksia. Vuosien 1564–1651 välisenä aikana Ferraron mukaan niitä olisi tullut yksi kuukaudessa, joka osoittaa sen, että miehet ja naiset kaikista yhteiskuntaluokista, saattoivat olettaa saavansa todellista muutosta kodin olosuhteisiin. Haastajan perusteluissa oli sukupuolella merkitystä. Miesten osalta vaatimukset perustuivat paljolti syytökseen aviorikoksesta. Syytöksellä oli perustana vaimon kunnia ja maine. Aviorikoksesta syyttäminen oli hyvä keino, koska rikokseen liittyi usein omaisuuskiistoja ja näin ollen se oli myös maallisen oikeuden asia (Avogaria di Comun). Patriarkaallinen oikeus oli miehen kannalta suosiollinen, koska se myönteisessä aviorikostapauksessa tuomitsi helpommin vaimon myötäjäiset miehelle. Myötäjäisten pysyminen miehellä olikin heidän puoleltaan pääasiallinen syy käsitellä aviorikosasiaa kyseisessä oikeudessa. Naisille kyseessä oli avioliiton kahleiden purkaminen, joka pyrittiin toteuttamaan niin sanotun vuoteen ja pöydän erottamisena eli eräänlaisena asumuserona. Vuoteen ja pöydän ero oli kanonisen lain mukaan mahdollinen joko yhteisestä sopimuksesta, mies ja vaimo ilmaisivat mieltymyksensä uskonnolliseen kutsumukseen, jos toinen osapuoli syyllistyi aviorikokseen tai äärimmäiseen julmuuteen, jossa henki ja ruumis olivat vaarassa. Naiselle tästä oli hyötyä, koska hän saattoi säilyttää myötäjäiset ja toimeentulonsa itsellään, joita ahne ja piittaamaton mies mahdollisesti havitteli. Patriarkaallinen oikeus oli siten myös naisten oikeus, jossa heidän vaatimustensa perusteena oli myös yleensä miehen kyvyttömyys järjestää ruokaa, vaatteita ja turvallinen asumisympäristö vaimolleen. Pahinta, mitä naiselle saattoi tapahtua, oli joutuminen prostituoiduksi. Miehen velvollisuutena oli, venetsialaisen normin mukaan, tukea vaimoaan ja turvata hänen kunniansa. Trentoon kokoontuneet teologit kuitenkin muistuttivat katolisia, että aviolliset ristiriidat oli tuotava kirkollisen oikeuden eteen.<sup>332</sup>

Venetsiassa onnettomasti avioliitossa olevien naisten asiaa hoiti, mikäli naiset ottivat siihen yhteyttä aviollisissa kiistoissa, Ciudici del Procurator (syyttäjä tuomari). Naiset joutuivat kestäämään kaikenlaista epäoikeudenmukaisuutta avioliitossaan. Kotiväkivalta ilmeni joko fyysisenä väkivaltana tai nöyryytyksenä, joka ilmeni miehen taipumuksena käyttää prostituoituja tai hankkia rakastajatar. Toiset naiset yrittivät kestää epäoikeuden mukaisuuden, kun taas toiset nousivat sitä vastaan. Huolimatta katolisen kirkon vahvasta vaikutuksesta se ei kyennyt peittämään aviollisia ongelmia, jotka levisivät ja kiusasivat venetsialaisia naisia. Apua ongelmiin oli haettava kaupunkivaltiolta.<sup>333</sup>

<sup>332</sup> Ferraro 2001, 4, 29—30, 34.

<sup>333</sup> Datta 2003 179—80.

Miksi sitten kaupunkivaltion olisi pitänyt auttaa naisia näiden aviollisissa ongelmissa miestensä kanssa? Osaltaan kyse on modernin valtion kehittamisestä 1500-luvun alku-puolelta lähtien. Kehityksen perustana olivat tällöin kiinteä sosiaalinen järjestys, voimakas sosiaalinen järjestelmä ja valtion määräysvalta. Valtion määräysvallan avulla pyrittiin luomaan kiinteä sosiaalinen järjestelmä, jonka avulla taas voitiin käydä käsiksi järjestys ja väkivalta ongelmiin. Voimakkaan sosiaalisen järjestelmän tarkoituksena oli vähentää sosiaalisia epäsäännöllisyyksiä. Avioliitto-ongelmat nähtiin tässä yhteydessä kiireellisiksi asioiksi, jotka huolestuttivat Ciudici del Procuratoria ja katolisen kirkon viranomaisia. Tuomareiden pyrkimys oli löytää ratkaisu avioparien riitoihin tai aviorikos tapauksiin ja tässä he toimivat varsin käytännöllisesti. He pyrkivät ongelman alkuvaiheessa pakottamaan aviomiehen maksamaan elatusta vaimolleen ja loivat näin edellytyksiä taloudelliselle erolle. Syyttäjä tuomarit saattoivat itse asiassa määrätä muodollisen avioliiton purkamisen siinä tapauksessa, että vaimo oli onneton avioliitossa. Itse asiassa syyttäjä tuomari oli, verrattuna patriarkaaliseen oikeuden kohteluun, kiusattua naista suosivampi ratkaisuisaan.<sup>334</sup>

Naisia saatettiin kohdella ja kohdeltiinkin huonosti aviomiehen toimesta, jolloin naisen mahdollisuutena oli suostua toisen miehen rakastajattareksi ja näin syyllistyä aviorikokseen. Aviorikosta kuitenkin puolustettiin osaltaan Castiglioneen *Hovimiehessä*, kun kuvattiin täydellisen hovinaisen ominaisuuksia. Todellisuudessa aviorikos oli kuitenkin naisen kohdalla kielletty asia ja rangaistukset olivat ankaria, mikäli nainen jäi teostaan kiinni. Tintoretton Susanna maalauksissa, mikäli hyväksytään näkemys taulujen eroottisesta tulkinnasta, on mahdollista nähdä nainen, joka odottaa rakastajaansa tai rakastajiansa puutarhassaan valmistautuen kohtaukseen, kuten Pariisin-teoksessa. Madridin-teoksessa nainen on jo ottanut vastaan rakastajansa. Toisaalta, jos maalauksia katsotaan opettavana kuvana, niin silloin tulkintana on vaimoa varoittava näkökulma. Aviovaimon tulee olla aina varuillaan, myös omassa kodissaan, etteivät vieraat miehet pääse uhkaamaan hänen kunniaansa. Suljettu tilakaan ei ole riittävä siihen, etteivätkö miehet pystyisi toteuttamaan omia halujaan toisen miehen vaimon kustannuksella. Wienin-teos ja osaltaan myös Washingtonin-teos voisivat kuvata suljettua tilaa. Wienin-teoksessa puutarhassa on naisen suojana ruusuaita ja puita. Washingtonin-teoksen puutarhasta saa vaikutelman, että se on eräänlainen sisätilan jatke, joka tarjoaa suojaa kylpijälle. Naista ei uhannut pelkästään mahdollinen aviorikoksesta syyttäminen vaan myös konkreettinen, väkivaltainen ja fyysiseen olemukseen kohdistunut rikollinen teko: raiskaus.

---

<sup>334</sup> Datta 2003, 180.

### 4.3 Vaaraton tirkistelijä-uhkaava raiskaaja

Susanna on tullut kylpemään puutarhaan ja lähettää palvelijattarensa noutamaan kylpemiseen tarvittavaa öljyä ja voiteita. Palvelijattarien lähdettyä miehet tulevat esiin ja kertovat Susannalle halustaan häneen. Mikäli Susanna kieltäytyy, he uhkaavat paljastaa hänen olleen puutarhassa kahdestaan nuoren miehen kanssa. Mieke Bal on tulkinut kertomuksen kohtausta siten, että Susanna on raiskauksen uhkaamana ja uhka saa alkunsa tirkistelystä, johon miehet syllistyvät. Myöhemmin tämä tirkistely on siirtynyt myös länsimaisen taiteen perinteeseen.<sup>335</sup> Mary Garrard pitää myös Susannaa potentiaalisena raiskauksen uhrina. Hänen mukaansa Susanna puolustaa hyveellisyyttään äärimmäisellä voimalla, jonka ylittää vain Lucretian tai Virginian tekemät ratkaisut.<sup>336</sup> Kertomus on usein nähty kaunisteltuna kuvauksena viettely-yrityksestä, mutta vanhimpien harkittu yritys pakottaa Susanna seksisuhteeseen on todellisuudessa raiskausyritys. Babette Bohn lainaa Menachim Amirin tutkimusta, jossa kaksi aikakauden kulttuurin näkökulmaa selventää raiskauksen mahdollisuutta. Ensinnäkin suurin osa raiskauksista oli etukäteen suunniteltuja, kolme neljäsosaa. Toiseksi lähes 90 % tapauksista ei ollut todisteita raa’asta fyysisestä väkivallasta. Raiskaaja pyrki turvautumaan pelkästään houkuttelemiseen ja sanalliseen pakottamiseen lannistaessaan uhriaan.<sup>337</sup>

Tintoretton maalauksissa etukäteissuunnittelua voidaan todeta olevan Pariisin-teoksessa, jossa miehet ovat ilmeisen syventyneet keskustelemaan mahdollisesta toiminta suunnitelmasta. Heidän tarkoituksenaan saattaa olla etukäteissuunnitelma raiskausyrityksestä. Aikeen toteuttamisen esteenä on ainoastaan kaksi palvelijatarta. Washingtonin-teoksessa miehet ovat taustalla keskustelemassa. Mahdollisesti heidän asiansa koskee suunnitelmaa raiskata nainen. Kyseisissä teoksissa voi nähdä Amirin toteamaa etukäteissuunnittelua. Madridin-teoksessa toinen mies on käynyt jo kiinni naiseen, joten väkivallan käytön mahdollisuus on olemassa. Toisaalta teoksessa toinen mies pyrkii ilmeisesti kohteliaasti puheillaan houkuttelemaan naista vaatimuksiinsa. Teos ilmentäisi siten Amirin toteamaa toista näkökulmaa, jossa pyritään tarkoitukseen ilman väkivaltaa, sanallisen suostuttelun avulla. Tintoretton Pariisin- ja Wienin-teoksissa tirkistely on pää-

<sup>335</sup> Bal 1993, 1.

<sup>336</sup> Garrard 1989, 193. Lucretian tarinasta on kerrottu jo aiemmin tässä tutkimuksessa. Virginia oli roomalaisneito, jonka täytyi kuolla siveytensä vuoksi. Isä oli luvannut Virginian erälle nuorelle miehelle puolisoksi, mutta toinen mies ihastui Virginiaan ja tämä käski ryöstää tytön kuin karanneen orjan itselleen. Oikeudessa isä yritti pelastaa tytärtään, mutta neito tuomittiin orjaksi ryöstön suunnitelleelle miehelle. Tytön isää ei kuultu asiassa, mutta hän vaati saada puhua tytön kanssa ja seuranneessa tilanteessa isä tappoi tyttärensä. Kannisto 2000, 37—38.

<sup>337</sup> Bohn 2001, 259—260, 260n5.

asiallinen toiminta. Pariisin-teoksessa miehet ovat osin piilossa pöydän takana ja heitä suojaa hieman puunoksa. Miehet ovat kuitenkin selkeästi havaittavissa. Wienin-teoksessa miesten läsnäolo on esitetty vieläkin selkeämmin. Tirkistelyn toiminnan voi kuitenkin havaita tässäkin työssä. Miehistä toinen on etualalla osittain aidan suojassa, joten hän lienee suorittamassa tirkistelyä. Toinen mies on kauempana tulossa aidan takaa esille. Nainen on syventynyt toimiinsa ja ei joko ole huomaavinaan tai ei ole tietoinen miesten läsnäolosta. Mahdollisesti kuvaamalla nainen tietämättömäksi miehistä taiteilija on halunnut korostaa miesten tirkistelyksi tulkittavan toiminnan luonnetta. Washingtonin-teoksessa miehet ovat kaukana taustalla ja he ovat mahdollisesti juuri suunnittelemassa sitä miten he voisivat salaa tarkkailla naista.

