

Intersemioosin jäljillä

Sandro Botticellin teokset semiotiikan ja käännöstieteen rajapinnassa

DOI: <https://doi.org/10.61200/mikael.160940>

Heidi Linnell
Turun yliopisto

Mikael

Kääntämisen ja tulkkauksen tutkimuksen aikakauslehti
2025, Vol. 18, Nro 2, s. 253–275

Viittausohje

Linnell, Heidi 2025. Intersemioosin jäljillä: Sandro Botticellin teokset semiotiikan ja käännöstieteen rajapinnassa. *Mikael* 18:2, 253–275. <https://doi.org/10.61200/mikael.160940>

ISSN

1797–3112

Kustantaja



SUOMEN KÄÄNTÄJIEN
JA TULKKIEN LIITTO
FINLANDS ÖVERSÄTTAR-
OCH TOLKFÖRBUND

Toimittajat

Marja Kivilehto ja Laura Ivaska (päätoimittajat), Sari Hokkanen,
Olli Philippe Lautenbacher, Minna Ruokonen ja Lena Segler-Heikkilä

Lehden numero

<https://journal.fi/mikael/issue/view/18-2-2025>

Käyttöehdot

<https://journal.fi/mikael/openAccess>



VERTAISARVIOITU
KOLLEGIALT GRANSKAD
PEER-REVIEWED
www.tsv.fi/tunnus

Abstract

This article approaches the concept of intersemioticity at the intersection of translation studies and semiotics, focusing particularly on Peircean tripartite semiosis. The theme is considered in the context of the Renaissance and the Neoplatonic atmosphere of 15th-century Florence. Three works by Sandro Botticelli – *The Birth of Venus*, *The Story of Nastagio degli Onesti I*, and one example from his Dante drawings: *Purgatorio XXXII* – are examined to illustrate how meanings change and transfer between different sign systems in the intersemiosis when a verbal text is translated into a visual one or when an intersemiotic transfer occurs intervisually. Alongside abductive translation as the primary image analysis method, the analysis employs Peirce's theory of signs and Dinda L. Gorlée's notion of semiotranslation to examine works of art as active systems of meaning-making processes. The aim is to demonstrate that relationships between works of art constitute dynamic, not merely iconographic nor aesthetic, networks of meaning.

Keywords:

intersemiosis, Botticelli, intersemiotic translation, artistic transduction, pictorial ekphrasis, semiotranslation

Avainsanat:

intersemioosi, Botticelli, intersemioottinen kääntäminen, taiteellinen transduktio, kuvallinen ekfrasis, semiokääntäminen

1 Johdanto

Tarkastelen tässä artikkelissa intersemioosin käsitettä käännoistieteen ja semiotiikan näkökulmasta. Keskiössä ja tutkimuskohteena on intersemioosi taiteidenvälisen tulkinnan jatkumona, jolle tutkimukselleni keskeiset käsitteet intersemioottinen käänno (Jakobson 1959), taiteellinen transduktio (Gorlée 2015) ja kuvallinen ekfrasis (esim. Mitchell 1994) asettuvat sen mukaan, miten paljon ja kuinka lähdetekstin informaatio muuttuu intersemioottisessa siirtymässä esimerkkiteosten esteettisen, filosofisen ja semanttisen muodonmuutoksen prosessissa. Näitä käsitteitä havainnollistavat aineistoksi valitsemani kolme Botticellin teosta: *Venuksen syntymä*, *Nastagio degli Onestini tarina I* ja *Purgatorio XXXII*, joka on esimerkki

Dante-piirustusten (*La Divina Commedia*) noin sadan kuvan kokonaisuudesta.

Artikkeli pyrkii osoittamaan, että semiotiikan ja käännoistieteen näkökulmasta taideosten väliset suhteet eivät ole ainoastaan ikonografisia tai esteettisiä, vaan ne muodostavat dynaamisen merkitystä kantavien merkkijärjestelmien verkoston. Tällöin kääntämistä voi lähestyä joko tekstilähtöisenä merkkijärjestelmien välisenä toimintana tai uutta luovana taiteellisena transduktiona.¹

Tutkimukseni konteksti on 1400-luvun Firenzen Medicien hoviin keskittynyt neoplatoninen piiri ja Sandro Botticelli (Alessandro Filipepi [1445–1510]) toimijana tässä kontekstissa. Neoplatonismien aatteen herätti henkiin Marsilio Ficino (1433–1499), renessanssin neoplatonis-

min – Firenzen Akatemian – johtohahmo, jonka ajatukset vaikuttivat syvästi kaikilla kulttuuriin aloilla (Panofsky 2018 [1939]: 129–169; Doel 2022: 1). Kuvan innoittaja oli tuohon aikaan hyvin usein kirjallisuus, varsinkin runous, ja toisinpäin – *Ut pictura poesis* – mutta ei pelkästään kirjallisissa teksteissä, vaan myös teksteissä laajasti käsitettynä (ks. Lotman 1990: 151–156), kuten veistoksissa ja reliefeissä. Mytologisissa kuvissa lähde oli yleensä antiikin teksteissä ja niitä tulkittiin ikään kuin kristillisessä valossa, sillä Ficinon tavoite oli harmonisoida Platonin kirjoituksiin perustuva oppinsa kristinuskon kanssa. (Remes 2014: 201; Panofsky 2018 [1939]: 129–169.) On kuitenkin huomattava, että 1400-luvulla taide oli pääosin uskonnollista ja mytologisia aiheita tulkitsevat

¹ Transduktio tunnetaan biosemiotiikassa, kirjallisuustieteessä ja monella muulla tieteenalalla, mutta rajaan käsittelyn käännoistieteeseen. Käsite tarkoittaa prosessia, jossa jokin ilmaisumuoto saa uuden muuttuneen merkityssisällön tai kontekstin. (Ks. alaluku 2.2.1)

taiteilijat olivat harvassa (Honour & Fleming 2001 [1982]).

Artikkelin rakenne on seuraavanlainen: Luvussa 2 esittelen tutkimukseni teoreettisen taustan. Tarkastelen, miten semiotiikan ja käänntieteen käsitteet tarjoavat välineitä taiteidenvälisen merkitysprosessien ja Botticellin teosten analysointiin ja pohdin erityisesti kolmea intersemioottisen siirtymän jatku-moa jäsentävää käsitettä: taiteellinen transduktio, intersemioottinen käänntös ja kuvallinen ekfrasis. Luvussa 3 on vuorossa kuva-analyysin teoreettis-metodi-nen tausta. Analysoin kolmea esimerk-kiä luvussa 4. Näistä ainoastaan *Venuksen syntymä* on aiheeltaan mytologinen. Kahdella muulla esimerkkilläni on selkeä kirjallinen lähde: *Nastagion* lähdeteos on Boccaccion *Decamerone* (1350–1353) ja *Purgatorio XXXII* on Danten (*Divina*)²

² Lisänimen *Divina* antoi runoelmalle Giovanni Boccaccio Dante-elämäkerrassaan *In Laude di Dante* 1351–1365.

³ *Jumalainen näytelmä*, suom. Eino Leino 1912–1914.

Commedia (1321).³ Loppuluvussa esitän päätelmäni.

2 Teoreettinen viitekehys

2.1 Semioosi, merkki ja semiokääntäminen

Lähestyn aihettani Charles S. Peircen pragmatistisen semiotiikan ja Dinda L. Gorlén semiokääntämisen näkökulmasta. Peircen kolmitasoinen merkki-teoria tarjoaa välineet tarkastella, kuinka visuaaliset elementit toimivat merkkeinä (ikoneina, indekseinä ja symboleina), kun taas Gorlén semiokääntäminen (*semiotranslation*) (1994) avaa näkymän käänntöprosessina ja varsinkin käsite transduktio (2015) laajentaa käänntöksen käsitteen kielellisen uskollisuuden mallista (Jakobson 1959)

kohti luovaa merkityksen uudelleenviritystä eri merkkijärjestelmien välillä (Gorlée 2015: 129).

