

JYVÄSKYLÄ STUDIES
IN THE ARTS
28

ANNA LOUHIVUORI

MYYTIT KUVINA

MARC CHAGALLIN I PARIISINKAUDEN (1910–1914)
MAALAUSTEN STRUKTURALISTIS-SEMIOOTTISTA
TULKINTAA



JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO
1988

JYVÄSKYLÄ STUDIES IN THE ARTS

Editor: *Prof. Lauri Olavi Routila*

Department of Art Education
University of Jyväskylä

URN:ISBN:978-951-39-7996-6
ISBN 978-951-39-7996-6 (PDF)
ISSN 0075-4633

ISBN 951-679-846-2
ISSN 0075-4633

COPYRIGHT © by
University of Jyväskylä

Jyväskylä 1988, Kirjapaino Kari Ky (kannet ja värikuvaliite)
Jyväskylän yliopisto, Monistuskeskus

Jakaja
Distributor

Jyväskylän yliopiston kirjasto 40100 Jyväskylä
Jyväskylä University Library SF-40100 Jyväskylä Finland

JYVÄSKYLÄ STUDIES IN THE ARTS 28

ANNA LOUHIVUORI

MYYTIT KUVINA

MARC CHAGALLIN ENSIMMÄISEN PARIISINKAUDEN (1910-1914)
MAALAUSTEN STRUKTURALISTIS-SEMIOOTTISTA TULKINTAA

ESITETÄÄN JYVÄSKYLÄN YLIOPISTON HUMANISTISEN TIEDEKUNNAN
SUOSTUMUKSELLA JULKISESTI TARKASTETTAVAKSI SALISSA S 212
HELMIKUUN 12 PÄIVÄNÄ 1988 KLO 12.15.

JYVÄSKYLÄ STUDIES
IN THE ARTS
28

JYVÄSKYLÄ STUDIES
IN THE ARTS
28

ANNA LOUHIVUORI
MYYTIT KUVINA

MARC CHAGALLIN I PARIISINKAUDEN (1910-1914)
MAALAUSTEN STRUKTURALISTIS-SEMIOOTTISTA
TULKINTAA



JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO
1988

ABSTRACT

Louhivuori, Anna

Myytit kuvina. Marc Chagallin ensimmäisen Pariisinkauden (1910-1914) maalausten strukturalistis-semioottista tulkintaa / Anna Louhivuori.

Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 1988 - 324 s. - (Jyväskylä Studies in the Arts).

ISSN 0075-4633

ISBN 951-679-846-2

Myths as Images. Structural-semiotic Interpretation of Marc Chagall's First Paris Period Works (1910-1914). Diss.

The present study focuses on Marc Chagall's works during his first Paris period (1910-1914). Its approach is structural-semiotic with an emphasis on art education rather than purely on the history of art.

The corpus (ten paintings and one gouache) is analysed by using a model of interpretation which is based on the phenomenological categorization of modes of being by Charles Sanders Peirce, the classical figure of American semiotics.

In this model, applied to the study of works of art, the *f i r s t - n e s s*-phase represents the level of the qualitative possibilities of the works of art, as well as the phase of perception and emotion (the emotion of *t o u t e n s e m b l e*), based also on the recipient's non-cognitive pre-knowledge. The *s e c o n d n e s s*-phase represents the actual facts related to the work of art and the deductions made on the basis of these facts. The *t h i r d n e s s*-phase, finally, forms a synthesis of the former two, as well as the level of giving meaning to and judging the work of art. One of the premises in the present study has been the profound mythic dimension in Chagall's work during this period. In the analysis of the myths we have sought support from semiotics (Greimas, Barthes), philosophy and anthropology (Eliade, Bachelard), psychology (Jung) and Hassidism (Buber, Wiesel).

In Hassidism, which formed the spiritual atmosphere of Chagall's childhood, the mythical elements of the Jewish past have been conserved. Among this sect there is a strong tendency to ritualisation, not

only of the basic events of life, such as birth, death and marriage, but also of all events of everyday life.

This influence is obvious in Chagall's paintings. They further show numerous ancient pre-Christian elements as well as variations of themes relating to the Old Testament and Christianity. Visual archetypal images characteristic of this period are for instance: the magic flight or levitation, annihilation of the causal laws of the perceptual world, androgynous and Janus-faced figures, hybrid variants of human and animal shapes, and gulliverisation and "withinness" of phenomena.