Bal toteaa, että Freudin mukaan tirkistely on perversiota, kieroutuneisuutta ja hän erottaakin normaalin tirkistelyn patologisesta, sairaalloisesta, tirkistelystä perimmäisen halun täyttämisen lähtökohtana. Tirkistelyn on toimittava alustavana seksuaalisena tavoitteena, mikäli näin ei ole, subjekti on sairas. Asia voidaan ilmaista toisinkin. Yksinomaan himokas katselu on sairaalloista, kun katsominen seksuaaliseen yhdyntään valmistelevana toimena on normaalia. Balin mukaan onkin tehtävä ero viestivän, kommunikatiivisen, katsomisen ja tirkistelyn välillä. Toisaalta on erotettava myös tirkistelijä, jonka halu raiskaukseen on herännyt mutta hän suuntaa halunsa vaarattomiin tyydytystapoihin erona sellaiseen, joka ei näin tee.<sup>338</sup> Balin toteamus tirkistelyn seurauksista raiskauksen uhkan muodossa näyttäisi toteutuvan Madridin-teoksessa, jossa toinen miehistä on jo tarttunut kiinni naiseen. Raiskausta ei esitetä suoraan, mutta sen mahdollisuus on olemassa. Tarttuessaan naiseen kiinni mies mahdollisesti ajattelee jo seuraavaa toimintoa: naisen raiskausta. Toisaalta voidaan ajatella myös, että mies pitää kiinni naisesta, jotta toisella miehellä olisi helpompaa toteuttaa mahdollinen raiskaus. Eli toinen pitää naista paikoillaan, toisen pyrkiessä aikeensa toteutukseen. Bal toteaa, että Freudin mukaan katsominen ja koskettaminen ovat synnynnäistä. Freudille katsominen on koskettamisen jäljittelyä ja sen vuoksi katsominen kykenee nostattamaan halua. Toisin sanoen katsominen on vastike koskettamiselle. Koskettaminen ja katsominen voidaan kääntää myös päinvastaiseksi. Koskettaminen voi olla luonnollinen katsomisen toinen vaihe. Samalla kun halu nousee katsomisen myötä, se synnyttää mahdollisuuden koskettamiseen.<sup>339</sup>

---

<sup>338</sup> Bal 1993, 4—5.

<sup>339</sup> Bal 1993, 5.

Raiskaus ei ollut yksinkertainen asia ja sitä käsiteltiin useissa statuuteissa, lakisäädöksissä. Asia sisältyi, tosin harhaanjohtavasti, kaikenkattavasti aviorikoksia käsittelevien lausekkeiden, klausuulien, alle. Näissä klausuuleissa käsiteltiin erilaisia seksuaalirikoksia, joita saatettiin kohdistaa neitsyttä, aviovaimoa tai leskeä kohtaan. Raiskaus sellaisenaan miten moderni-ihminen sen ymmärtää, seksuaalisena väkivaltana ilman suostumusta, ei näissä lakisäädöksissä ole ymmärrettävissä aina näin. Raiskaus tulee latinan sanasta *raptus* ja tarkoittaa kaappausta tai kidnappausta ja myös varastamista. Omaisuuskin voitiin raiskata. Toinen sana, jota statuuteissa käytetään, on *stuprum*. Sana tarkoittaa ahdistelua tai raiskausta, mutta sen käyttö merkityksessä raiskaus, johon liittyy väkivaltaista seksiä ilman suostumusta, on epävarmaa. Jotkin statuutit mainitsevat ahdistelun tai raiskauksen, *stuprum*, suostumuksella. Samaa epämääräisyyttä on myös roomalaisessa oikeudessa, jossa on käytetty sekavasti termejä *stuprum* ja *adulterium* (aviorikos). Asianmukainen aviorikos liittyy naimisissa olevaan naiseen ja *stuprum* – käsitteestä puhutaan neitsyen tai lesken yhteydessä. Nykyajatteluun verrattuna ratkaiseva ero aviorikoksen ja raiskauksen välillä on siinä onko kyse suostumuksesta vai pakosta. Roomalaisen oikeuden tuntijoille asia liittyi naisen aviolliseen asemaan. Pakkoa ei kuitenkaan jätetty huomiotta. Raiskaukseen tai aviorikokseen saattoi syyllistyä joko suostumuksella tai pakolla. Mikäli asiaan liittyi väkivaltaa, rangaistus oli kovempi. Raiskaus oli monitahoinen asia ja se muodostui useammasta asiasta. Kaappaus, pakon käyttö, seksuaalinen väkivalta ja mahdollinen suostumuksella tapahtunut raiskaus olivat asian eri muotoja ja niistä saadut rangaistukset vaihtelivat.<sup>340</sup>

Raiskausta määriteltiin myös pappien käytössä olevissa ohjeissa syntientunnustamisesta. Pappi saattoi käyttää apunaan jo aiemmin mainittua Lodovico Gabrielli da Ogobion *Methodo di confessione-teosta* (Synnintunnustuksen menetelmä). Raiskaus tämän teoksen mukaan oli avioliiton ulkopuolinen seksuaalinen yhdyntä neitsyen kanssa.<sup>341</sup> Raiskaus liittyi myös perinteiseen renessanssimiehen ajatteluun avioliitosta kuvana, jossa miehet neuvottelivat omaisuuden vaihdosta ja koko tapaus sinetöitiin raiskauksella.<sup>342</sup> Raiskaus saattoi osaltaan kohdistua omaisuuteen eli omaisuuttakin voitiin raiskata. Nainen oli miehen omaisuutta ja raiskauksen kohdistuminen vaimoon oli ilmeisesti myös raiskauksen kohdistamista mieheen. Eli kuvainnollisesti mies saattoi raiskata toisen miehen. Toisaalta raiskaus saattoi määritelmän mukaan kohdistua vain neitsyeen. Raiskauksella oli myös sijansa miesten kuvitelmissa avioliitosta.

<sup>340</sup> Dean 1998, 87—88.

<sup>341</sup> Bell 1999, 192.

<sup>342</sup> Coffen 1992, 120.

Neitsyen ja nunnan raiskaus oli vakava rikos ja erittäin tuomittavaa. Aikuisen naisen, joka ei ollut nunna, raiskausta käsiteltiin hyökkäyksenä ja rikoksena naisen isän tai aviomiehen kunniaa ja omaisuutta kohtaan yhtäläillä kuin se kohdistui naiseen uhrina. Raiskaus ei ollut joissain tapauksissa yksiselitteinen asia. Sitä voitiin käyttää omien etujen ajamiseen joko omasta halusta suostuen tai pakotettuna. Raiskaus tai syytös siitä, saattoi johtaa avioliittoon. Raiskaussyytöksellä saatettiin varmistaa myötäjaiset ja avioliitto. Oman edun tavoittelijat saattoivat käyttää ensimmäistä seksuaalista kokemusta ja lakia hyväkseen varmistaakseen ihaillun mutta epäröivän miehen suostumisen avioliittoon. Oma etuaan etsivät saattoivat käyttää ensimmäistä kokemusta myös suostutellesaan rakastajan tai naisen vanhempia hyväksymään avioliiton.<sup>343</sup>

Vaikka raiskausta käsiteltiin pääasiallisesti väkivaltaisena hyökkäyksenä ja rikoksena isää ja perhettä kohtaan enemmän kuin tyttöä ja naista itseään kohtaan, niin aikuisen naisen kohdalla kyseessä ollen seksuaalirikokseen todennäköisesti saattoi liittyä myös tunnetta ja jopa rakkautta. Asia otettiin huomioon Venetsian oikeusistuimissa 1400-luvun puolivälistä alkaen rankaisemalla tällaisissa tapauksissa lievemmin kuin esimerkiksi murtovarkauksista, jotka olivat järkeenkäyvimpiä rikoksia.<sup>344</sup> Neljäkymmenen neuvoston näkökulmasta raiskaus oli vähäisempi rikos, mutta Avogadori oikeus pyrki näkemään raiskauksen laajemmassa kontekstissa lisätäkseen sen vakavuutta. Oikeus pyrki korostamaan raiskauksen ei-seksuaalisia puolia, kuten asuntoon murtautumista, kidnappausta, hyökkäystä uhria tai sukulaisia ja naapureita kohtaan sekä varkautta. Tarkoitus oli näin nostaa rikoksen merkittävyyttä, mutta päinvastoin kuin muissa rikoksissa niin raiskauksen yhteydessä kyseiset rikoksen merkittävyyttä täydentävät asiat raiskaukseen yhdistettyinä käsiteltiin lievempinä rikoksina. Esimerkiksi ryöstäjä sai normaalisti rikoksestaan tuomiona silpomisen tai jopa teloituksen, mutta jos hän teki ryöstön ja samalla syyllistyi raiskaukseen, hänen tuomionsa oli ryöstöstä vain muutama kuukausi vankilaa. Ryöstö raiskauksen yhteydessä oli intohimorikos, ei rationaalinen suunnitelma, ja mies, joka syyllistyi tähän rikokseen, ei ollut ryöstäjä vaan raiskaaja.<sup>345</sup>

Naisen oli kuitenkin vaikea todistaa raiskauksen tapahtuneen, mikäli mies oli asiassaan tinkimätön ja nainen oli raskaana, jolloin hänen oletettiin toimineen, ainakin osaltaan, asiassa yhteistyössä miehen kanssa. Oikeusistuimia oli vaikea taivuttaa tuomitsemaan ja rankaisemaan todella väkivaltaisia raiskaajia, koska kyseessä saattoi olla tietoisuus siitä,

---

<sup>343</sup> Black 2000, 114—15.

<sup>344</sup> Black 2000, 197.

<sup>345</sup> Ruggiero 1985, 96.

että raiskaussyytettä käytettiin aviollisena strategiana.<sup>346</sup> Raiskaajan syytteesenpano vaihteli myös naisen iän ja aseman mukaan. Lasten huonoa kohtelemista käsiteltiin ankaralla kädellä. Vaimo oli raiskaajalle annettujen tuomioiden perusteella arvokkaampi kuin leski. Naimattomat naimaiässä olevat tytöt kuitenkin saivat huomata, että heidän raiskaajansa selvisivät vain pelkällä näpäytyksellä. Alemmissa sosiaaliluokissa raiskaus käytännöllisesti katsottuna katosi rikoksena. Näin ollen yksinäisen naimaikäisen naisen raiskaus ei näyttäisi olleen lainkaan rikos ja rangaistuksista oli mahdollista neuvotella. Mikäli raiskaus kohdistui ylempää yhteiskunnallista luokkaa olevaa naista kohtaan, asia oli jo toinen ja rangaistukset olivat ankarampia.<sup>347</sup> Miesten tinkimättömyys asiassa ilmenee kertomuksessa. Taulut kuvaavat yläluokaisen naisen kylpemistä ja puutarhassa oloa, jonka yksityisyyttä uhkaavat miehet, joiden eräänä aikomuksena on mahdollisesti raiskata nainen.

Kertomuksen eräänä juonteena, kuten Bal toteaa, on raiskaus. Maalaukset saattavat osoittaa, miten raiskaaja kohtelee toisen miehen yksityistä omaisuutta. Raiskaushan oli määriteltä sekä fyysiseksi toiminnoksi että omaisuuteen kohdistuvaksi teoksi. Nainen on toisen miehen omaisuutta ja miehet tunkeutuvat puutarhaan, joka kuuluu toiselle miehelle. Näin ollen he syyllistyvät toisen omaisuuden raiskaukseen. Taulujen tulkinta ja kertomuksen sanoman ymmärtäminen mahdollistaa sen, että tauluja voidaan käsitellä myös esimerkkinä mitä tapahtuu, kun toisen miehen omaisuutta yritetään raiskata. Maalauksissa miehet ovat tulossa puutarhaan, lähes puutarhassa, itse puutarhassa ja viimein toinen miehistä on tarttunut naiseen kiinni. Raiskauksen uhka toteutuu miesten eriasteisessa saapumisessa ja olemisessa puutarhassa. Itse raiskauksen voi todeta konkretisoituvan Madridin-teoksen kiinni pitämisenä. Voidaan todeta, että nainen ei ole turvassa edes suljetussa tilassa vaan miehillä on aina halutessaan mahdollisuus päästä uhkaamaan naista mahdollisella raiskauksella. Kertomus esittää miesten saavan rangaistuksen teosta, joka koskee väärää valaa, mutta sen voi yhtä hyvin yhdistää rangaistukseen, joka seuraa raiskauksesta. Nainen yksityisessä puutarhassa, jossa miehet uhkaavat häntä samaistuu raiskauksen uhkaan tai itse tekoon. Kertomuksen miesten rangaistus samaistuu raiskaajaa uhkaavaan rangaistukseen, joka voi olla enimmillään kuolemantuomio. Aikalaiskuvaan sovellettuna asia toimii kuitenkin lievästi, koska tuomiot miesten raiskauksista olivat kuitenkin varsin vähäisiä.