Peircen (1839–1914) pragmatistinen semiotiikka on pohjimmiltaan logiikkaa – tai logiikka on semiotiikkaa (PW: 85–86). Peirceläisen semiotiikan lähtökohta on semioosi, jossa aivot rekisteröivät maailmaa tulkinnan ja johtopäätösten kautta (Veivo & Huttunen 1999: 14–19). Semioosin tapahtuma käsittää reaktion johonkin, joka on yhdenlainen interpretantti (uusi merkki jostakin) ja joka syysää liikkeelle toiminnan, jonka tuloksena syntyy jotakin tai jokin tilanne – uusi merkki (ks. CP 2.228.)

Gorlée yhdistää kääntämisen Jakobsonin ja Peircen välityksellä merkitysdynamiikkaan, jossa kuva ei ole tulkinta sanasta vaan aktiivinen uudelleenteke-

minen merkityksen tasolla (Gorlée 2015; 1994). Kääntämisen lähestymistapana semiokääntäminen yllyttää kaiken uuteen tulkintaan uudessa ajassa ja uudesta yksilöllisestä näkökulmasta.⁴ Siihen liittyy samanlainen luova spontaanisuus kuin transduktioon kaikenlaisissa ei-kielellisissä konteksteissa (Gorlée 2015: 29, 120–123), ja sitä kautta se on samassa suunnassa kuin abduktiivinen kääntäminen (*abductive translation*) (Hartama-Heinonen 2008: 179–181).

2.2 Intersemioottisen siirtymän jatkumo

2.2.1 Taiteellinen transduktio

Intersemioottisen siirtymän jatkumolle sijoittuu kolme erilaista ilmiötä. Näistä ensimmäinen, transduktio, tarkoittaa

taiteellista luovaa prosessia, jossa jokin ilmaisumuoto siirtyy tai muuntuu toiseen muotoon, toiselle taiteen koodille mutta saa uuden muuttuneen merkitysisällön tai kontekstin. Käsite tarjoaa semiotiikan ja käännettieteen näkökulmasta syvällisiä tapoja ymmärtää, miten merkityksiä muokataan ja siirretään eri ilmaisujärjestelmissä. (Gorlée 2015: 127–129.)

Käännettieteessä taiteellinen transduktio voidaan rinnastaa intersemioottiseen kääntämiseen. Erona kuitenkin on se, että transduktiossa alkuperäinen viesti tai teos muuntuu jollakin oleellisella tavalla, jolloin se saa uuden merkityksen. Siten transduktio ja intersemioottinen käänne eivät voi olla täysin verrannolliset, sillä käänneksen on oltava jossain määrin uskollinen lähtötekstin semanttiselle sisällölle. Transduktio puolestaan

on luova prosessi, jossa merkitykset siirtyvät ja uudistuvat rajattomasti eri taiteiden välillä, eivätkä välttämättä säilytä alkuperäistä semanttista ydintään. (Gorlée 2015: 123–129.)

2.2.2 Intersemioottinen kääntäminen

Intersemioosi on merkkijärjestelmien välisen tulkinnan lähtöpiste. Intersemioottinen kääntäminen puolestaan on semioottinen prosessi, jonka ydin ja teoreettinen viitekehys sijaitsee käännettieteen ja semiotiikan välimaastossa. Käsitteen perustana on Roman Jakobsonin (1959) näkemys kolmenlaisesta kääntämisestä: kielensisäinen, kieltenvälinen ja merkkijärjestelmien välinen

⁴ Ajatus on sukua uudelleenääntämiselle: ”jokainen uusi tulkinta antaa alkuperäiselle tekstile kääntäjänsä persoonallista luovaa lisäarvoa” (Paloposki 2015: 307).

kääntäminen. Näistä viimeistä hän nimitti myös *transmutaatioksi*.⁵

Jakobson mainitsi artikkelissaan myös termin *transpositio*, kun kyse on taiteiden kääntämisestä, ja tällöin hänen mukaansa ainoastaan ”luova transpositio on mahdollista” (mas. 233, 238–239; suom. HL).

Joidenkin tutkijoiden mielestä termi intersemioottinen kääntäminen pitäisi varata ainoastaan tapauksille, joissa sekä lähtöteksti että tuloteksti ovat ei-kielellisiä (eri näkemyksistä ks. esim. Hartama-Heinonen 2008: 63). Esimerkiksi Brian Mossop (2019: 77) katsoo, että juuri tuo Jakobsonin ehdottama *intersemioottinen transpositio* eli merkkijärjestelmien välinen siirtymä olisi osuvampi

ilmaus kuin käänös. Hän ehdottaa jonkinlaista kriteeristöä sen arvioimiseksi, mitä voi kutsua käänökseksi (mas. 75–94). Nilce M. Pereiran (2008: 104) mukaan kieltenväliseen kääntämiseen verrattuna intersemioottinen terminä viittaa ennemminkin eri välineeseen (*medium*) kuin eri tulkintaan, joten eri välineelläkin intersemioottisen käänöksen tulisi olla uskollinen alkutekstin ideologiselle, henkiselle tai muulle sisällölle.

2.2.3 Kuvallinen ekfrasis

Termiä *kuvallinen ekfrasis* (*pictorial ekphrasis*) ei käsittäkseni ole tieteellisessä keskustelussa sinällään käytetty, mutta esimerkiksi W. T. J. Mitchellin (1994) mukaan ”semanttisesta näkökulmasta tekstien ja kuvien välillä ei ole

mitään näiden medioiden välistä olennaista eroa tai kuilua, joka olisi ylitettävä ekfrastisilla strategioilla”⁶ (mts. 160; suom. HL). Hän huomauttaa myös, että media ei itse ole viesti (mts. 161). Näin ollen käsitan asian siten, että ekfrasis voi toimia myös käänteisesti – tekstistä kuvaan – ja että käsite kuvallinen ekfrasis voidaan ymmärtää intersemioottisen käänöksen alalajiksi, sillä sen tavoite on visuaalisin keinoin ilmentää lähtötekstin merkitys mahdollisimman uskollisesti ja välttää kaikkea ylimääräistä luovaa tulkintaa. Perinteisesti ekfrasis on sanallinen kuvaus kuvasta. (Mts. 152.) Kuvallinen ekfrasis on sille käänteinen käsite.

Botticellin Dante-piirustukset ovat juuri sillä rajapinnalla, jossa intersemiootti-

⁵ Jo Dante käytti verbiä *transmutare* teoksessaan *Convivio* I (1304–1308), VII (14–15): ”[–] nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra transmutare, senza rompere tutta sua dolcezza e armonia.” Suom. HL: [–] ei yhtään kohtaa harmonisoidusta kudoksesta voi toiseksi muuntaa (*transmutare*) rikkomatta kaikkea sen suloisuutta ja harmoniaa.

⁶ Ks. myös Eco 2021 [1975]: 273–279).

nen kääntäminen ja ekfrasis kohtaavat. Siten Botticellin Dante-piirustukset voi hedelmällisesti nähdä kuvallisena ekfrasisena, jossa Botticellin kuvallista tulkintaa ohjaa syvälinen eksegeesi⁷. On syytä huomioida kuitenkin, että myös tällaisessa uskollisessa siirtymässä toimii semioosi: mikään kuva ei ole neutraali, ja jokainen kuvallinen valinta edellyttää abduktiivista tulkintaa (vrt. CP 7.218; Eco 2021: 218–222; Hartama-Heinonen 2008: 199–198).

3 Kuva-analyysin teoreettis-metodinen tausta: abduktiivinen tulkinta

Peircen filosofiassa abduktio on ensimmäinen askel tieteellisessä päättelyssä

(CP 7.218). Ritva Hartama-Heinosen (2008: 197; suom. HL) mukaan ”abduktiossa on kysymys prosessista, joka pyrkii selitystä kohti”. Se etsii vastausta esiin nousseeseen kysymykseen, ja tämä juuri on abduktion ydin: ”liike siitä minkä jo tiedämme, siihen mitä emme vielä tiedä eli ideasta uuteen tietoon” (mts. 199).