The central problem of the present study, expressed in semiotic terms, is the following: on the one hand, what kind of relationship is there between Chagall's modes of expression and other modes of artistic expression of this period, and, on the other, what kind of relationship is there between the mythical content of Chagall's art and the content elements of the rest of contemporary art? In searching for answers for these questions we have used de Saussure's distinctions *langue / parole* and *signifiant / signifié*.

The interpretations show that in the strong interactive process which can be observed during these four years between Chagall and the different trends of contemporary visual art (Fauvism, German Expressionism, Cubism, Orfism, Rayonism etc.), and between Chagall and the poets of the time (Apollinaire, Cendrars), Chagall can be considered to be the recipient party as far as forms of expressions (signifiant) are concerned. As to the content of the works (signifié) however, he has been very influential.

It was during the first Paris period that myths gained their strongest manifestation in his works. Another period with strong mythical elements occurred toward the end of his long life. These poetic visions, which are based on the texts of Bible, are located in the Musée National Message Biblique Marc Chagall à Nice, the first French museum founded for a living artist and subsidized by the state.

structural-semiotic interpretation of images - study of visual myths - Chagall.

ALKUSANAT

Tänä vuonna on kulunut sata vuotta siitä, kun Marc Chagall syntyi Vitebskissä Valko-Venäjällä. Kun 97-vuotiaan taiteilijan taival päättyi Saint-Paul de Vencessa hänen toisessa kotimaassaan, Ranskan kulttuuriministeri Jack Lang lausui muistisanoissaan: "Niin kauan kuin aurinko taivaalla paistaa, Chagallin valo on sammumaton".

Jo hyvin pitkään, yli kymmenen vuotta minua on askarruttanut kysymys, mistä tuo Chagallin taiteen valo koostuu, missä vaiheessa se alkoi valaista hänen töitään ja mitä tapahtui Pariisissa vuosina 1910-1914.

Siitä, että olen saanut tutkimukseni kootuksi konkreettiseen muotoon, tunnen kiitollisuutta, joka suuntautuu monelle taholle.

Kiitän Ellen ja Artturi Nyyssösen Säätiötä keväällä 1986 saamastani apurahasta.

Jyväskylän yliopiston Julkaisutoimikunnalle esitän kiitokseni siitä, että tutkimukseni on hyväksytty julkaistavaksi Jyväskylä Studies in the Arts-sarjassa sekä Julkaisutoimikunnan minulle tänä vuonna myöntämästä apurahasta, joka on mahdollistanut nimenomaan kirjan kuvaliitteen painattamisen.

Ranskan valtion ja Opetusministeriön myöntämien apurahojen turvin olen voinut tehdä tutkimustyötä Pariisissa keväällä 1976 ja syksyllä 1980.

Professori Eero Tarastin tultua nimitetyksi ensimmäiseksi taidekasvatuksen professoriksi Jyväskylän yliopistoon, taidekasvatuksen tutkimusala sai uusia ulottuvuuksia ja metodologisia virikkeitä semiotiikasta. Niin kävi tämänkin tutkimuksen. Professori Tarastille, joka toimi myös samaa aihetta käsittelevän liseniaatintyöni toisena tarkastajana, olen erittäin kiitollinen pitkäaikaisesta innostavasta tuesta, jota ilman assistenttitoimen ohella tehty tutkimukseni, olisi kenties jäänyt viemättä päätökseen.

Taidekasvatuksen nykyinen professori Lauri Olavi Routila on virkaannimityksestään lähtien toiminut työni ohjaajana ja esitarkastajana, joten minulla on tänä aikana ollut käytettävissäni hänen laaja-alainen taidefilosofinen tietämyksensä. Hänen ohjeittensa mukaan olen tehnyt työhöni joitakin muutoksia ja täsmennyksiä, jotka ovat sitä selkeyttäneet. Tästä kaikesta samoin kuin julkaisusarjan toimittajan ominaisuudessa annetusta avusta ja tuesta esitän professori Routilalle parhaat kiitokseni.

Professori Kalevi Pöykölle, joka liseniaatintyöni toisena tarkastajana on antanut arvokkaita ohjeita ja avannut tutkimukseen uusia näkökulmia, haluan myös lausua lämpimät kiitokseni.

Kiitän myös professori Olli Valkosta, työni toista esitarkastajaa asiallisista huomautuksista ja muutosehdotuksista.