---

<sup>346</sup> Black 2000, 198.

<sup>347</sup> Ruggiero 1985, 96.

Päivi Setälä toteaa raiskauksen olevan eräs seksuaalisen käyttäytymisen negatiivinen ilmentymä. Renessanssin ajan Italian oikeuslähteet kertovatkin raiskauksen kriminalisoimisesta. Oikeuslähteissä ilmenee myös yhteiskunnan eriarvoisuus, koska rangaistukset raiskauksista olivat sidoksissa uhrin sosiaaliseen taustaan. Rangaistukset vaihtelivat sen mukaan oliko uhrina neitsyt, leski vai naimisissa oleva nainen.<sup>348</sup> Raiskaus tai kidnappaus/kaappaus lakien kehittyminen ankaruusasteiltaan oli yhteydessä muiden seksuaalilakien kehitykseen. Aikaisemmissa laeissa rangaistukset olivat taloudellisia. Rangaistus oli riippuvainen naisen sosiaalisesta asemasta. Mikäli uhrina oli alemman luokan nainen tai prostituoitu, rangaistus oli myös alempi. 1300-luvun puolenvälin jälkeen säädettiin myös kovempia rangaistuksia, kuten kuolemantuomio. Kaupunkien määräykset lähestyivät tässä roomalaista oikeutta, joka sääti kuolemantuomion naisenryöstäjälle.<sup>349</sup> Venetsiassa raiskaukset tapahtuivat julkisella paikalla, kadulla. Pelko raiskauksesta aiheutti sen, että naiset seuratessaan julkisia näytöksiä, joutuivat tekemään sen talonsa parvekkeelta.<sup>350</sup> Raiskatuksi tuleminen pelko ajoi naiset parvekkeille, mutta toisaalta voidaan havaita myös se, että suljetussakaan paikassa nainen ei ollut turvassa. Puutarhan suojaisaan ympäristöön on Tintoretton Susanna-teoksissa saapumassa tai jo saapunut miehiä uhkaamaan naista. Pelko on ilmeisen todellinen. Raiskauksista jaettiin oikeudessa tuomioita, mutta miehet kohdistivat kaikesta huolimatta väkivaltaista käytöstä naisia kohtaan. Mikä sai miehet rangaistuksista huolimatta uhkaamaan naisia ja yrittämään ja toteuttamaan raiskauksia?

Vanhempien intohimon syntyminen on mielenkiintoinen asia. Bal tulkitsee kertomuksen kohtaa, jossa ihmisten lähtiessä puolenpäivän aikoihin pois oikeudenistunnosta Susanna meni miehensä puutarhaan kävelylle. Vanhimmat näkivät hänet ja he olivat hulluina intohimosta häneen.<sup>351</sup> Tekstin kohta merkitsee Balin mielestä sitä, että syyllinen miesten intohimoon onkin nainen itse, koska hän paljastaa itsensä tietämättä kiihottavansa miehiä. Tässä vaiheessa katselemisesta ei ole haittaa muille kuin miehille itselleen. Naisen keho onkin nähty katsomisen kohteena ja kulttuurisesti on tavanomaista pitää katsomista erottamattomana osana miehen seksuaalisuutta. He eivät ole paljastaneet toisilleen himoitsevansa samaa naista, joten heidän on kärsittävä ja hävettävä haluansa vietiellä kaunis vaimo. Paljastaminen tässä kohtaa tarkoittanee sitä, että nainen tulee ulos ta-

---

<sup>348</sup> Setälä 2002, 103.

<sup>349</sup> Dean 1998, 88.

<sup>350</sup> Setälä 2002, 103, 105.

<sup>351</sup> When the people went away at noon, Susanna used to go and walk in her husband's garden. Every day the two elders saw her entering the garden and taking her walk, and they were obsessed with lust for her. Bal 1993, 4.



lostaan avoimeen tilaan, vaikkakin suljettuun puutarhaan, jossa hänet on mahdollista nähdä. Naisen näyttäytyminen nostaa miehissä tuskaisen tunteen omista häpeällisistä ajatuksista. Häpeä ja kärsimys lisäävät vain intohimoa vanhimpien katsellessa Susannaa päivästä toiseen. Bal tulkitsee lisääntyvän katsomisen tarkoittavan tässä päinvastaista kuin viettely, joka voidaan käsittää raiskaukseksi. Bal esittää, että näkemys, jossa syy-yhteys näkemisen ja toiminnan välillä kielletään esimerkiksi pornografisessa keskustelussa, olevan nykyisinkin yleinen.<sup>352</sup> Maalauksissa naiset on kuvattu alastomina, joten he paljastavat itsensä selkeästi. Tietääkö maalausten nainen kiihottavansa miehiä? Pariisin-teoksessa voisi olettaa naisen tietävän omasta kiihottavuudestaan, koska hän on kohdistanut katseensa katsojaan kuin varmistaakseen sen, että hänen olemuksensa ja asentonsa on sopivasti ja kiinnostavasti esillä. Wienin-teoksen nainen on keskittynyt itseensä, joten hänen tietämättömyytensä omasta kiihottavuudesta on ilmeinen. Washingtonin-teoksessa nainen on myös keskittynyt itsensä hoitamiseen, joten tietoisuus kiihottavuudesta on verrattavissa Wienin-teoksen Susannaan. Madridin-teoksessa kiihottavuus on saanut konkreettisen muodon, kun toinen miehistä on tarttunut naiseen fyysisesti kiinni. Fyysinen kiinnipitäminen merkitsee myös väkivallan läsnäoloa tilanteessa. Toinen miehistä on odottamassa omaa vuoroaan ilmentäen osaltaan fyysisen väkivallan uhkaa.

Katsominen ei kuitenkaan välittömästi johda toimintaan, koska miehet ovat moraalisesti yksin. Fyysisesti miehet ovat kahdestaan ja tietoisia toisistaan, mutta moraalinen yksinäisyys johtuu siitä, että he eivät uskalla vielä paljastaa ajatuksiaan toisilleen. Häveten omia tunteitaan he eivät voi tunnustaa niitä ja jäävät siten haluineen yksin. Tilanne kuitenkin muuttuu, kun miehet keksivät toistensa salaisuuden, joka on molemmilla sama: halu kauniiseen vaimoon. Miehillä on heidän asemaansa perustuvaa valtaa, joka mahdollistaa toteuttaa heidän halujaan. Valta ei kuitenkaan anna mahdollisuutta heille toimia yksin ja erikseen halussaan. Heidän on toimittava yhteistyössä.<sup>353</sup> Yhteistyön sopimista on nähtävissä Washingtonin-teoksessa, jossa miehet taustalla keskustelevat keskenään. Kyseessä saattaa olla tilanne, jossa miehet ovat juuri tunnustaneet toisilleen halunsa samaan naiseen ja ovat samalla suunnittelemassa hänen yllättämistään puutarhassa. Miesten yhteistyön voi tulkita myös yhteisön ja yhteiskunnan tasolla. Teoksen kaksi miestä edustavat patriarkaalista yhteisöä, jossa miehet ovat sopimuksin pakottaneet naiset tottelemaan miesten hallitseman yhteisön ohjeita ja määräyksiä. Miehet oli-

---

<sup>352</sup> Bal 1993, 4, 4n3, 12.

<sup>353</sup> Bal 1993, 6.

vat päättävissä asemissa ja heillä oli valtaa määritellä itse, miten he toteuttivat halujaan ja mielitekojaan.

Miehet toimivat Balin mukaan yhdessä ja yhdessä toimiminen mahdollistaa heille kuvailla mielessään hyökkäyksen naista kohtaan. Heidän takanaan on myös yhteisön tuki, koska he sen kunniallisina ja säädyllisinä jäseninä nauttivat sen arvostusta, ja se oikeuttaa heille myös vallan toimia. Yksi asia johtaa toiseen eli miesten sosiaalinen asema mahdollistaa keskinäisen sopimuksen hyökätä Susannaa vastaan. Katsominen nostaa halun ja halu johtaa toimintaan, joka on lopulta naiseen kohdistuvaa koskettamista.<sup>354</sup> Madridin-teoksen tilanne on esimerkki siitä mihin halun nouseminen on lopulta johtanut. Miehistä toinen on tarttunut naista rinnasta ja näin koskettaminen on todellista. Onko tämä yhdessä toimiminen nähtävä kollektiivisena miesten toimintana, jossa naista ahdistellaan ja aikaan saadaan mahdollinen raiskauksen uhka. Näin ajatellen teoksen tulkintana voidaan pitää sitä, että nainen on mahdollinen raiskauksen uhri, oli hän sitten kotonaan, mahdollisesti turvalliseksi luokitellussa yksityisessä tilassa, tai julkisessa tilassa kaikkien miesten nähtävissä ja siten ahdistelevana ja mahdollisesti väkivaltaisenkin käytöksen kohteena.

Toiminnassa on myös kulttuurinen puolensa. Moraalinen tuki, jota miehet saavat toisiltaan voidaan nähdä kuvitteellisena kulttuurisena tukena. Kulttuurin suoma valta ei ole kuitenkaan vahvaa, vaan se saattaa murtua. Murtuminen tapahtuu samalla hetkellä kun miehet ovat yksin. Lopullisesti valta poistetaan miehiltä, kun Daniel kertomuksen lopulla eristää vanhimmat toisistaan ja saa heidät tunnustamaan väärän valan.<sup>355</sup> Se mitä miehet tekevät puutarhassa ei onnistuisi yksityiseltä henkilöltä, mutta on mahdollista kahdelle tai useammalle. Yksilö ei ilmeisesti pysty yksin toteuttamaan aikeitaan. Yhdessä muiden kanssa teko kuitenkin mahdollistuu. Ryhmä luo turvallisuutta ja mahdollistaa syyllisyyden ja tekojen seurauksen jakamisen muiden kanssa. Yksilö saa tukea toisilta ja näin mahdollisesti saattaa ajatella omaavansa jonkinlaisen oikeutuksen teolle. Miehillä on valta tehdä naiselle mitä he haluavat, jopa suorittaa väkivaltaisenkin raiskauksen, riippumatta siitä onko tämä toisen aviovaimo vai ei ja onko nainen yksityisessä tai julkisessa tilassa. Miesten vallan vastapainona on Susannan avuttomuus eristyisyydessään, joka korostaa entisestään miesten vallan suuruutta. Susanna on lähettänyt palvelijattarensa pois, joten hänellä ei ole omasta puolestaan todistajia tapahtumille.

---

<sup>354</sup> Bal 1993, 4.

<sup>355</sup> Bal 1993, 6; Vanhan testamentin apokryfikirjat, lisäyksiä Danielin kirjaan 1995, 341.