Hartama-Heinonen (2008: 196–208, 224) määrittelee peirceläisen abduktiivisen kääntämisen viiden keskeisen elementin kautta: 1) yllättävä seikka käynnistäjänä, 2) hypoteesin muodostaminen ja testaaminen, joka alkaa kun kohtaamme toimintaan yllyttävän elementin, 3) liike ideasta uuteen tietoon, 4) toivon rooli oikean hypoteesin valinnas-

sa, mikä on osatekijöistä mielestäni kaikkein viehättävin; se perustuu Peircen (CP 7.672) näkemykseen, että meillä on sisäänrakennettu kyky valita abduktiivisesti oikea hypoteesi, sekä 5) tieteellisen päättelyn ja arjen kontemplaation yhteys⁸. Näistä rakentuu possibilistisen ajattelun metodi, jossa tutkimus etenee abduktiivisesta hypoteesista kohti totuutta.

Abduktiivinen possibilistisen ajattelun metodi soveltuu myös kuvantutkimukseen.⁹ Analysoin sen avulla sekä kirjallista että kuvallista aineistoa ja pyrin löytämään vastauksen monen aikojen kuluessa ketjuuntuneen hypoteesin ja tulkinnan takaa. En etsi uudelleen samoja vastauksia kuin perinteinen iko-

⁷ Eksegeesi on hermeneuttinen Raamatun ja muiden pyhien kirjoitusten syvien merkitysten tulkintaan kehittynyt nelitasoinen menetelmä, jonka Dante (1316 *Epistola XIII*) ohjeisti teoksensa tutkimiseen. Eksegeesistä syvemmin ks. esim. Mälkki 2009: 42–44.

⁸ Ks. Hartama-Heinonen 2008: 224, nootti 13: *everyday contemplation*.

⁹ Perinteisen kuvantutkimuksen ikonografinen metodi (ks. esim. Warburg 1893; Panofsky 2018 [1939]) perustuu kolmitasoiseen analyysiin: 1) preikonografinen taso (muodon kuvaus eli ekfrasis), 2) ikonografinen taso (kuvan aiheiden ja allegorioiden tunnistaminen ja tulkinta), 3) ikonologinen taso

nografia, mutta hyödynnän Botticellin tuotannosta aiemmin tehtyä laajaa ikonografista tutkimusta ja sen tuloksia, joita – omien havaintojeni ohessa – analysoin oman tutkimuskysymyksen näkökulmasta eri ajassa ja eri kontekstissa.

4 Empiirinen analyysi

Artikkelin esimerkkiteokset, Sandro Botticellin *Venuksen syntymä*, *Nastagion tarina I* ja *Purgatorio XXXII* – edustavat kolmea erityyppistä intersemioottista suhdetta kirjallisiin tai kulttuurisiin lähteisiinsä. Näiden kolmen teosesimerkin avulla yritän sekä konkretisoida abduktiivisen otteen analyysiin että määrittää kullekin teokselle position eli sen, mihin kohtaan ne intersemioosin jatkumolla

asettavat. Ajatus on, että kaikki intersemioottisen merkityssiirtymän muodot voidaan jäsenellä jatkumolle, johon keskeiseksi muuttujaksi olen valinnut Gorléelta (2015: 79–85) sen, kuinka paljon alkuperäisen tekstin tai merkin muoto ja merkitysisältö muuttuvat prosessissa.

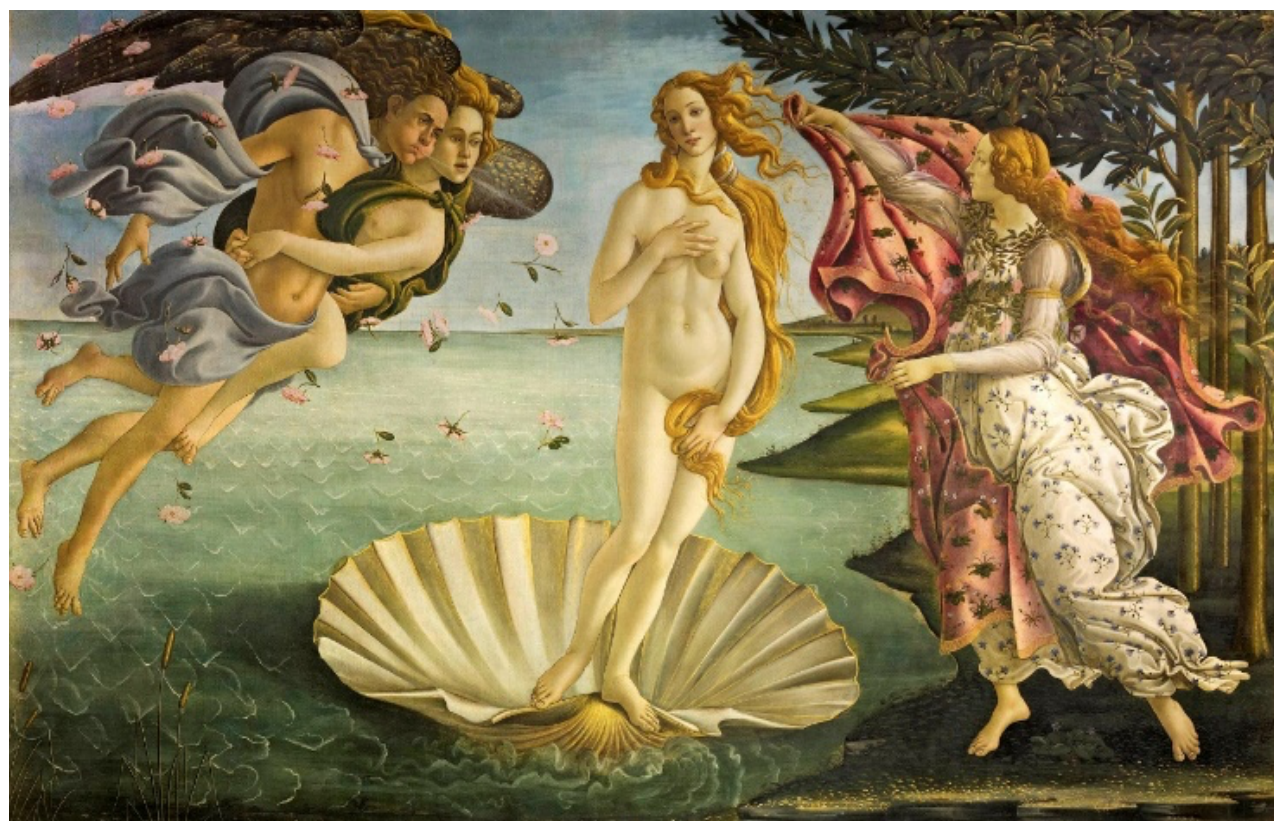
Tarkastelen kolmea aiemmin esittelemääni jatkumoa jäsentävää käsitettä Peircen merkkiteorian valossa, jonka mukaan merkitys syntyy jatkuvan tulkinnan eli semioosin prosessissa, jossa merkityksen muodostuminen on aina merkin tulkintaa toisella merkillä, mikä on hänen käsityksensä mukaan merkityksen syntymisen ehto (CP 4.127).

(merkitysten syvätasot: filosofia, kulttuuri, ideologia) (ks. Kuusamo 1996: 68–71), jonka rakenne vastaa osin Peircen ikoni–indeksi–symboli-trikotomiaa, ja sen voisi helposti integroida semioottiseen käänöstutkimukseen. Gorléen ja Peircen käsitteistö tarjoaa sille kuitenkin omaan aiheeseeni soveltuvan vaihtoehdon. Varsinkin Peircen trikotomia antaa välineet ymmärtää, miten visuaalinen taide voi kantaa mukanaan paitsi muodollista muistumaa (ikonia) myös kulttuurisia viittauksia (symboli) ja havaittavissa olevaa suhdetta lähteeseen (indeksi) (Eco 2021: 284).

4.1 Venuksen syntymä – Taiteellinen transduktio

Ensimmäistä kuvaesimerkkiäni Botticellin *Venuksen syntymää* (n. 1484–1487) on analysoitu taidehistorian kentällä ikonografisesti lukemattomissa tutkimuksissa (ks. esim. Horne 1908; Warburg 1893), mutta se ei ole saanut huomiota taiteellisena transduktiona, jossa teos saa uuden merkityssisällön tulkinallisessa suhteessa kirjalliseen, filosofiseen ja ideologiseen lähteeseensä.

Venuksen syntymä (kuva 1) palautuu sekä antiikin veistokseen *Venus de Medici* (kuva 3) että Angelo Polizianon (1454–1494) runoelmaan *Le Stanze per la giostra di Giuliano de' Medici* (1475–1478). Teoksella ei ole yksiselitteistä kirjallista esikuvaa, mutta tutkijat ovat usein osoittaneet sen mahdolliseksi lähteeksi Polizianon (ks. esim. Horne 1908: 148–151; Warburg 1893). Runo kuvaa



Kuva 1 Sandro Botticelli, *Venuksen syntymä* (n. 1484–1487).

Venuksen syntyä meren vaahdosta ja hänen rantautumistaan. Runon kuvaama visuaalinen ja symbolinen logiikka muistuttaa Botticellin maalausta:

Stanza 101

Giurar potresti che dell'onde uscissi
la dea premendo colla destra il crino,

Coll'altra il dolce pome ricoprissi.
(Poliziano 1988 [1475–1478]: 67)

Vaikka vanhoa voisin, että aalloista
jumalatar nousi,
painoi oikealla kädellä hiuksiaan ja
vasemmalla suloista hedelmää peitti.
(Suom. HL)

Venus de Medici -aihe on tyypiltään *Venus pudica*, ja se edustaa puhdasta siiveä, kuten hahmon alastomuuskin, jonka merkitys neoplatonisessa kontekstissa on puhtaus, yksinkertaisuus, hengen hyvyys. Botticellin *Venus* on neoplatonistinen jumalaisen kauneuden ja rakkauden ilmenemä.¹⁰ Botticellin maalauksen keskeinen sisältö on rakastumisen hetki, jolloin rakkaus eli Venus syntyi. Tuo kokemus on eräänlainen interpretantti (joka on itsessään merkki), rakkauden ilmentymä ylimaallisen kau-

neuden ympäröimänä (*non con uman volto*).¹¹ Venusta rantaan puhaltavat zefirit eli länsituulten jumalat edustavat vasta syntyneitä Venusta liikuttavaa intohimon henkäystä (Wind 1958: 113). Botticellin maalauksessa zefirit eivät näytä erityisen himokkailta tai rietailta, kuten Polizianon runo antaa ymmärtää (”zefiri lascivi”, ks. stanza 99). Viimemainitussa kohdassa Botticelli ei siis ole myötäillyt runon tekstiä:

Stanza 99

[--] una donzella non con uman volto,
da zefiri lascivi spinta a proda gir
sovra un nicchio,
e par che 'l ciel ne goda. (Poliziano
1988 [1475–1478]: 67)

Neitoa, ei kasvoiltaan ihmisen
kaltaista,

himokkaat zefirit, simpukankuoren
päällä rantaan kiertävät,
ja taivaskin siitä iloita taitaa. (Suom.
HL)

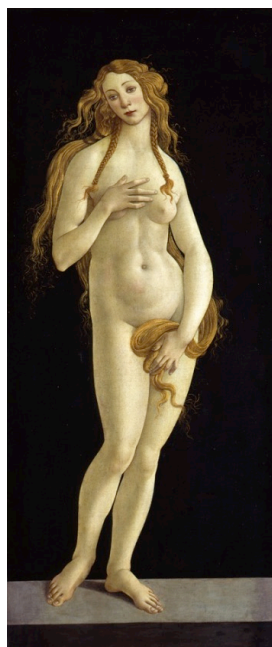
Maalaus myötäilee runon verbaalista sisältöä, joskaan ei kovin selvästi, kuten esimerkiksi Horne (1908: 148–149) antaa ymmärtää. Runo kokonaisuudessaan tarjoaa maalauksen maiseman ja näyttämön. Poliziano viittaa selkeästi Afroditen taruun, jossa jumalatar kirjaimellisesti nousee meren aalloista. Botticellin *Venus* saapuu simpukankuorella, kuten *Andyomenen Venus*. Kädet ovat runossa lisäksi päinvastoin kuin maalauksessa, sen sijaan veistoksessa (*Venus de Medici*, kuva 3) kädet ovat *Venus pudica*-asennossa kuten Botticelli ne maalasi: vasen rinnan päällä, oikea häpyä peittäen (kuvat 1 ja 2). Voi olettaa, ettei ikonisuus

¹⁰ Venus de Medici -veistostyyppi on alkuperältään kreikkalaisen *Praksiteleen* alastonta Afrodite-jumalatarta (350–330 eaa.) kuvaava veistos, jonka kädet ovat pudica-asennossa. Afrodite on fyysisen rakkauden jumalatar.

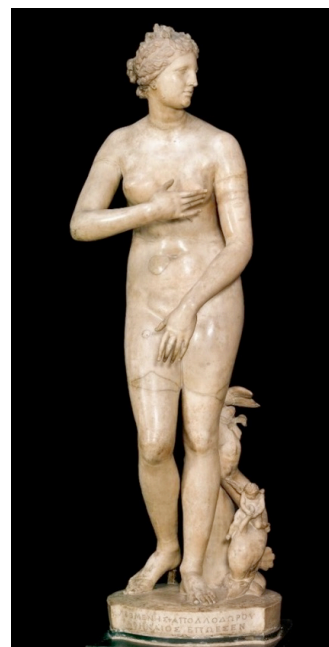
¹¹ Rakkauden kokija on Giuliano de Medici (jolle Polizianon runo on omistettu) ja kohde Simonetta Vespucci (1453–1476).

olisi niin ilmeinen, ellei Botticelli olisi nähnyt kyseistä veistosta. Lisäksi Venuksen kontraposto-asento¹² ei ilmene runon tekstistä lainkaan.¹³

Polizianon runon mukaan rannalla on kolme nymfiä vastaanottamassa Venusta pukeakseen hänen alastomuutensa tähtiviittaan. Botticellin maalaus (kuva 1) on Polizianon kompositioon nähden yksinkertaisempi: maalauksessa vain *Flora*, kevään jumalatar, ottaa vastaan Venuksen ja heittää häveliäästi hänen verhoon kukkaviitan. Edgar Windin (1958: 18) mukaan kukkaviitta kuvaa siirtymää taivaallisen kauneuden tilasta maallisen pastoraalisen kauneuden ti-



Kuva 3 Botticelli
Venus (n. 1490).



Kuva 3 *Venus de Medici* (n. 50–100 jaa.).

laan: taivaallista alkuperää oleva *Venus Urania* muuttuu sensuelliksi maalliseksi Venukseksi. *Venuksen syntymä* -maalaus myötäilee siis uskollisemmin aiheen mytologista alkuperää kuin Polizianon teksti.

Esitän seuraavaksi teosesimerkistä *Venuksen syntymä* kaksi abduktiivista tulkintaa:

Malli 1: Oletan, että Botticellin *Venuksen syntymä* -maalauksen lähtöteksti on Polizianon runo *Stanze*, mutta että hän on myös nähnyt jonkin *Venus de Medici* -veistostyyppin kopion, joita hyvin todennäköisesti kiersi vielä 1400-luvulla.

¹² Kontraposto-asento – toinen jalka levossa, paino tukijalan päällä, hartiat ja lantio vastakkaisissa kulmissa (kuten Michelangelon *David*) – on ihmiselle hyvin luontainen lepoasento.

¹³ Aavistuksen eteenpäin astuvaa asentoa Botticelli on tavoitellut kallistamalla hahmoa tukijalan päältä eteenpäin, jolloin se näyttää hiukan kaatuvan (kuva 1). Botticellin toisessa *Venus*-tutkielmassa (kuva 2) vuodelta 1490 paino on tukevasti tukijalan päällä. Molempien maalausten lähtöteksti on sama *Venus*-tyyppi, joka oli Botticellille tuttu, vaikka tämä nimenomainen *Ufficissa*, Firenzessä sijaitseva klassisen ajan veistoksen roomalainen kopio – jonka mukaan *Venus de Medici* -tyyppi sai nimensä – löydettiin ja restauroitiin kuitenkin vasta 1600-luvun alussa paljon Botticellin kuoleman (1510) jälkeen. Botticellin molemmat *Venus*-hahmot (kuvat 1 ja 2) ovat huomattavan ikonisia suhteessa *Venus de Medici*-veistokseen. Mikäli termi *intersemioottinen kääntäminen* pitäisi varata tapauksille, joissa sekä lähde- että kohdeteksti ovat ei-kielellisiä, olisi Botticellin *Venus*-tutkielman (kuva 2) ja veistoksen välinen suhde intervisuaalinen esimerkki sellaisesta.