Miesten tullessa esiin ja hyökätessä häntä kohti Susanna on myös ilman pelastajaa. Näin miesten valta naisen suhteen on ehdoton. Miehet uhkaavat naista maineen tuhoamisella, jos tämä ei suostu heidän vaatimuksiinsa. Heidän perustelunsa on se, että Susanna on ollut nuoren miehen kanssa kahdestaan puutarhassa ja miehet ovat yllättäneet parin lait-tomissa puuhissa.<sup>356</sup>

Bal myöntää, että kuten monet muutkin uskonnolliset tarinat myös Susanna-kertomus sisältää uskonnollisia, moraalisia ja oikeudellisia teemoja. Taiteilijat ovat kuitenkin käyttäneet kertomuksen ylevää moraalialia ikään kuin anteeksi pyytäen kuvatessaan viehättävää naista ja viitatessaan hänen osallisuutensa seksuaaliseen hyökkäykseen.<sup>357</sup> Susanna tarina on vahvasti uskonnollinen tarina ja sen keskeinen tarkoitus on ollut kuvata hyveen voittoa ja rukoilijan rukouksen tehokkuutta. Toisaalta se on myös nähty Jumalan haluttomuuden osoituksena hylätä viaton ja solvattu uhri. Bohnin mukaan Mieke Bal esittääkin kertomuksesta toisenlaisen tulkinnan. Balin mukaan teksti itsessään sisältää pornografisen tulkinnan idun, joka sitten myöhemmin on ilmaantunut taiteeseen.<sup>358</sup> Hi-moitessaan Susannaa, mutta ei vielä toimiessaan, miehet ovat piilossa ja vakoilevat hän-tä. Heidän asemansa on symbolinen pornografiankuluttajalle, laajemmin, kaikille visu-aalisen kuvan katsojille. Ulkopuolinen, joka voi katsoa henkilöä tulematta nähdyksi, vakoilee. Asemalla on haavoittumattomuuden lohduttavuutta. Samalla, johtuen symmet-riasta, joka on tirkistelyn ja itsensä paljastamisen välillä, asemalla on syyllisyydentunne, joka aiheutuu sitoutumisen tai itsensä paljastumisen puutteesta.<sup>359</sup>

Pornografialla on historiansa toteaa Lynn Hunt teoksensa *The Invention of Pornography. Obscenity and the Origins of Modernity, 1500—1800* (1993) johdannon en-simmäisessä alaotsikossa. Varhaismodernissa Euroopassa pornografiaa käytettiin useimmiten välikappaleena seksi-iskuun, jolla kritisoitiin uskontoa ja poliittisia päättä-jjiä. Renessanssin ja Ranskan vallankumouksen välisenä aikana pornografia kehittyi hil-jalleen omaksi erilliseksi luokakseen, osin painotuotekulttuurin leviämisen myötä. Ter-minä pornografia on 1800-luvun tuotetta, mutta sen perinteet voidaan johtaa pääpiirteis-sään 1500-luvun Italiaan ja 1600- ja 1700-lukujen Ranskaan ja Englantiin. Pornografia ilmenee sekä kirjallisissa että visuaalisissa käytännöissä. Sillä on myös yhteytensä mer-kittäviin tapahtumiin, kuten renessanssi, tieteellinen vallankumous, valistus ja Ranskan

<sup>356</sup> Bal 1993, 7.

<sup>357</sup> Bal 1993, 2.

<sup>358</sup> Bohn 2001, 260—61. Bal 1993, 11.

<sup>359</sup> Bal 1993, 5—6.

vallankumous. Pornografia ei ole annettu asia vaan sitä ovat aikojen kuluessa määrittäneet toisaalta kirjoittajat, kaivertajat ja taiteilijat ja toisaalta nuuskijat, poliisit, kirkonmiehet ja valtiolliset viranomaiset. Sen poliittista ja kulttuurillista merkitystä ei voi erottaa sen ajatuksellisesta, kuvauksellisesta ja säännelystä kategoriasta. Varhaismodernin pornografia paljastaakin tärkeitä modernin kulttuurin orastavia piirteitä liittymällä vapaa-ajatteluun ja harhaoppisuuteen; tieteeseen ja luonnonfilosofiaan; sekä hyökkäämällä ehdottomia poliittisia vallanpitäjiä vastaan. Erityisesti varhaismoderni pornografia paljastaa alkavan sukupuolten välisen eron tekemisen modernin kulttuurin sisällä.<sup>360</sup>

Visuaalinen lukeminen oletti, että miehillä on aistiharhoja, hallusinaatioita. Miesten hallusinaatio on kuviteltu nuori mies, jonka kuvailemisella he samaistavat itsensä häneen. Piilottelu, juokseminen naisen luokse, oven avaaminen, pakottaminen ja naisen hallinta on sitä, mitä miehet tekivät. Mitä miehet halusivat, oli halu maata naisen kanssa. Mitä he näkivät, oli aistiharha heidän halunsa täyttymisestä. Kertomuksen mukaan miehet näkivät Susannan ja nuoren miehen toiminnassa, mutta kuten pornografian katsojat, he kuvittelivat ja toivoivat mielessään kohtauksen. Kuvitellussa hallusinaatiossa miehet olivat valtuuttaneet itsensä sijasta nuoren, voimakkaan miehen toteuttamaan heidän halunsa. Keskusteltaessa pornografiasta syysuhteet toiminnan ja näkemisen välillä kielletään voimakkaasti. Kyseessä on monimutkainen asia, jossa jokainen toiminto, johon liittyy haluavaa katsomista, ei välttämättä johda haluun omistaa kyseistä kohdetta, ja toisaalta kaikki pornografiankuluttajat eivät ole raiskaajia. Pelkän syysuhteen puuttuminen ei kuitenkaan tarkoita, ettei syysuhteita olisi olemassa. Balin mukaan on olemassa suora yhteys katsomisen, haluamisen ja mielihalun täyttämisen välillä. Kaikki pornografiankuluttajat, joille muodostuu halu raiskata, eivät kuitenkaan todellisuudessa yritä täyttää toiveitaan vaan jättävät sen tekemättä.<sup>361</sup> Maalauksissa miehet pääsääntöisesti tyytyvät vain katsomaan. Washingtonin-teoksessa he ovat kaukana keskustelemas-  
sa asiasta, Pariisin-teoksessa he ovat hieman lähempänä mutta osin piilossa, Wienin-teoksessa miehet ovat tulleet lähelle ja tyytyvät vain katselemaan. Miehillä on näissä teoksissa ilmeinen toive, mutta he jättävät toiveensa toteuttamatta ja tyytyvät vain katsomiseen. Madridin-teoksessa tilanne on toinen. Toinen miehistä on toteuttanut aikeensa ja käynyt kiinni naiseen. Haluaminen on toteutunut mielihalun täyttymisenä ja raiskatuksi tulemisen mahdollisuus on konkreettinen.

---

<sup>360</sup> Hunt 1993, 9—11.

<sup>361</sup> Bal 1993, 8—9, 4n3.

Naisen kuului olla ajan oletusten ja vaatimusten mukaan siveellinen. Nainen joutui helposti leimatuksi siveettömäksi, joten hänen oli toimittava harkitusti ja varovaisesti. Siveellisyyden voi sanoa olleen naisten asia, joten sukupuolella oli merkitystä. Miesten siveellisyyteen aikalaiset eivät kiinnittäneet niin suurta huomiota. Naisen siveellisyys saattoi olla uhan alla joko hänen omasta syystään tai perusteettomien syytösten vuoksi. Nainen saattoi syyllistyä aviorikokseen tai häntä syytettiin siitä perusteettomasti. Nainen ei ollut välttämättä turvassa yksityisessä tilassa, julkisesta tilasta puhumatta. Naiseen saattoi kohdistua miesten taholta raiskausyriksiä ja itse raiskauksiakin. Naiselle ja vaimolle oli kuitenkin olemassa malleja ja esimerkkejä, joiden avulla siveellistä elämää saattoi toteuttaa. Esimerkit tarjosivat malleja miten kohdata siveellisyyteen kohdistuvia uhkia ja miten niitä voisi välttää. Tällaisina esimerkkeinä ja malleina on nähtävä Tintoretton Susanna-maalaukset, jotka ilmensivät niitä merkityksiä, joita vaimon ja naisen tuli huomioida pyrkiessään siveelliseen elämään ja välttääkseen siveellisyyteen kohdistuvia uhkia.

## 5. Lopuksi

Tässä tutkielmassa olen käsitellyt venetsialaisen taiteilijan Jacopo Tintoretton 1500-luvun puolenvälin jälkeen maalaamia Susanna-aiheisia tauluja. Maalausten keskiössä ovat kaksi vanhaa miestä, yhteisön vanhimmat, ja nuori kaunis nainen, joka on kylpemässä puutarhassa. Maalaukset pohjautuvat Vanhan testamentin apokryfikirjan kertomukseen, jonka mukaan kaksi miestä ahdisteli nuorta naista puutarhassa ja naisen kieltäytyessä miesten vaatimukseen he veivät naisen oikeuteen tuomittavaksi aviorikoksesta. Kertomuksen lopulla nuori Daniel pelastaa naisen ja miehet saavat hänen sijastaan tuomion. Olen etsinyt vastauksia kysymyksiin miten maalaukset voivat ilmentää naiseen ja vaimoon kohdistettuja siveellisyyden ihanteita ja uhkia tiettyyn aikaan ja kulttuuriin liittyen. Tutkielmassa on paneuduttu myös maalausten tarkoitukseen ja käyttöön. Pääasiallisina lähteinäni ovat olleet maalaukset, mutta mielestäni teoksiin liittyy kiinteästi myös kertomus, joka on otettava huomioon tulkinnassa. Tutkimuksessa voikin yhdistää kiinnostavalla tavalla sekä kertomuksen että maalauksen, jolloin maalausten sanoma vahvistuu ja on paremmin ymmärrettävissä. Aikalaiskontekstissa maalaus tarkoitti kuvalliseen muotoon saatettua tekstiä, jonka avulla voitiin ymmärtää raamatullista sanomaa.

Tutkielmassa, jonka sivumäärä on suhteellisen rajattu, on pyrittävä selkeään rajaukseen. Olen rajannut tutkielmani 1500-luvulle ja neljään maalaukseen. Maalauksia ovat samasta aiheesta toki tehneet muutkin, mutta oma kiinnostukseni kohdistui Tintoretton teoksiin. Olen käsitellyt siveellisyyden ihanteita ja uhkia pääasiallisesti avioliittoon liittyen. Avioliiton käsittely on perusteltua, koska se oli tavoiteltu asia, jonka miehet järjestivät tyttäriensä ja holhottaviensa puolesta. Avioliiton liittyivät myös maalaukset. 1400-luvulla esimerkiksi Firenzessä suosiossa olivat morsiusarkut, joissa kuvattiin aviovaimon ihanteita. 1500-luvulla ylimysmiehet saattoivat tilata avioitumisensa yhteydessä maalauksia, joita voidaan kutsua avioliittoteoksiksi. Laajemmin ajatellen Susanna-maalaukset ovat jatkumo sitä kuvallisen ilmauksen perinnettä, joka kyseisen aiheen kohdalla on saanut alkunsa jo esikristilliseltä ajalta. Keskiajalla maalausten merkitys oli, yleisesti, symboliikan avulla kertoa ihmisille Raamatun opetuksista. 1400-luvun Firenzeläiset cassonet edustavat kuvallista kertomusta tässä suhteessa varsin hyvin. Tarinat kertoivat vaimolle esimerkin hyvästä ja siveellisestä elämästä. Uudella ajalla tämä kuvallisen ilmauksen perinne jatkui edelleen muun muassa Susanna-maalausten symbolii-

kassa. Oleellinen muutos on tapahtunut asian ilmaisemisessa. Cassone kuvaa Susannatarinaa kuvasarjana, kun Tintoretton maalaukset keskittyvät yhteen hetkeen tarinassa.

Näenkin Tintoretton Susanna-maalaukset eräältä osin ohjeena aviovaimolle, kuten myös aviomiehille, sekä siveellisistä ihanteista että siveellisyyteen liittyvistä uhkista. Samanlaista merkitystä tarjosivat aikakauden kirjalliset oppaat. Castiglionen *Hovimiehessä* kuvattiin hyvän hovimiehen lisäksi hyvän naisen ominaisuuksia. Erasmusen teos oli osaltaan muokkaamassa kuvaa naisesta ja avioliitosta, tosin omalla hieman ironisella tavallaan. Miesten kirjoittamien oppaiden voi olettaa olleen suunnattu pääasiassa miehille. Tältä osin ne rakensivat sitä kuvaa mikä aikakaudella oli vallitseva: miehet hallitsivat ja naisten oletettiin alistuvan miesten tahtoon. Maalaukset olivat osaltaan muokkaamassa ja vahvistamassa samaa ajatusta ja rakensivat näin kuvaa miesten yhteiskunnasta. Kirjallisuudella ja kuvataiteella oli oma opetuksellinen tarkoituksensa. Maalauksissa esiintyy sekä miehiä että naisia, jolloin sukupuoli on hyvä rajausta tutkia teoksia. Lopuksi lähestyminen kulttuurihistoriallisesti maalauksia rajaa osaltaan pois taidehistoriallisen tutkimuksen, joka on oma lukunsa, eikä tämän tutkimuksen pääasiallinen tarkoitus.