Venuksen syntymä -maalaukseen Botticelli on muuttanut veistoksen sidotut hiukset oman aikansa muodin mukaisiksi – myös väriltään – ja myös siksi, että maalauksella on ikoninen suhde oikeaan olemassa olleeseen henkilöön: Simonetta Vespucciin. Maalauksessa (kuva 1) Venuksen vartalo on myös kiertyneempi kuin veistoksessa, mikä on tyypillistä Botticellin hahmoille, ja hennompi kuin hellenistisen veistoksen (kuva 3).

Malli 2: Toisessa analyysimallissa oletan, että myös Poliziano olisi nähnyt veistoksen (kuva 3) ja se olisi innoittanut Giuliano de Medicin kunniaksi

tehtyyn runoon *Stanze*, joka olisi siten veistoksen ekfrasis eli sanallinen kuvaus. Mikäli kyseinen runo oli Botticellin maalauksen lähdeteksti ja jos nyt oletamme, että hän ei ollut nähnyt veistosta, olisi kyseisessä semioosissa kysymys aivan Jakobsonin mallin mukaisesta intersemioottisesta käännöksestä: verbalisesta runosta kuvaksi. Tulkinta on kuitenkin ketjuuntunut – kuten intersemioosin luonteeseen kuuluu – veistoksesta lähtien. Siten saattaisi olla kysymys myös *epäsuorasta käännöksestä*, tässä käännöksestä toisen taiteen koodin kautta: veistos → runo → maalaus,

jolloin runo olisi toiminut välikielen tapaan.

Hypoteesi kuitenkin kaatuu Polizianon omaan todistukseen lähteistään, joista hän kertoo kirjeessään ystävälleen Antonio Urcéo Codronille Bolognaan vuonna 1494. Poliziano kuvailee antiikin tekstejä, joita hän on *imitoiden tulkinnut* runonsa. Hän mainitsee myös ”Venuksen”, jota Plinius nimittää *Andyome-neksi*.¹⁴ (Horne 1908: 150.) Veistosta hän ei mainitse. Poliziano lienee lukenut myös Luciano de Samosatán ekfrasisen.¹⁵

¹⁴ *Calumnia de Apelles* noin 332–329 eaa. Vuonna 1495 Botticelli maalasi teoksen *Allegoria della Calunnia*. Teos on käännöstieteen kannalta kiinnostava sikäli, että se on epäsuora käännös välikielen kautta eli taiteen koodinsisäinen uudelleentulkinta: maalauksen (*Calumnia de Apelles*) uudelleen tulkinta maalaukseksi (*Allegoria della Calunnia*) ekfrasisen eli kuvallisen informaation sanallistamisen kautta (Luciano de Samosata).

¹⁵ Tämä kreikkalaisen satiirikon Luciano di Samosatán ekfrasis Apelleen maalauksesta (*Pictura de Calumnia* [2. vuosisata eaa.]) saattaa hyvinkin olla yksi niistä teksteistä, joita Poliziano kirjeessään 1494 kertoo lukeneensa ja ”imitoiden tulkinneensa”.

Apelleen maalauksessa totuuden allegorian todennäköinen lähdeteksti oli Praksiteleen alkuperäinen Venus de Medici -tyypin *Afrodite* (noin 350–330 eaa.). Koska Pliniuksen mukaan se on samanaikainen Apelleen maalauksen (noin 332–329 eaa.) kanssa, hän on siten voinut sen nähdä. Näin voimme olettaa alkuperäisen veistoksen olleen *Calumnian* lähdeteksti.

Polizianon *Stanze* ei kuitenkaan tarjoa tarinallista selkärankaa, jonka voisi suoraan kääntää kuvasarjaksi, kuten seuraavassa alaluvussa esiteltävä Boccacion *Nastagion tarina*. Sen sijaan Botticelli luo uuden kuvallisen merkityksen useasta lähteestä ilman suoraa narratiivista viitettä. Maalauksessa *Venuksen syntymä* yhdistyvät sitä ympäröivä kulttuuri, neoplatonistinen filosofinen ilmapiiri, Polizianon tekstin allegoriat sekä Afrodite-alkuperää olevan veistoksen (kuva 3) mytologiset merkitykset visuaaliseksi kompositioksi, jonka merkitysisältö ei enää suoraan myötäile lähteitään.

Peircen kolmitasoisen merkkikäsitteilyn kautta Botticellin Venus voidaan nähdä ikonina (visuaalinen samankaltaisuus sekä antiikin veistoksen sekä Simonetta Vespuccin kanssa), symbolina (Venus universaalina rakkauden ideaalina) sekä indeksinä (historiallinen viittaus Poli-

zianon runoon ja sitä innoittaneeseen aiheeseen ja Ficinon ideologiaan).

Taiteellisen transduktion voi ymmärtää prosessina, jossa merkkejä ja merkityksiä siirretään, muunnetaan tai uudelleen tulkitaan kaikkien eri semioottisten järjestelmien välillä, esimerkiksi veistos muuttuu maalaukseksi siten, että (ekspressiivinen) muoto säilyy mutta (semanttinen) sisältö ei, kuten juuri *Venuksen syntymässä*.

Kääntäjälle transduktio toimii mallina, jossa lähdetekstin merkityspotentiaali ei pelkästään siirry, vaan sen ”taiteellinen voima” siirtyy uuteen kontekstiin säilyttäen energiansa ja avautuen uusille tulkinnoille – myös kielen ulkopuolisille (Gorlée 2015: 123–129):

Kun vanha taiteellinen energia uudelleen viritetään uuteen muotoon, transduktion ilmiö voidaan yleistää käsitteeksi, joka on filosofisesti kaunis

samalla tavoin kuin hypostaattinen abstraktio. (Gorlée 2015: 129, suom. HL)

Tulkitsen Gorléen ajattelua siten, että kaikki merkkijärjestelmien väliset siirtymät – kaikilla taiteen koodeilla – mahdollistavat abstraktin tavan hahmottaa teoksen merkityksiä ja tämä prosessi mahdollistaa mainitun ”taiteellisen voiman” virittymisen uuteen kontekstiinsa (Gorlée 2015: 129). Sovellan lainausta aiheistooni: vanha taiteellinen ”voima” olisi *Venus de’Medici* -veistos, jonka Botticelli lataa uusilla merkityksillä. *Venuksen syntymä* -maalauksen havainnollistaa tätä ilmiötä: klassisen *Venus de’ Medici* -veistoksen ikoninen muoto säilyy, mutta sen semioottinen energia virittyy uudelleen renessanssiajan Firenzen mytologis-poliittiseen kontekstiin ja rikastuu Angelo Polizianon runouden, antiikin taiteen ja ympäröivän kulttuurin merkityksillä.

4.2 Nastagion tarina – Intersemioottinen käännös

Botticellin kuvasarjan *Nastagio degli Onesti tarina I–IV* (1483) kirjallinen lähde on Giovanni Boccaccion (1313–1375) *Decamerone* (1350–1353). Teos koostuu noin sadasta novellista, joita ruttoa maaseudulla paossa oleva kymmenen nuoren joukko kertoo toisilleen. Kuvasarjan innoittaja, viidennen päivän kahdeksas kertomus, on keskiaikaisen moraalisen opetuksen sisältävä (kauhu)tarina rakkaudesta ja kuolemasta:

Nastagio degli Onesti on nuori aatelinen, jonka rakkaus jää vaille vastakaikua. Surullisena hän kohtaa metsässä ylikuonollisen näyn, jossa ritari ja kaksi koiraa jahtaavat naista, joka ei vastannut ritarin rakkauteen ja sen vuoksi tämä teki itsemurhan. Naisen synty oli ollut välinpitämättömyys ritarin kärsimystä kohtaan sekä se, ettei hän rakastanut, vaika



Kuva 4.1. Botticelli, *La novella di Nastagio degli Onesti I* (1483)

ka Boccaccion mukaan rakastaa ja tulla rakastetuksi on kaikkien oikeus. Nainen joutui kuolemansa jälkeen kokemaan rangaistuksena toistuvasti tämän kohtauksen, jossa koirat repivät hänen sydämensä irti. Ritari puolestaan joutui rangaistuksena itsemurhastaan tappamaan

naisen ikuisesti joka perjantai. (Boccaccio 1851 [1350–1353]: 406–409.)

Botticellin neljän kuvan sarjasta ensimmäisessä (kuva 4.1) Nastagio jättää toverinsa ja vetäytyy murheissaan yksinäisyyteensä ja kohtaa mainitun kauhistuttavan näyn.

Boccaccion verbaalinen kertomus muuttuu yhtenäiseksi visuaaliseksi tapahtumaksi, jossa katsoja näkee yhdessä kuvassa sen, mitä tekstissä täytyy seurata aikajärjestyksessä. Botticelli kertoo *Nastagion tarinan* jatkuvan narratiivin menetelmällä eli monta kohtausta yhden kuvan sisällä. Kuvassa 4.1 Nastagio esiintyy kolmessa kohtauksessa: 1) tovereidensa kanssa, 2) vaeltamassa murheissaan, kunnes hän kohtaa näyn: 3) metsässä pakeneva alaston nainen, koira takanaan ja ritari iskemässä naista miekallaan. Nastagio häätää kepillä naista raatelevaa koiraa. Boccaccion tarinan väkivaltainen moraalinen opetus konkretisoituu kuvassa järkyttäväksi ruumiilliseksi rangaistukseksi.



Kuva 4.2. Botticelli, *La novella di Nastagio degli Onesti III* (1483).

Botticellin neljän kuvan sarjan kolmannessa maalauksessa (kuva 4.2) Nastagio hyödyntää tätä pelottavaa toistuvaa näkyä järjestämällä juhlat pinjametsikköön (Boccaccio 1851 [1350–1353]: 410). Nastagion odotusten mukaisesti kauhis-

tuttava näky toistuu ja muuttuu kuvassa ikään kuin esitykseksi vieraiden ja kuvan katsojan edessä. Neito ymmärtää varoituksen ja lupautuu avioliittoon Nastagion kanssa (mts. 411); viestin tuoja kuvan 4.2 oikeassa reunassa.

Tarina on aina tapahtumien ketju ajassa. Myös pysähtyneen kuvan on tarjottava illusorinen aika – ajan kokemus – katsojalle. Esimerkiksi perspektiivi ja henkilöhahmojen toistuva esiintyminen samassa kuvapinnassa – jatkuva narratiivi – luovat lukutavan, joka muistuttaa verbaalista kerrontaa ja luo tilaan ajan illuusion. (Demos 2015: 100.) Botticellin neljän kuvan teossarja noudattaa Boccaccion novellin narratiivista rakennetta kronologisesti ja episodimaisesti, minkä vuoksi sitä voi hedelmällisesti tarkastella intersemioottisena käännöksenä.

4.3 *La Divina Commedia*, *Purgatorio XXXII* – kuvallinen ekfrasis

Botticellin Dante-piirustukset pergamentille (*La Divina Commedia* 1492–1495) liittyvät aiheeni Dante-tutkimuksen 700-vuotiseen perinteeseen. Dante Alighierin (1265–1321) *Commedia* (1321)



Kuva 5 Sandro Botticelli: *La Divina Commedia*, *Purgatorio XXXII* (osa) (1492–1495).

ja Danten ajatukset laajemminkin olivat nousseet humanismin ja ajan neoplatonisten aatteiden myötä uudelleen keskiöön 1400-luvun Firenzessä.

Sekä Marsilio Ficino, Firenzen neoplatonismien johtohahmo, että Dante sekoittivat kristillistä ja neoplatonista oppia keskenään (Remes 2014: 201).

Botticellin *Dante-piirustusten* kokonaisuudesta *Purgatorio* XXXII (kuva 5) osoittaa, kuinka vahvasti Botticelli oli sitoutunut Danten syvimpien ajatusten kuvalliseen avaamiseen, niin platonisiin kuin teologisiin sisältöihin. On huomioitava toisaalta se, että niin Botticellin kuin Danten näkemyksissä nämä opit kietoutuivat yhteen (ks. Demos: 2015; Remes 2014: 201), toisaalta se, että Botticelli ei lisännyt Danteen neoplatonismia vaan teki piirustuksen keinoin näkyväksi merkityksiä, jotka jo olivat Danten

allegorioissa olemassa. (Ks. Remes 2014: 201.)

Commedian Purgatorio-osan luvut (*canto*) 29–33 keskittyvät *Commedian* keskeisimpiin teologisiin aiheisiin, kuten maanpäälliseen paratiisiin ja universaalien kirkon historiaan. Luvun 32 päähenkilö on aarnikotka (Kristuksen allegoria). Tässä luvussa Dante saa tehtävän kirjoittaa muistiin kaiken näkemänsä. (Chiavacci Leonardi 2016: 929–933).

Botticelli kuvaa aarnikotkan (Kristuksen kaksiluontoisuus) vetämässä vaunua, joka kuljettaa Beatricea Kristuksen morsiamena Paratiisin puutarhassa kohti kuihtunutta puuta. Puu on kuvassa, aarnikotkan rinnalla, ehkä oleellisin allegoria, sillä se on Paratiisin kielletyn hedelmän kantaja, ihmisen ensimmäisestä perisynnistä kuihtunut. Vasta Kristuksen sovitus sai sen jälleen vihannoimaan.

Beatrice on teologian ja viisauden allegoria. (Chiavacci-Leonardi 2016: 929–933.) Hän ei ole vain kirkollinen hahmo, vaan myös neoplatonistinen kauneuden ja rakkauden välittäjä, joka on sukua platoniselle Venukselle: *Venus Urania* (ks. Wind 1958: 118). Tässä näkyy yhteys Botticellin *Venuksen syntymään*: Danten Paratiisi-osassa Venus-Beatrice johdattaa sielun kohti transsendenssiä – Jumalan kasvojen eteen.

Danten verbaalinen kuvaus kautta koko runoelman on hyvin visuaalinen ja tarkka esimerkiksi hahmojen eleiden merkityksissä (Demos 77–102), joten Botticellin on ollut mahdollista muuttaa hänen ajatustaan kuvaksi paikoitellen aivan suoraan. Danten kerrontaa on kuvattu ilmauksella *visibile parlare*, ”puhua näkyväksi” (Bolzoni 2022).

Botticellin tulkintaa voisi ajatella myös kuvallisena uudelleen kirjoittamisena –

Jakobsonin termi tällaiselle tulkinnalle on kielensisäinen kääntäminen (*rewording*) – yhtä lailla intersemioottisena käännökseenä (ks. esim. Jakobson 1959; Eco 2001: 75–77) Siinä näkyy sekä intersemioottinen käänнос että kuvallinen eksegeettisesti selittävä ekfrasis. Dante kertoi ”totuutensa” visuaalisen ”näyn”

ekfrasiksena, verbaalisena kuvauksena, jonka Botticelli tulkitsee ”takaisin” kuviksi (Mälkki 2009: 42–47). Tapahtuu ekfrasiksen ketjuuntuminen kuva → teksti → kuva, samoin kuin Calumnia-aihelmassa. Katso alaviitteet 13 ja 14. Ks. myös Demos 2015: 77–102.