Maalaukset, joita olen käsitellyt, ovat toteutukseltaan rikkaita ja niissä on ihmisiä, erilaisia muita elollisia olentoja, runsasta kasvillisuutta kukkien, puiden sekä pensaiden muodossa. Leon Batista Albertin mukaan, juuri tällainen maalaus, joka on aiheeltaan runsas, on esteettinen teos. Näen Tintoretton maalaukset esteettisinä maalauksina, joissa kauneudelle ja miellyttävälle katsomiskokemukselle on annettu sijansa. Teokset voi nähdä sijoittelultaan harmonisina ja aiheeltaan runsaina. Teokset voidaankin nähdä osana sitä värin-, valon- ja ilmaisunkirjoa, jonka vaikutuksen alaisena venetsialaiset elivät 1500-luvun puolivälissä. Eräs näistä värin- ja valonmestareista oli juuri Tintoretto. Runsas erilaisten esineiden, kasvien ja elävien hahmojen esiintyminen teoksissa mahdollistaa niiden avulla tulkinnan teosten merkityksistä. Tulkinnan apuna voidaan käyttää myös kertomusta. Näen kertomuksen tärkeäksi välineeksi tulkittaessa maalausten sanomaa. Mieke Balin toteamus siitä, että vaikutin tulee enemmän kertomuksesta kuin kuvatausta näkymästä, on mielestäni hyvä lähtökohta tutkia ja tulkita maalauksia. Kertomuksesta nousevat osaltaan ne teemat, joita maalauksista on mahdollista tulkita. Kertomus keskittyy johonkin teemaan ja sen perusteella tarinat kerrotaan. Maalaukseen liitetynä tarinan teema voidaan kuvata hetken tapahtumana, kuten Tintoretto on Susannan ja vanhinten puutarhakohtausta kuvannut. Apokryfikirjan kertomuksen voi liittää Madri-

din-teokseen, jossa kuvaus keskittyy olennaisesti miehiin ja Susannaan. Lukiessamme maalausta tulkitsemme sen esittämää tapahtumaa, jotta tulkintamme olisi oikea, meidän on tunnettava kertomuksen sanoma. Kertomus on keino kuvata jotain sellaista mitä ei muuten olisi mahdollista tai hyväksyttävää. Taiteilija on käyttänyt kertomusta hyväkseen voidakseen kuvata kaunista alastonta naista.

Alastomuus on teoksissa Susannan kohdalla ilmeinen. Osaltaan alastomuuden voisi katsoa viittaavan kertomuksen lopun tapahtumiin, jossa vanhimmat halusivat, tuomitessaan Susannaa, nähdä hänet vielä alasti. Toisaalta alastomuudelle on perinteisempikin selitys. Nainen on kylpemässä, jolloin on luonnollista, että hän ilman vaatteita. Mahdollista on myös selittää alastomuus pornografialla, jolloin kyseessä olisi Babette Bohnin mainitsema Susanna-aiheen erotisoituminen. Näen Tintoretton maalaukset osaltaan alastomuuden ihailuna ja osaltaan myös puhtaan hyveen kuvauksena, kuten Tizianin *Pyhässä ja maallisessa rakkaudessa* (Kuva 6) on alastonta naista kuvattu. Wienin-teos edustaa minulle hyveen kuvausta. Pariisin- ja Madridin-teokset on nähtävä alastomuuden ihailuna. Washingtonin-teoksen kohdalla tulkintani on, alastomuuden suhteen, alastomuuden ihannointi, huolimatta siitä, että naisen alaruumista on yritetty peittää harsomaisella kankaalla Trenton kokouksen periaatteiden mukaisesti. Maalauksien vertaamista pornografiaan ei mielestäni ole oikeutettua, jos vertailuna käytetään Marcantonio Raimondin kaiverrusta *Leda ja joutsen*.(Kuva 13) Teokset ovat enimmilläänkin eroottisia, mutta niiden merkityksen tulkintaa vaikuttaa osaltaan myös se mikä on niiden käyttöyhteys ja mihin niitä oli sijoitettu.

Edward Muirin mukaan tarkoituksen avulla ilmaisten venetsialainen taide oli tulkitsevaa. Tämän ajatuksen mukaisesti voidaan myös ajatella maalausten käyttöyhteyttä. Sijoittamalla maalauksia makuuhuoneisiin, jotka olivat osittain puolijulkisia tiloja, niillä voitiin esittää varallisuutta ja asemaa. Makuuhuoneisiin hankittiin usein aiheeltaan uskonnollisia teoksia, joiden teemat olivat Vanhasta testamentista. Hankinnan ajankohta osui usein avioliiton yhteyteen. Teosten sanoman tulkitseminen tapahtui päivittäin teoksen katselun yhteydessä. Madridin-teoksen yhteydessä on maininta, että se on sijainnut makuuhuoneessa. Teos on osa suurempaa kokonaisuutta, jossa esitetään naiselle äidin, vaimon ja lesken roolit. Tintoretton muista Susanna-maalauksista ei ole selkeää tietoa siitä ketkä niitä ovat tilanneet ja mihin tarkoitukseen. Tämä mahdollistaa olettamusten tekemisen kyseisten maalausten käytöstä. Näen Tintoretton teosten tarkoituksena sen, että ne on hankittu mahdollisesti avioliittoteoksiksi ohjaamaan nuoren vaimon siveellis-



tä käytöstä ja elämää. Susanna voi samaistua Tizianin pyhään rakkauteen, joka alastomuudessaan on kuin kristillinen usko ja kuten sielun pitäisi olla Jumalan edessä. Teosten sanoman kohdistaminen pelkästään vaimolle ja siten naisia koskevaksi merkitsee myös asian sukupuolittamista. Miehet halusivat kertoa kuvallisella ilmaisulla miten naisten tulee toimia, jotta he olisivat kelvollisia ja sopivia miehiseen maailmaan.

Avioliitolla oli merkitystä venetsialaisessa yhteiskunnassa sekä taloudellisesti, poliittisesti että yhteiskunnallisesti. Avioliitto oli sukupuolikysymys, koska miehet päättivät kenen kanssa tyttäret menivät naimisiin. Avioliitto oli myös ikäkysymys. Ikäkysymykseen ottaa kantaa myös Tintoretton maalaukset. Tulkitsenkin maalausten erään merkityksen olevan ilmaista katsojalle sen millaisiin tilanteisiin vanha mies joutuu tavoitellessaan itselleen nuorta vaimoa. Moderata Fonten mukaisesti miesten pitäisi tunnustaa naisten vaatimukset, jolloin avioliittokin olisi kunnioitettavampi asia. Avioliitto oli tärkeä ja sen mukaisesti myös katolinen kirkko pyrki omalta osaltaan säätelemään sitä. Trenton kirkolliskokouksen päätöksillä kirkko pyrki vahvistamaan rooliaan avioliiton solmimisen eri vaiheissa ja myös sen aikana.

Avioliiton solmimiseen liittyi vaatimuksia, jotka kohdistuivat lähinnä naiseen. Tulevan vaimon oli hyvä olla siveellinen, kaunis, rikkaasta suvusta ja kykenevä synnyttämään lapsia. Miten Tintoretton maalaukset vastaavat vaimon ominaisuuksiin? Etsin vaimon ominaisuuksiin liittyviä seikkoja symbolien avulla. Mielestäni tämä on perusteltua, koska maalaukset sisältävät paljon erilaisia viittauksia eläinten, vaatteiden, esineiden ja maalaukseen kuvatun ympäristön avulla siitä millainen siveellisen vaimon tulee olla. Wienin-teoksessa tätä symboliikkaa on erityisen runsaasti, joten teosta voi pitää symbolisena ilmauksena kyseisestä aiheesta. Toisaalta ihmiset olivat aikakaudella tottuneet maalausten symboliikkaan. Jänis saattoi ilmentää aistillisuutta ja toisaalta myös hedelmällisyyttä, joten kyseisen eläimen tulkinta voi olla osaltaan vastakkainen. Vaimo oli joko hieman siveetön tai hyvä vaimo, joka kykeni synnyttämään paljon lapsia. Sellaiset esineet kuin sormus, kuvaavat sitoutumista ja sen myötä vaimon erääksi ominaisuudeksi voidaan tulkita uskollisuus omaa miestänsä kohtaan. Susannan tapauksessa vertaus lillaan korostaa yhteyttä Neitsyt Mariaan ja sitä kautta hänet voidaan yhdistää siveelliseen ja hyvään vaimoon ja äitiin. Ruususymboliikan avulla tätä ominaisuutta voidaan tukea. Osittain samojen symbolien avulla, jotka määrittävät hyvää vaimoa, voidaan perustella myös Susannan olevan vähemmän hyvä vaimo ja vertatuvan kurtisaaniin. Robert Hahn toteaa eräiden tutkijoiden näkevän koristeellisten esineiden, joita on runsaasti varsinkin

Wienin-teoksen Susannan ympärillä, kuuluvan kurtisaanille. Hahn itse näkee Susannan olevan kuitenkin yläluokkainen nainen. Tulkinta voi olla siten moninainen.

Käsittämäni aika on selkeästi patriarkaalinen, jossa miehet päättävät asioista naisten puolesta ja käyttävät näin valtaa heidän puolestaan. Miehinen valta päättää asioista ilmeni naisen naittamisessa, jossa isän tai jonkun muun miespuolisen holhoojan mielipide sopivasta puolisoista oli ratkaiseva. Kyseessä on Sandra Hardingin näkemys sex/gender-järjestelmästä, jossa miehet kontrolloivat naisten tuottavaa ja uusintavaa työtä: synnyttämistä. Tätä isän ja holhoojan valtaa horjutti kuitenkin naimisiin halunneiden nuorien keskinäiset sopimukset avioliitosta. Luvattomat avioliitot onkin nähtävä yrityksenä horjuttaa vanhempien valtaa liittojen solmimisessa. Miehinen valta on teema, joka ilmenee niin Susannasta, Daavidista ja Batsebasta kuin Lucretiastakin kertovissa maalauksissa. Kaikki kuvaavat sitä, mitä mies haluaa. Miesten valtaa on nähtävissä kaikkialla, ei vain yhdessä ja yhden maalarin teoksissa. Valta on myös taloudellista. Myötäjäisten yhteydessä siirrettiin suuriakin summia perheestä ja suvusta toiseen. Myötäjäiset naisen omaisuutena lisäsivät heidän varallisuuttaan, joka miesten puolelta koettiin uhkaksi. Naisella oli mahdollisuus varallisuutensa avulla horjuttaa miesten valta-asemaa ja saada näin äänensä kuuluviin. Valta perustuu myös asemaan ja saa oikeutuksensa yhteisön käytännöistä. Yhteisö tukee ja uusintaa miehistä valtaa. Yhteisöllisenä voimana valta liittyy myös kulttuuriin. Kulttuuri tukee miesten valtaa moraalisesti salliessaan naisten toisarvoisen kohtelun. Valta ei ole kuitenkaan niin ehdotonta kuin Mieke Bal toteaa. Valta saattaa murtua muutenkin kuin luvattomina avioliittoina. Naisen kauneus lumoo miehet ja he menettävät valtansa hallita. Hallitessaan kauneudellaan miestä nainen tekee hänestä tottelevaisen ja kaikkeen suostuvaisen. Miesten valta vaati kuitenkin naiselta, etenkin aviovaimolta, siveellisyyttä.

Eräs aikakauden ajattelija määritteli siveellisen naisen kauniiksi, hurskaaksi, vaatimattomaksi hiljaiseksi ja kotona pysytteleväksi. Tintoretton Susannien voi osaltaan sanoa edustavan tätä määrittelyä, Wienin-teoksen Susannan kohdalla erityisesti. Naisen maineen menetys oli kuitenkin ainainen uhka ja se tuli huomioida käytöksessä. Sopimaton ele sopimattomassa paikassa vei naiselta siveellisen maineen. Naisen siveellisyys oli yhteydessä hänen seksuaalisuuteensa. Maalausten alastomat naiset mahdollistavat osaltaan tulkinnan seksuaalisuuden olemassaolosta. Nainen on kylpemässä ja odottaa saapuvaa rakastajaansa, kuten Pariisin-teosta on tulkittu. Seksuaalisuuden olemassa olo tukee näin ollen Babette Bohnin ajatusta Susannan muutoksesta siveellisestä naisesta

eroottiseksi ja seksuaalisesti kiihottavaksi viettelijättäreksi. Alastomuus voidaan kuitenkin nähdä myös, aiemmin todetun mukaisesti, kaiken paljastavana puhtaana kristillisenä uskona: puhtaana sieluna Jumalan edessä. Susannan voi nähdä myös vertatuvan itse Venetsian kaupunkivaltioon, jolloin teema saa laajempaa merkitystä. Katsoja voi tällöin maalausta tarkastellessaan nähdä siinä joko siveellisen kaupunkinsa tai sen siveettömyyden, pyhän ja maallisen.