Seuraavassa allegoriat taulukkomuotoisesti:

Allegoria	Danten teksti	Botticellin kuva	Neoplatonistinen elementti
Aarnikotka	Kristuksen kaksiluontoisuus	Kuvan päähahmo	Vastakohtien ykseys: aine ja henki
Vaunu	Kirkko	Beatricen kulkuneuvo	Sielun nousun väline: hyveiden kautta kohti jumalallista
Beatrice	Teologia, viisauden allegoria	Kirkollinen hahmo	Platoninen kauneuden ja rakkauden välittäjä, Venus Urania
Puu	Risti ja lunastus	Vaunun päätepiste	<i>Axis mundi</i> , kosmoksen vertikaali
Kulkue	Hyveet, kirkkoisät, eläimet	Pitkä hahmosarja	Hierarkkinen nousu kohti Ykseyttä

Taulukko 1. Allegoriat taulukkomuodossa

Analyysin lopuksi Danten teksti Purgatorio 32: 43–45, joka on leikkisästi esitetty allegoria sille, että Kristus sovitti ensimmäisen ihmisen tekemän perisyntin:

Beato se', grifon, che non discindi
col becco d'esto legno dolce al gusto,
poscia che mal si torce il ventre quindi.
(Dante Purg. 32: 43–45)

Ole siunattu aarnikotka, ettet puraisut nokallasi maukkaasta puusta, josta sitä paitsi saa mahanpuruja myöhemmin. (Suom. HL)

5 Päätelmät

Botticellin tuotannosta analysoidut kolme teosta voi hahmottaa jatkumona, jossa taiteellinen transduktio, intersemioottinen käänнос ja kuvallinen ekfrasiss muodostavat asteikon: teos -muodonmuutos - uusi teos/tulkinta:

1. *Venuksen syntymä* → Taiteellinen transduktio: (neoplatonistinen myytti → visuaalinen allegoria) → Filosofis-esteettinen transformatio

Peircen ikoni-indeksi-symboli-trikotomian kautta Botticellin Venuksen syntymän keskushahmo voidaan nähdä ikonina (visuaalinen samankaltaisuus antiikin veistoksen ja todellisen esikuvan Simonetta Vespuccin kanssa), symbolina (Venus universaalina rakkauden ideaalina) sekä indeksinä (historiallinen viittaus Polizianon runoon ja sitä innoit-

taneeseen aiheeseen ja Ficinon ideologiaan).

Maalausta voidaan tulkita Peircen merkkiopin mukaan niin, että Venus de' Medici-veistos toimii Botticellin *Venuksen syntymä* -maalauksessa ikonisena merkinä, joka saa uuden interpretantin: vanha symbolinen sisältö (Afroditen hedelmällisyys, kulttuurinen pyhyys) siirtyy syrjään uuden, kristillis-neoplatonistisen tulkinnan tieltä. Visuaalinen hahmo ei ole enää uskonnollisen rituaalin objekti, vaan käsitteellisen kauneuden kuva. Näin teos ei representoi lähdetään, vaan muodostaa monesta lähteestä peräisin olevan uuden semioottisen kokonaisuuden, taiteellisen transduktion. Se ei ole riippuvainen lähdetekstistä mutta on siihen historiallisesti ja semioottisesti sidoksissa. Neoplatonismien hengessä Botticellin Venus on ideaalin kauneuden ja sielun nousun metafora -

merkki, joka viittaa näkyvän maailman tuolle puolen, transsendenssiin.

2. *Nastagion tarina* → Intersemioottinen käänнос (Boccaccion moraallinen kertomus → narratiivinen kuvallinen sarja) → Yhdenmukainen kerronta, ikonografia säilyttää tarinan logiikan

Toisin kuin *Venuksen syntymässä*, *Nastagion tarinassa* Botticelli työskentelee selkeästi määritellyn kirjallisen lähteen pohjalta. Neljän kuvan teossarja noudattaa Boccaccion novellin narratiivista rakennetta kronologisesti ja episodimaisesti. Kuvallisen käänноksen tavoite on säilyttää alkuperäisen teoksen semanttinen ydin, mikä mahdollistaa kuvasarjan tarkastelun intersemioottisena käänноksenä Jakobsonin määrittelemässä merkityksessä.

3. *Purgatorio* XXXII → Kuvallinen ekfrasis (intersemioottinen käännös) → eksegeettisesti selittävä kuvallinen kommentaari; sanallinen lähde vahvasti läsnä.

Botticellin *Purgatorio* XXXII kuvallisena ekfrasiksena on eri päässä intersemioottisen siirtymän asteikkoa kuin transduktio, jos keskelle sijoittuisi intersemioottinen käännös. Kuvallinen ekfrasis toteutuu teoksessa siten, että Botticelli on pyrkinyt mahdollisimman vähäiseen variaanssiin, mutta on visuaalisesti selittäen lisännyt asioita.¹⁶ Lopputuloksessa näkyy sekä intersemioottinen käännös että kuvallinen ekfrasis.

Artikkelin tavoite on ollut osoittaa, että kuvien semioottinen analyysi syventää

ymmärrystä teosten kulttuurisista ja filosofisista juurista sekä kiinnittää huomiota siihen, että kirjallisiin lähteisiin viittaavat taideteokset voi hedelmällisesti nähdä aktiivisina merkitysjärjestelminä – dynaamisina merkitysten muodostumisen ja muuntumisen prosesseina – ei pelkkinä tekstin kuvituksina.

Artikkelin kontribuutio kääntäjille ja yleisesti käännöstieteelle on intersemioosin ymmärtäminen ilmeisenä osana kaikkea käännöstoimintaa ja siten myös semiotiikan ja käännöstieteen eräänlaisen erottamattomuuden osoittaminen. Kaikenlainen tieteenalojenvälinen yhteys ja lähentyminen tarjoaa käännöstieteeseen uusia raikkaita sekä teoret-

tisia että menetelmällisiä mahdollisuuksia.

¹⁶ Christoforo Landinon laaja kommentaari – *il Landino* (1481) – ohjasi *Commedian* ymmärtämistä 1700-luvulle asti, ja se ohjasi myös sitä, miten Botticelli tulkitsi ja ymmärsi Danten teosta (Horne 1908). Lucia Battaglia Ricci (2011: 550–52, 560) on todennut, että myös *Commedian* kuvallinen kommentointi on osa Danten suurteoksen 700-vuotista kommentointitraditiota. Kirjallisen teoksen kommentointi on myös yksi uudelleenkirjoittamisen muoto, kuten sellaiset tulkinnan muodot kuin kääntäminen tai kritiikit (Bassnett & Lefevere 1995 [1990]: 10). Näin Botticellin Dante-piirustukset voi ymmärtää myös teoksen kuvallisena kommentaarina.

Lähdeluettelo

Tutkimusaineisto

Kuva 1: Sandro Botticelli, *Nascita di Venere* (n. 1484–1487). Tempera kankaalle: (172,5 × 78,5). Museo: Gli Uffizi, Kokoelma: pictura A 12 Botticelli. Kuva: uffizi.it
<https://www.uffizi.it/opere/nascita-di-venere>.

Kuva 2: Sandro Botticelli, *Venus* (1490). Tempera puulle (158,1 × 68,5). Ident. Nr.: 1124. (Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie / Jörg P. Anders) Public Domain Mark 1.0
<https://recherche.smb.museum/detail/863959/venus>.

Kuva 3: *Venere De' Medici (Medicin Venus)*. Marmor (korkeus 153 cm). Hellenistinen ehkä Praksiteleen (n. 350–330 eaa.) *Afroditen* roomalainen kopio (2. vuosisadan loppu eaa.–1. vuosisadan alku jaa.). Museo: Gli Uffizi, Kokoelma: scultura 1914/224. Kuva: uffizi.it
<https://www.uffizi.it/opere/venere-dei-medici>.

Kuvat 4.1 ja 4.2: Sandro Botticelli, *La novella di Nastagio Degli Onesti I ja III* (noin 1483). Tempera puulle (83 × 138). Museo del Prado, Madrid.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/escenas-de-la-historia-de-nastagio-degli-onesti/>.

Kuva 5: Sandro Botticelli, *La Divina Commedia, Purgatorio XXXII* (osa) (n. 1492–1495). Metallipiirrin ja ruskea tussi pergamentille (32,1 × 47,0). Staatliche Museen zu Berlin: Codex Ham. 201 (Clm.33), Kupferstichkabinett/ Philipp Allard /Public Domain Mark 1.0
<https://recherche.smb.museum/detail/944479/1a-divina-commedia-purgatorio-xxxii>.