Siveellisyydelle oli myös uhkansa. Avioliitossa oleva nainen saattoi syyllistyä aviorikokseen joko tietoisesti tai perusteettomasti syytettynä. Kertomuksen Susanna on perusteettomasti syytettynä aviorikoksesta. Aviorikoksen mahdollisuus on nähtävissä Tintoretton Susanna-maalauksissa. Miesten saapuminen ja oleminen puutarhassa on tulkittavissa siten, että nainen on uhkaavan aviorikoksen uhrina. Madridin-teoksessa uhka on konkretisoitunut ja toinen mies pitää naisesta kiinni. Toisaalta maalauksissa on nähtävissä myös toinen siveellistä naista uhkaava tapahtuma: raiskaus. Samainen Madridin-teos osoittaa konkreettisesti ja vahvasti miesten aikeen mahdollisesti raiskata nainen. Raiskaus ei ollut aikalaiskäsityksissä pelkästään seksuaalista väkivaltaa vaan sen kohdistaminen miehen omaisuuteen täytti raiskauksen määritelmän. Tämän perusteella voidaan tulkita maalauksissa esiintyvien miesten tunkeutuminen puutarhaan yrityksenä raiskata toisen miehen omaisuutta, johon kuului niin kiinteä omaisuus kuin hänen vaimonsa.

Tintoretton Susanna-teokset ovat mielenkiintoisia maalauksia ja ne mahdollistavat useita erilaisia tulkintoja. Teokset eivät yksiselitteisesti tue näkemystä siveellisestä vaimosta ja naisesta. Maalauksissa on myös nähtävissä epäsiiveellinen vaimo ja eroottinen nainen. Teokset mahdollistavat esimerkin hyveellisestä vaimosta ja naisesta, mutta ne tarjoavat myös esimerkin siitä miten vaimo voi toimia halutessaan itselleen rakastajan. Kohtaaminen voidaan järjestää salaiseen paikkaan, puutarhaan, jossa on mahdollista valmistautua tapaamiseen, kylpemisen avulla, ja olla lopulta rauhassa uteliailta katseilta. Nainen puutarhassa voi olla myös kurtisaani, joka nauttii saavuttamastaan ihailusta, jota ympärillä olevat miehet hänelle osoittavat. Maalauksista on siten mahdollista löytää siveellisen vaimon ja naisen ihanteita ja uhkia kuin myös vastakkaisia ilmauksia.

Tintoretton Susanna-maalaukset ovat monitulkintaisia ja olen tässä tutkielmassa keskittynyt vain naisen ja vaimon siveellisyyden ja siihen liittyvien uhkien tarkasteluun. Mahdollisia muita tarkastelun kohteita voisivat olla yläluokan naisen ajanvietteet ja nii-

den ilmeneminen maalauksissa. Laajempi tarkastelu esimerkiksi kylpemisen merkityksestä saattaisi olla paikallaan ajanviettoon liittyen. Yläluokkaiseen elämään liittyen myös asumisen tarkastelu voisi olla tutkimuksen kohteena. Osana asumista ja siihen liittyvää tutkimusta voisi tarkemmin selvittää puutarhaa ja sen merkitystä yläluokkaisten asuntojen yhteydessä. Maalauksissa esiintyy palvelijattaria, joten heidän merkityksen pohtimista voisi tutkia osana muiden kuin yläluokkaisten henkilöiden elämää. Olen pyrkinyt lähestymään maalauksia sukupuolen näkökulmasta, mutta muita mahdollisia tapoja tutkia maalauksia, ovat esimerkiksi vuorovaikutus. Vuorovaikutusta saattaisi pohtia tilaajan, tekijän, katsojan ja teoksen suhteen.

Maalaukset ovat kulttuurihistoriallisia lähteitä ja mahdollistavat näin erilaisten aikakausien kulttuurihistoriallisen tutkimuksen. Niiden avulla on mahdollista tutkia sitä, miten kyseisinä aikoina ihmiset ovat eläneet ja millaisia merkityksiä he ovat elämälleen antaneet. Maalaus sijoitetaan laajempaan kokonaisuuteen ja siten saadaan hahmoteltua parempi näkemys ajan kulttuurista. Menneisyydestä voidaan muodostaa kertomus, joka lisää tietoaamme jo taakse jääneestä ajasta. Tutkimalla Susanna-maalauksia emme tutki pelkästään taidehistoriaa tai historiaa. Susanna tuo kulttuurihistorian kulttuurientutkimuksen piiriin kertomalla omaa tarinaansa Tintoretton tekemissä maalauksissa.

## Lähteet

### Alkuperäislähteet

### Taideteokset

**Tintoretto**, Jacopo: Susanna and the Elders n. 1555/56: Osoitteessa Kunsthistorisches Museum Wien:Osoite: <http://www.khm.at/system2E.html?/staticE/page166.html>. 6.11.2003.

**Tintoretto**, Jacopo: Suzanne au bain 1550—1560: Osoitteessa Ministère de la culture-joconde Louvren taidemuseo: [http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde\\_fr](http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr). Hakusana Suzanne. 6.11.2003.

**Tintoretto**, Jacopo: Susanna and the Elders 1575. Osoitteessa <http://www.nga.gov/cgi-bin/pinfo?Object=375+0+none>. 27.12.2005.

**Tintoretto**, Jacopo: Susanna and the old men 1555. Osoitteessa [http://museoprado.mcu.es/cuadro\\_diciembre\\_ingles.html](http://museoprado.mcu.es/cuadro_diciembre_ingles.html). 7.11.2006.

### Aikalaiskirjallisuus

**Alberti**, Leon Battista: Maalaustaiteesta (De pictura, 1435). Martin Kemp, johdanto ja viitteet, teoksesta Leon Battista Alberti, On Painting. Penguin Classics 1991. Suomennos Marja Itkonen-Kaila. Vammalan Kirjapaino Oy 1998.

**Boccaccio**, Giovanni: Fiammetta. (Elegia di Madonna Fiammetta 1342). Suomentanut A.R. Koskimies. Karisto Oy. Hämeenlinna 2000.

**Castiglione**, Baldesar: Hovimies. (Il libro del cortegiano, 1528). Suomentanut J.A. Hollo. WSOY. Porvoo 1957.

**Dante**: Jumalainen näytelmä. (1300-luvun alku). Näköispainos vuonna 1924 julkaistusta yhteisniteestä. Suomentanut Eino Leino. WSOY. Juva 1997.

**Erasmus**, Rotterdamilainen: Tyhmyyden ylistys. Latinankielisestä alkuteoksesta Moriae encomium, 1509. Suomentanut Kauko Kare. Tarkistanut ja selitysosan laatinut fil.tri Kaarle Hirvonen. 4. painos. Karisto Oy. Hämeenlinna 1998.

**Vanhan testamentin apokryfikirjat**, Lisäyksiä Danielin kirjaan: 3. painos, kahdennentoista, v. 1938 pidetyn kirkolliskokouksen käyttöön ottama käännös. Kertomus Susanna Kelkiaan tytär. Lisäys Danielin kirjaan Kirjaneliö, Helsinki 1976. Raamattutalo. Pieksämäki 1995.

## Tutkimuskirjallisuus

### Kirjallisuus

**Adelman**, Howard: *The Literacy of Jewish Women in Early Modern Italy*. Teoksessa: Whitehead, Barbara. *Women's Education in Early Modern Europe : A History, 1500-1800*. RoutledgeFalmer. London, UK 1999.

**Ambrosini**, Federica: *Toward a Social History of Women in Venice. From the Renaissance to the Enlightenment*. Teoksessa Martin, John Jeffries(Editor). *Venice Reconsidered: The History and Civilization of an Italian City-State, 1297–1797*. The Johns Hopkins University Press. Baltimore, MD, USA 2000.

**Bal**, Mieke: *The Elders and Susanna*. *Biblical Interpretation*1, 1, 1993.

**Bal**, Mieke: *Looking in the art of viewing*. Overseas Publishers Association. Singapore 2001.

**Bell**, Rudolph M.: *How to Do It. Guides to Good Living for Renaissance Italians*. The University of Chicago Press. London 1999.

**Bensusan**, S.L.: *Tintoretto. Illustrated with eight reproductions in colour*. London: T.C. & E.C. Jack. Frederick A. Stokes CO. New York S.a.

**Berger**, John: *Näkemisen tavat. Alkuperäinen teos Ways of Seeing*. Penguin Books Ltd, 1971. Painokaari Oy 1991.

**Biedermann**, Hans: *Suuri symboli kirja. Saksankielinen alkuteos: Knaurs Lexikon der Symbole. Droemersch Verlaganstalt Th. Knaur Nachf., München 1989*. Suomentanut Pentti Lempiäinen. WSOY. Juva 1993.

**Black**, Christopher F.: *Early Modern Italy: A Social History*. Routledge. Florence, KY, USA 2000.

**Bohn**, Babette: *Rape and the gendered gaze: Susanna and the Elders in Early Modern Bologna*. *Biblical Interpretation*, Vol. 9 Issue 3, p259, 28p, 2001.

**Bryson**, Norman: *Introduction: Art and Intersubjectivity*. Teoksessa: Mieke Bal: *Looking in the art of viewing*. Overseas Publishers Association. Singapore 2001.

**Burckhardt**, Jacob: *Italian renessanssin sivistys. Saksankielinen alkuteos Die kultur der renaissance in Italien*. Suomentanut A.A. Koskenjaakko. 2. painos. 1. painos 1956. WSOY. Juva 1999.

**Chojnacki**, Stanley: *Patrician Women in Early Renaissance Venice Studies in the Renaissance*, Vol. 21. pp. 176-203, 1974.

- Coffen**, Rona: Titian's Sacred and Profane Love and marriage: Norma Broude and Mary D Garrard (edited by): *The Expanding Discourse. Feminism and Art History*. Icon Editions, An Imprint of HarperCollins Publishers. New York 1992.
- Cole**, Bruce: *The Renaissance Artist at Work: From Pisano to Titian*. Harper & Row, Publishers, Inc. New York 1983.
- Cotterell**, Arthur: *Maailman myytit ja tarut. Alkuteos: The Illustrated Encyclopedia of Myths & Legends*. Marshall Editions Limited. London 1989. Suomensos Eija Kämäräinen ja Tarja Virtanen. WSOY. Porvoo 1996.
- Datta**, Satya, Brata: *Women and men in early modern Venice: reassessing history*. Ashgate Publishing Limited. Aldershot 2003.
- Dean**, Trevor: *Fathers and daughters: marriage laws and marriage disputes in Bologna and Italy, 1200—1500*. Teoksessa *Marriage in Italy 1300—1650*. Edited by Trevor Dean and K.J.P. Lowe. Cambridge University Press 1998.
- Elliot**, Sara: *Italian Renaissance Painting*. Phaidon 1993.
- Eskin**, Catherine R.: *The Reigning of Women's Tongues in English Books of Instruction and Rhetorics*. Teoksessa Whitehead, Barbara. *Women's Education in Early Modern Europe : A History, 1500-1800*. RoutledgeFalmer. London 1999.
- Ferguson** Wallace K.: *Europe in Transition 1300—1520*. Houghton Mifflin. London 1962.
- Ferraro**, Joanne M.: *The Power to Decide: Battered Wives in Early Modern Venice*. *Renaissance Quarterly*, Vol. 48, No. 3, 492—512, Autumn, 1995.
- Ferraro**, Joanne Marie: *Marriage Wars in Late Renaissance Venice*. Oxford University Press, Incorporated. Cary, NC, USA 2001.
- Findlen**, Paula: *Humanism, Politics and Pornography in Renaissance Italy*. Teoksessa: Lynn Hunt *The Invention of Pornography. Obscenity and the Origins of Modernity, 1500—1800*. Zone Books, New York. The MIT Press. Cambridge 1993.
- Fortini** Brown, Patricia: *Behind the Walls. The Material Culture of Venetian Elites*. Teoksessa Martin, John Jeffries(Editor). *Venice Reconsidered: The History and Civilization of an Italian City-State, 1297–1797*. The Johns Hopkins University Press. Baltimore, MD, USA 2000.
- Garrard**, Mary G: *Artemisia Gentileschi. The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*. Princenton University Press 1989.
- Hale**, J.R.: *Renaissance Europa 1480—1520*. Printed in Great Britain For the Publishers Vm. Collins Sons & Co Ltd 1971.

**Hahn**, Robert: Caught in the Act: Looking at Tintoretto's Susanna. Massachusetts Review, Vol. 45 Issue 4, 633-647, Winter 2004/2005.

**Hauser**, Arnold: The Social History of Art. Renaissance, Mannerism and Baroque. Vol two. Routledge & Kegan Paul Ltd. London 1968.

**Heller**, Wendy Beth: Emblems of Eloquence : Opera and Women's Voices in Seventeenth-Century Venice. University of California Press. Ewing, NJ, USA 2003.

**Hollander**, Anne: Feeding the Eye. Paperback printing Farrar, Straus and Girout. University of California Press 2000.

**Honour**, Hugh ja Fleming, John: Maaailman taiteen historia. (Alkuperäinen teos A World History of Art: 1982,1991 Honour, Fleming), suomennos: Marja Itkonen – Kaila, Jyri Kokkonen, Raija Mattila, Seppo Sauri, ja Tutta Palin. Hongkong 1992.

**Hunt**, Lynn: Introduction: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500—1800. Teoksessa Lynn Hunt ( edited by) The Invention of Pornography. Obscenity and the Origins of Modernity, 1500—1800. Zone Books, New York. The MIT Press. Cambridge 1993.

**Immonen**, Kari: Uusi kulttuurihistoria. Teoksessa: Kulttuurihistoria – johdatus tutkimukseen(toim.) Kari Immonen ja Maarit Leskelä-Kärki. SKS Tietolipas 175. Karisto Oy. Hämeenlinna 2001.

**Jardine**, Lisa: Wordly Goods. A New History of the Renaissance. Macmillan Publishers Ltd 1996.

**Kaartinen**, Marjo: Renessanssi – uuden löytämisen vuosisadat. Teoksessa (Toim.) Vuokko Aromaa ja Merja Isotalo. Ihminen aika ja kulttuuri. Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskuksen julkaisuja A:3. 2. korjattu painos. Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskus. Painoslama Oy. Turku 1992.

**Kaartinen**, Marjo: Hirveä hidalgo ja Amerikan peruna. Uuden ajan alun Euroopan kulttuurihistoriaa. Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskus. Painosalama Oy. Turku 1994.

**Kaartinen**, Marjo: Arjesta ihmeisiin. Eliitin kulttuurihistoriaa 1500—1800-luvun Euroopassa. Tammi. Hämeenlinna 2006.

**Kaartinen**, Marjo & Korhonen, Anu: Historian kirjoittamisesta. Kirja-Aurora. Turku 2005.

**Kannisto**, Minna: Avioliitto ja sukupuoli 1400-luvun Firenzelaissä morsiuskirstumaalauksissa. Julkaisematon pro gradu-tutkielma. Turun Yliopisto 2000.



**Kelly-Gadol**, Joan: *Did Women Have a Renaissance?* Teoksessa *Becoming Visible. Women in European History. Second Edition.* Ed. Renate Briedenthal, Claudia Koonz, Susan Stuard. Houghton Mifflin. Boston 1987.

**Kinnunen**, Aarne: *Estetiikka.* WSOY. Juva 2000.

**Koivisto**, Hanne: *Opiksi, huviksi ja varoitukseksi.* Tutkimus Amerikka-kuvasta suomalaisessa painetussa sanassa vuosina 1869—1901-näkökulmana fennomaaninen Uusi Suometar. Turun yliopiston historian laitos. Julkaisuja n:o 25. Kulttuurihistoria 1992.

**Koivisto**, Hanne: *Kulttuurihistorian tieteellinen lähestymistapa, opiskeluopas.* Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskuksen julkaisuja. Uudistettu painos. Turku 2003.

**Konttinen**, Riitta ja Laajoki, Liisa: *Taiteen sanakirja.* Toim. Kaarina Turtia. Ota-va. Keuruu 2000.

**Korhonen**, Anu: *Silmän ilot. Kauneuden kulttuurihistoriaa uuden ajan alussa.* Atena. Gummerus. Jyväskylä 2005.

**Korhonen**, Anu: *Äkäpussin kesytys.* Teoksessa *Tanssiva mies, pakinoiva nainen. Sukupuolten historiaa.* Toim. Anu Lahtinen. Turun historiallinen yhdistys ry, Turku 2001. Gummerus. Saarijärvi 2001.

**Labalme**, Patricia H., White Laura Sanguineti, Carroll Linda, Sanudo Marin: *How to (and How Not to) Get Married in Sixteenth-Century Venice (Selections from the Diaries of Marin Sanudo).* *Renaissance Quarterly*, Vol. 52, No. 1. pp 43-72 Spring, 1999.

**Labalme**, Patricia H.: *Women's Roles in Early Modern Venice: An Exceptional Case.* Teoksessa: Patricia H. Labalme, *Beyond their Sex.* New York University 1984.

**Lagerstam**, Liisa: *A Noble Life. The Cultural Biography of Gabriel Kurck (1630—1712).* *Cultural History.* University of Turku 2007.

**Lahtinen**, Anu: *Sopeutuvat, neuvottelevat, kapinalliset. Naiset toimijoina Flemingin sukupiirissa 1470—1620.* *Bibliotheca Historica* 108. SKS. Helsinki 2007.

**Lempiäinen**, Pentti: *Kuvien kieli. Vertauskuvat uskossa ja elämässä.* WS Bookwell Oy. Porvoo 2002.

**Lewin**, Alison Williams: Teoksessa. Carney, Jo Eldridge(Editor). *Renaissance & Reformation, 1500-1620: A Biographical Dictionary.* Greenwood Publishing Group. Westport, CT, USA 2000.

- Liepe**, Lena: *Konst som historiskt källmaterial? Om bildens epistemolog. - Fortidens spor nutidens Øjne - kildebegrepet til debat.* Carsten Tage Nielsen, Mads Mordhorst. Universitetsforlag. Roskilde 2001.
- Liittä**, Pirkko: *Ruusu osana keskiajan ja renessanssin kulttuuria.* Julkaisematon pro gradu-tutkielma. Turun yliopisto 1993.
- Liittä**, Pirkko: *Kukkien kuningatar. Ruusun huumaava historia.* Atena kustannus Oy. Gummerus. Jyväskylä 2006.
- Liljeström**, Marianne: *Sukupuolijärjestelmä. Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen.* Toim. Anu Koivunen & Marianne Liljeström. Vastapaino. Tampere 1996.
- Long**, Pamela O.: *Openness, Secrecy, Authorship : Technical Arts and the Culture of Knowledge from Antiquity to the Renaissance.* The Johns Hopkins University Press. Baltimore, MD, USA 2001.
- Lorand**, Ruth: *Aesthetic Theory: A Philosophy of Beauty and Art.* Routledge. London, UK 2000.
- Luca de**, Elena: *Artikkeli Uskonpuhdistus ja vastauskonpuhdistus teoksessa Opas taiteen maailmaan: Länsimainen taide varhaisrenessanssista nykypäivään.* Italiakielinen alkuteos ARTE. 1991,2000 Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., Milano. Kolmas laajennettu painos. Suomens: Suolahti Elina, Berger Matti ja Kämäräinen Eija. Suomenkielinen laitos. WSOY 1992, 2002.
- Lukkarinen**, Ville: *Taiteen tarina.* Teoksessa *Katseen rajat, taidehistorian metodologiaa:* Arja Elovirta ja Ville Lukkarinen (toim). Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus. 2. painos. Gummerus. Jyväskylä 1998.
- Martin**, John Jeffries(Editor). *Venice Reconsidered : The History and Civilization of an Italian City-State, 1297–1797.* The Johns Hopkins University Press. Baltimore, MD, USA 2000.
- Masonen**, Pekka: *Nimeni on Leijona. Yksilö ja kulttuurien välinen liikkuvuus uuden ajan alun Välimerellä,* s 163–180 *Historiallinen Aikakauskirja* 2/2005.
- Melchior-Bonnet**, Sabine: *Kuvastin. Peilin historiaa.* Ranskankielinen alkuteos: *Histoire du Miroir* 1994. Atena Kustannus Oy. Gummerus. Jyväskylä 2004.
- Muir**, Edward: *Images of Power: Art and Pageantry in Renaissance Venice.* *The American Historical Review*, Vol 84, No. 1, 16—52 Feb., 1979.
- Mullett**, Michael A.: *Catholic Reformation.* Routledge. London, UK 1999.
- Murray**, Jacqueline: *Agnolo Firenzuola on Female Sexuality and Women's Equality.* *Sixteenth Century Journal*, Vol. 22, No. 2, 199—213, Summer, 1991.

**Nichols**, Tom: *Tintoretto: tradition and identity*. Published by Reaktion Books. London 1999.

**Oksala**, Pellervo: *Ihminen, kulttuuri ja taide. Filosofisia yleisopintoja 4*. Gummerus. Jyväskylä 1978.

**Ollila**, Anne: *Naishistoria ja sukupuolijärjestelmä*. Teoksessa: *Kulttuurihistoria – johdatus tutkimukseen*(toim.) Kari Immonen ja Maarit Leskelä-Kärki. SKS Tietolipas 175. Karisto Oy. Hämeenlinna 2001.

**Opas taiteen maailmaan**: *Länsimainen taide varhaisrenessanssista nykypäivään*. Italiakielinen alkuteos ARTE. 1991,2000 Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., Milano. Kolmas laajennettu painos. Suomennos: Suolahti Elina, Berger Matti ja Kämäräinen Eija. Suomenkielinen laitos. WSOY 1992, 2002.

**Pekkarinen**, Pauliina: *Renessanssitutkija itseymmärryksen jäljillä*. Jacob Burckhardtin Italian renessanssin sivistys kulttuurihistorian klassikkona. Teoksessa *Avaintekstejä kulttuurihistoriaan*. (Toim.) Hanna Järvinen&Kimi Kärki. Cultural History – Kulttuurihistoria 6. Turku. Tammer-paino. Tampere 2005.

**Pihlainen**, Kalle: *Kaunokirjallisuus ja totuudellisuuskysymysten ylittäminen historiantutkimuksessa*. Teoksessa: *Kulttuurihistoria – johdatus tutkimukseen*(toim.) Kari Immonen ja Maarit Leskelä-Kärki. SKS Tietolipas 175. Karisto Oy. Hämeenlinna 2001.

**Porter**, Dean A.: *Art and the History teacher: Visual Aids to Understanding*. The History Teacher, Vol. 3, No. 4, 44—51, May, 1970.

**Queller** Donald E., Thomas F. Madden: *Father of the Bride: Fathers, Daughters, and Dowries in Late Medieval and Early Renaissance Venice*. Renaissance Quarterly, Vol. 46, No. 4. pp. 685-711. Winter, 1993.

**Raamattu**: *Vanha testamentti*. XI yleisen Kirkolliskokouksen vuonna 1933 käytäntöön ottama suomennos. *Uusi testamentti*. XII yleisen Kirkolliskokouksen 1938 käytäntöön ottama suomennos. Suomen kirkon sisälähetysseura. Sisälähetysseuran Raamattutalon offsetpaino. Pieksämäki 1968.

**Ranum**, Orest: *The Refuges of Intimacy*: Teoksessa *A History of Private Life. Passion of the Renaissance*. The Belknap Press of Harvard University Press. Cambridge 1989.

**Ranum**, Orest: *Yksityiselämän turvapaikat*. Georges Duby, Roger Chartier & Philippe Ariés (toim.) *Omassa huoneessa. Yksityiselämän, historiaa renessanssista valistukseen*. Ranskankielinen alkuteos: *Histoire de la vie privé III. De la Re-*

naissance aux Lumières (Osa: Formes de la privatisation). Éditions du Seuil 1986. Gummerus. Jyväskylä 2001.

**Rauch**, Alexander: *Reenessanssin maalaustaide Venetsiassa ja Pohjois-Italissa*. Teoksessa: Italian renessanssi. Arkkitehtuuri Kuvanveisto Maalaustaide Piirustus. Toim. Rolf Toman. Alkuperäinen teos: Die Kunst de italienischen Renaissance – Architektur, Skulptur Malerei, Zeichnung. Könemann Verlagsgesellschaft mbH Köln, 1994. Suomenkielinen laitos. Könemann Verlagsgesellschaft mbH Köln. Painettu Espanjassa, Mateu Cromo Artes Gráficas. Madrid 2001.