Kuvat [haettu 11.4.2025] ovat osa tutkimusaineistoa. Käyttölupavahvistus: Kuvasto 6.4.2025.

Kirjallisuuslähteet

Dante Alighieri 1304–1308. *Convivio*. Saatavissa: <https://archive.org/details/convivioofdantea01dant/page/n11/mode/2up> [viitattu 10.3.2025].

Dante Alighieri 1316. ”Epistola XIII a Cangrande della Scala”. Sijainti. Il Magliabecchiano. Saatavana: <https://archive.org/details/magliabechiano-vii.-1028> [viitattu 11.3.2025].

Dante Alighieri 2016 [1321]. *Divina Commedia, Purgatorio*. Toimittanut ja kommentoinut Anna Maria Chiavacci Leonardi. Milano: Mondadori Libri S.p.A.

Bassnett, Susan & André Lefevere 1995 [1990]. Introduction: Proust’s grandmother and the Thousand and One Nights: A ’cultural turn’ in translation studies. Teoksessa: Susan Bassnett & André Lefevere (toim.) *Translation, History and Culture*. Reprinted. London: Cassell, 1–13.

Battaglia Ricci, Lucia 2011. La tradizione figurata della Commedia. Appunti per una storia. Teoksessa: Roberto Antonelli, Annalisa Landoli & Arianna Punzi (toim.) *Dante oggi*. Critica del testo. Rooma: Viella, 547–580.

Boccaccio, Giovanni 1851 [1350–1353]. *Decameron*. Milano: Antonio Arzione. Saatavissa: <https://archive.org/details/decamerondimesse00bocc/page/260/mode/1up> [viitattu 14.5.2025].

Bolzoni, Lina 2022. Il ”visibile parlare” dantesco nel commento di Cristoforo Landino. *Studi Classici e Orientali* 2(67), 547–555. Saatavissa: <https://doi.org/10.12871/978883339626234> [viitattu 20.7.2024].

- Chiavacci Leonardi, Anna Maria 2016. Introduzione e commento al Purgatorio. Teoksessa: Dante Alighieri, *La Divina Commedia* 2016 [1321]. Milano: Mondadori Libri S.p.A, [Purg. 32:] 929–33.
- Cornini, Guido 1990. *Botticelli*. Firenze: Giunti.
- CP = Peirce, Charles Sanders 1960 [1931–1935]. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Editorial introduction by John Deely to the electronic edition. Reproducing Vols. I–VI ed. Charles Hartshorne & Paul Weiss. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931–1935. [Tekstiviitteissä CP + volyymi + kappale.] Saatavissa: <https://archive.org/details/collected-papers-of-charles-peirce> Public Domain Mark 1.0 [viitattu 12.2.2025].
- Demos, Melissa Nicole 2015. *Time and the Experience of Narrative in Italian Renaissance Art*. Austin: The University of Texas at Austin.
- Doel, Marieke van den 2022. *Ficino and Fantasy. Imagination in Renaissance Art and Theory from Botticelli to Michelangelo*. Leiden: Brill.
- Dressen, Angela 2017. From Dante to Landino: Botticelli's Calumny of Apelles and Its Sources. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 2017(3), 325–340.
- Eco, Umberto 2021 [1975]. *Trattato di semiotica generale*. Milano: La nave di Teseo.
- Eco, Umberto 2008 [2001]. *Experiences in Translation*. Italiankielisestä alkuteoksesta *Dire quasi la stessa cosa* kääntänyt Alistair McEwen. Toronto: University of Toronto Press.
- Gorlée, Dinda L. 2015. *From Translation to Transduction. The Glassy Essence of Intersemiosis*. Tartu: University of Tartu Press.
- Hartama-Heinonen, Ritva 2008. *Abductive Translation Studies. The Art of Marshalling Signs*. Imatra: International Semiotics Institute at Imatra & Helsinki: Semiotic Society of Finland.
- Honour, Hugh & John Fleming 2001 [1982]. *Mailman taiteen historia*. Suomentaneet Marja Itkonen-Kaila, Jüri Kokkonen, Raija Mattila, Tutta Palin & Seppo Sauri. Uud. laitos 1992. Helsinki: Otava.
- Horne, Herbert P. 1908. *Botticelli. Painter of Florence*. 1. p. 1908; Reprod. en fac-sim. 1980. Princeton (N.J.): Princeton University Press.
- Jakobson, Roman 1959. On Linguistic Aspects of Translation. Teoksessa: Reuben A. Brower (toim.) *On Translation*. Cambridge: Harvard University Press, 232–239.
- Lotman, Juri 1990. *Merkkien maailma. Kirjoitelmia semiotiikasta*. Helsinki: SN-Kirjat.
- Mitchell, W. J. T. [1994] 1996. *Picture theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mossop, Brian 2019. ”Intersemiotic Translating”: Time for a Rethink? *Translation and Interpreting Studies* 14(1): 75–94. doi: 10.1075/tis.00031.mos.
- Mälkki, Johanna 2009. *Mitä etevin runoteos. Dante Alighierin Jumalaisen näytelmän vastaanotto suomalaisessa kirjallisuusinstituutiossa 1851–2000*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1171, Tiede. Helsinki: SKS.
- Paloposki, Outi 2015. Kääntämisen historia ja sen tutkimus. Saduista sarjakuviin, hartauskir-

joista kirjavalioihin. Teoksessa: Sirkku Aaltonen, Nestori Siponkoski & Kristiina Abdallah (toim.) *Käännetyt maailmat. Johdatus käänösviestintään*. Helsinki: Gaudeamus, 293–308.

Panofsky, Erwin 2018. *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. 1. p. 1939 by Oxford University Press, here reprinted by arrangement. New York: Icon Editions. Harper & Row.

Pereira, Nilce M. 2008. Book Illustration as (Intersemiotic) Translation: Pictures Translating Words. *Meta* 53(1), 104–119.
<https://doi.org/10.7202/017977ar>

Poliziano, Angelo 1988 [1475–1478]. Stanze per la giostra. Teoksessa: Orlando Saverio (toim.) *Poesie italiane*. Milano Rizzoli, 33–105. Saatavissa: <https://archive.org/details/stanzeangelopoliziano/page/n35/mode/2up> [viitattu 14.4.2025].

PW = *Semiotic and signifcs. The correspondence between Charles S. Peirce and Lady Victoria Welby*. 1977. Toim. Charles S. Hardwick. Bloomington: Indiana University Press.

Remes, Pauliina 2014. *Neoplatonism*. Hoboken: Taylor and Francis.

Veivo, Harri & Tomi Huttunen 1999. *Semiotiikka. Merkeistä mieleen ja kulttuuriin*. 1. p. Helsinki: Edita.

Warburg, Aby. 1893. *La "Nascita di Venere" e la "Primavera" di Sandro Botticelli. Ricerche sull'immagine dell'antichità nel primo Rinascimento italiano*. Saatavissa: <https://archive.org/details/details/sandrobotticelli00warb/page/n13/mode/2up> [viitattu 15.3.2025].

Wind, Edgar 1958. *Pagan mysteries in the Renaissance*. New Haven: Yale University Press. Saatavissa: <https://archive.org/details/483144790-edgar-wind-pagan-mysteries-in-the-renaissance> [viitattu 30.8.2025].

Kirjoittaja

Heidi Linnell on Turun yliopiston kieli- ja käännöstieteiden laitoksessa väitöskirjatutkijana, pääaineenaan italia. Hän on tehnyt työuransa kuvanveistäjänä ja on Suomen kuvanveistäjäliiton jäsen. Linnellin tutkimuksessa ovat näkyvässä roolissa taide ja taiteilijuus, joita hän tarkastelee käännöstieteen, semiotiikan ja kulttuurihistorian näkökulmasta. Valmisteilla oleva väitöskirja käsittelee Danten Commedian ikonografiaa ja Sandro Botticellia tässä yhteydessä keskeisenä toimijana, sillä Botticelli on tärkeimpiä Danten kuvallisia tulkitsijoita.

Sähköpostiosoite: hehalim@utu.fi