**Renvall**, Pentti: *Nykyajan historiantutkimus*. WSOY. Juva 1983

**Revel**, Jacques: *Kohteliaisuus ja hyvät käytöstavat*. Georges Duby, Roger Chartier & Philippe Ariés (toim.) *Omassa huoneessa*. Yksityiselämän, historiaa renessansista valistukseen. Ranskankielinen alkuteos: Histoire de la vie privé III. De la Renaissance aux Lumières (Osa: Formes de la privatisation). Éditions du Seuil 1986. Gummerus. Jyväskylä 2001.

**Rosand**, David: *Painting in Sixteenth-Century Venice*. Titian, Veronese, Tintoretto. Cambridge University Press 1997.

**Ruggiero**, Guido: *Binding Passions : Tales of Magic, Marriage, and Power at the End of the Renaissance*. Oxford University Press. Cary, NC, USA 1993.

**Ruggiero**, Guido: *The Boundaries of Eros: Sex Crime and Sexuality in Renaissance Venice*. Oxford University Press. New York 1985.

**Salmi**, Hannu: *Kulttuurihistorian mieli*. Kulttuurihistoria NYT 2006—2007. Hakapaino. Helsinki 2006/2007.

**Salmi**, Hannu: *Suudelma*. Faros. Turku 2004.

**Setälä**, Päivi: *Reenessanssin nainen*. Toinen painos. Ensimmäinen painos 2000 Otava. Keuruu 2002.

**Shimizu**, Stacey: *The Pattern of Perfect Womanhood: Feminine Virtue, Pattern Books and the Fiction of the Clothworking Woman*. Teoksessa Whitehead, Barbara. *Women's Education in Early Modern Europe : A History, 1500-1800*. RoutledgeFalmer. London, UK 1999.

**Sperling**, Jutta: *The Paradox of Perfection: Reproducing the Body Politic in Late Renaissance Venice*. *Comparative Studies in Society and History*, Vol. 41, No. 1, 3—32, Jan., 1999.

**Sproccati**, Sandro: *Artikkeli Täysrenessanssi*. Teoksessa *Opas taiteen maailmaan: Länsimainen taide varhaisrenessanssista nykypäivään*. Italiakielinen

alkuteos ARTE. 1991,2000 Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., Milano. Kolmas laajennettu painos. Suomennos: Suolahti Elina, Berger Matti ja Kämäräinen Eija. Suomenkielinen laitos. WSOY 1992, 2002.

**Stephens**, John: *The Italian Renaissance. The Origins of Intellectual and Artistic Change before the Reformation.* Longman Inc. New York 1990.

**Stockton**, William: (Book review) Antonio Vignali, *La Cazzaria/The Book of the Prick.* Ed. and Trans. Ian Frederick Moulton. New York: Routledge, 2003. *Journal for Early Modern Cultural Studies.* Publisher: Indiana University Press. Volume 5, Number 2, (139—142), Fall/Winter 2005.

**Tietze**, Hans: *Master and Workshop in the Venetian Renaissance.* Parnassus, Vol. 11, No. 8. pp. 34—35+45, Dec., 1939.

**Tietze**, Hans: *Tintoretto. The Paintings and Drawings with three hundred illustrations.* The Phaidon Press LTD. London 1948.

**Toivanen**, Aarne: *Apokryfiset kirjat.* Teoksessa *Vanhan testamentin apokryfikirjat.* 3. painos, kahdennentoista, v. 1938 pidetyn kirkolliskokouksen käyttöön otama käännös. Kirjaneliö, Helsinki 1976. Raamattutalo. Pieksämäki 1995.

**Tuhkanen**, Tuija: ”In memoriam sui et suorum posuit”: lahjoittajien muotokuvat Suomen kirkoissa 1400-luvulta 1700-luvun lopulle. Åbo Akademis förlag, 2005.

**Turtia**, Kaarina: *Sivistyssanat.* Otava. Keuruu 2001.

**Thackeray**, Frank W.: (Editor). *Events That Changed the World Through the Sixteenth Century.* Greenwood Publishing Group. Westport, CT, USA 2001.

**Twigg**, Julia: *Bathing: The Body and Community Care.* Routledge. Florence, KY, USA 2000.

**Virtanen**, Keijo: *Kulttuurihistoria-tie kokonaisvaltaiseen historiaan.* Turun yliopiston julkaisuja. *Annales Universitatis Turkuensis.* Sarja-ser. C Osa-tom. 60. *Scripta lingua fennica Edita.* Turun yliopisto 1987.

**Vuorinen**, Jyri: *Esteettinen taidemääritelmä.* SKS. Tampere 1995.

**Weinstein**, Roni: *Marriage Rituals Italian Style: A Historical Anthropological Perspective on Early Modern Italian Jews.* Brill, N.H.E.J., N.V. Koninklijke, Boekhandel en Drukkerij. Leiden, NLD 2003.

**Wiseman**, Mary: *Gendered Symbols.* *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 56, No. 3, 241—249, Summer, 1998.

**Zimmermann**, T. Price. *Paolo Giovio: The Historian and the Crisis of Sixteenth-Century Italy.* Princeton University Press. Ewing, NJ, USA 1995.

## Verkkolähteet

**Arts at Dorian:** Osoitteessa <http://www.wga.hu/index1.html>. käytetty 18.9.2005.

**BIBLICAL SERIES Jacopo Robusti "il Tintoretto"** Italian School (16th century) [http://museoprado.mcu.es/cuadro\\_diciembre\\_ingles.html](http://museoprado.mcu.es/cuadro_diciembre_ingles.html). 14.10.2006.

**Galleria Borghese**, Rome: [http://www.wga.hu/html/t/tiziano/mytholo1/sacred\\_p.html](http://www.wga.hu/html/t/tiziano/mytholo1/sacred_p.html). 6.9.2006.

**Galleria degli Uffizi**, Florence: [http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/t/tiziano/mytholo1/u\\_venus.html](http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/t/tiziano/mytholo1/u_venus.html). 6.9.2006.

**Kunsthistorisches Museum Wien**; <http://www.khm.at/homeE3.html>. Käytetty 26.12.2005.

**Lotto**, Lorenzo (n. 1480—1556): Master Marsilio and His Wife 1523. [http://www.costumes.org/history/renaissance/boehn/lorenzolotto\\_betrothal.jpg](http://www.costumes.org/history/renaissance/boehn/lorenzolotto_betrothal.jpg). Käytetty 1.6.2007.

**Louvren taidemuseo:** Ministère de la culture-joconde: Osoitteessa [http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde\\_fr](http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr). Hakusana Suzanne. Käytetty 6.11.2003. Myös: osoitteessa [http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car\\_not\\_frame&idNotice=22907](http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=22907), käytetty 26.12.2005.

**Lyytikäinen**, Pirjo: NARKISSOKSEN TARINA. Kotimaisen kirjallisuuden luentosarja: Symbolismi ja dekadenssi. Osoitteessa: <http://www.opiskelijakirjasto.lib.helsinki.fi/eres/hum/symb/narkissos.htm>. 17.5.2007

**Madrid, Prado:** [http://museoprado.mcu.es/cuadro\\_diciembre\\_ingles.html](http://museoprado.mcu.es/cuadro_diciembre_ingles.html), käytetty 26.12.2005.

**Mattila**, Talvikki, TT: Naisteologien neuvottelupäivät Laukaa 19.3.2003 <http://www.naisteologit.fi/judit.htm>. 15.10.2006

**National Gallery:** <http://www.nga.gov/cgi-bin/pinfo?Object=375+0+none>, käytetty 27.12.2005.

**Pienimäki**, Mari: Symboli vai allegoria? Viestintätieteiden yliopistoverkosto TAMPEREEN YLIOPISTO [http://www.uta.fi/viesverk/kuvanluku/index.php?s=3&b=3\\_4](http://www.uta.fi/viesverk/kuvanluku/index.php?s=3&b=3_4). 13.10.2006.

**The Columbia Encyclopedia**, Sixth Edition. Copyright © 2001-05 Columbia University Press. Osoitteessa <http://www.bartleby.com/65/ph/Philip4-Sp.html>, käytetty 26.12.2005.

## Kuvaliitteet

- Kuva 1 Jacopo Tintoretto (1518—1594): Susanna and the Elders c. 1555/56. Kunsthistorisches Museum, Wien. <http://www.khm.at/homeE3.html>. Käytetty 26.12.2005.....**
- Kuva 2 Jacopo Tintoretto (1518—1594): Susanna and the old men tai The chaste Susanna 1555. Museo del Prado, Madrid. [http://museoprado.mcu.es/cuadro\\_diciembre\\_ingles.html](http://museoprado.mcu.es/cuadro_diciembre_ingles.html). Käytetty 26.12.2005. ....**
- Kuva 3 Jacopo Tintoretto (1518—1594): Suzanne au bain 1550 tai Susanna Bathing 1555—1560. Musée du Louvre, Paris. [http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde\\_fr](http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr). Hakusana Suzanne. Käytetty 6.11.2003 .....**
- Kuva 4 Jacopo Tintoretto (1518—1594): Susanna and the Elders 1575. National Gallery of Art, Washington, DC. [http://www.nga.gov/cgi-bin/pinfo? Object=375+0+none](http://www.nga.gov/cgi-bin/pinfo?Object=375+0+none). Käytetty 27.12.2005. ....**
- Kuva 5 Lucas Cranach the Elder (1472—1553): The Judgement of Paris 1530. Metropolitan Museum of Art, New York. Berger 1991, 51. ....**
- Kuva 6 TIZIANO Vecellio (1490—1576): Sacred and Profane Love 1514. Galleria Borghese, Rome. [http://www.wga.hu/html/t/tiziano/mytholo1/sacred\\_p.html](http://www.wga.hu/html/t/tiziano/mytholo1/sacred_p.html). Käytetty 6.9.2006.....**
- Kuva 7 TIZIANO Vecellio (1490—1576): The Venus of Urbino 1538. Galleria degli Uffizi, Florence. [http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/t/tiziano/mytholo1/u\\_venus.html](http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/t/tiziano/mytholo1/u_venus.html). Käytetty 6.9.2006.**
- Kuva 8 Paolo Veronese (n. 1528—88): Susanna and the Elders, 1580/5. Museo del Prado, Madrid. Nichols 1999, 92.....**
- Kuva 9 Jacopo Tintoretto (1518—1594): Venus, Vulcan, and Mars n.1550. Alte Pinakothek, Munich. Nichols 1999, 88. ....**
- Kuva 10 Jacopo Tintoretto (1518—1594): Leda and the Swan, 1550/5. Galleria degli Uffizi, Florence. Nichols 1999, 86.....**
- Kuva 11 TIZIANO Vecellio (1490—1576): Venus with an Organist and Dog c. 1550, Museo del Prado, Madrid. Nichols 1999, 87. ....**
- Kuva 12 Agnolo Bronzino (1503—72): An Allegory n. 1545—46. National Gallery, London. Elliot 1993, 115. ....**
- Kuva 13 Marcantonio Raimondi (1475(1480?)—1530(1534?)): Leda and the Swan (1500-luvun alkupuoli). Findlen 1993, 66.....**
- Kuva 14 TIZIANO Vecellio (1490—1576): Venus and Adonis 1553-54. Museo del Prado, Madrid. [http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/t/tiziano/mytholo2/venus\\_a.html](http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/t/tiziano/mytholo2/venus_a.html). Käytetty 1.6.2007.**
- Kuva 15 Giuseppe Cesari (Cavaliere) d'Arpino (1568—1640), Susanna and the Elders, c. 1607. Ospedale di S. Maria della Scala, Siena. Garrard 1989, 189. ....**
- Kuva 16 Jacopo Tintoretto (1518—1594): BIBLICAL SERIES, 1500-luku. Museo del Prado, Madrid. [http://museoprado.mcu.es/cuadro\\_diciembre\\_ingles.html](http://museoprado.mcu.es/cuadro_diciembre_ingles.html). Käytetty 26.12.2005.....**
- Kuva 17 Lorenzo Lotto (n. 1480—1556): Master Marsilio and His Wife 1523. Museo del Prado, Madrid. [http://www.costumes.org/history/renaissance/boehn/lorenzolotto\\_betrothal.jpg](http://www.costumes.org/history/renaissance/boehn/lorenzolotto_betrothal.jpg). Käytetty 1.6.2007. ....**