Ylivoimainen tehtävä olisi yrittää tässä mainita nimeltä kaikkia niitä, joilta saatu apu ja joiden kanssa käydyt hedelmälliset keskustelut ovat olleet muotoamassa työtäni. Pienen laitoksemme henkilökunnan kesken on aina harrastettu yhteistyötä ja avunantoa.

Erityisesti haluan kuitenkin mainita apulaisprofessorit Sirkka Heiskanen-Mäkelän ja Liisa Lautamatin, joiden antama tuki on ollut sekä tietoteoreettista että terapeutista. Liisa Lautamattia kiitän myös abstraktin saattamisesta korrektiin englanninkieliseen asuun, missä on ollut osuutensa myös lehtori Peter Jarrettilla. Laajahkon ranskankielisen Résumé'n on hyvällä tyyliä julla tarkistanut Jean-Pierre Dépée.

LuK Irene Jelin on ystävällisesti antanut apuaan juutalaiseen uskuntoon liittyvän aineiston tarkistuksessa sekä avannut ovia juutalaisen seurakunnan kirjastoon.

Kaavakuvat on piirtänyt puhtaaksi Olli Louhivuori ja oikolukuvaiheessa on hyvin suuresti auttanut Pekka Louhivuori.

Ranskassa kiitosteni kohteena on lähinnä kolme henkilöä, joilta olen vuosien varrella saanut runsaasti Chagall-materiaalia: Sorbonnen kuvataiteiden professori Jean Thomas, kirjailija ja taidekriitikko Jeanine Warnod sekä uskollinen ystäväni ja "ikkunani Pariisiin" Annick Gillard.

Ensiarvoisen tärkeää kammioonsa usein vetäytyvälle tutkijalle on kuitenkin tietää, että perheen ja ystävien kärsivällisyys ei katkea eikä ystävyys pala tulelessakaan. Kiitos siitä teille!

Omistan tämän tutkimukseni kaikille Chagallin taiteen ystäville.

Jyväskylässä 15. joulukuuta 1987

Anna Louhivuori

S I S Ä L L Y S

I J O H D A N T O

1. TUTKIMUKSEN LÄHTÖKOHTIA	
1.1. Taideteos merkinä	11
1.2. Semioottisesta taiteentutkimuksesta ja intuitiosta	12
1.3. U t p i c t u r a p o e s i s	14
2. TUTKIMUKSEN KOHTEESTA JA METODEISTA	
2.1. Tutkimuksen lähdemateriaali	17
2.2. Tutkimuskohteen rajausta	18
2.3. Peircen kolmiosainen merkki ja fenomenologiset kategoriat	20
2.4. Keskeistä käsitteistöä	23
3. MYYTISTÄ JA MYYTISYYDESTÄ	
3.1. Myytin ontologiaa	26
3.2. Näkökulmia myyttiin	28
3.3. Myytti ja arkkityyppi	38
3.4. Hasidismin myytit	39

II A I K A K A U D E N T A I D E

1. VUOSISADAN ALUN PARIISI	
1.1. Pariisi Euroopan taiteen pääkaupunki 1910	44
1.2. Chagallin tie Pariisiin - "toiseen Vitebskiinsä" - Pietarin kautta	47
2. MODERNISMIN KARTOITUSTA	
2.1. Pariisin 1910-luvun uutta ja vanhaa taidetta	54
2.2. Picasson <i>Le Poète</i> (1912) kuvataiteen modernismia edustavana näytteenä	57

III C H A G A L L I N M A A L A U S T E N J A N I I S S Ä E S I I N T Y V I E N M Y Y T T I E N T U L K I N T A A	65
1. LA NAISSANCE (SYNTYMÄ) 1910	66
2. LE MARIAGE (HÄÄT) 1910	71
3. DEDIE A MA FIANCEE (MORSIAMELLENI) 1911	76
4. A LA RUSSIE, EUX ANES ET AUX AUTRES (VENÄJÄLLE, AASEILLE JA MUILLE) 1911-1912	82
5. LE POETE (RUNOILIJAN) 1911-1912	88
6. MOI ET LE VILLAGE (MINÄ JA KYLÄ) 1911	95

7.	LA VEILLE DE LA FETE DES EXPIATIONS (SOVITUSPÄIVÄN AATTO) 1912	100
8.	GOLGATA 1912	104
9.	LA FEMME ENCEINTE (LASTA ODOTTAVA NAINEN) 1912-1913	108
10.	HOMMAGE A APOLLINAIRE 1911-1913	114
11.	PARIS PAR LA FENETRE (PARIISI IKKUNASTA) 1913	125
IV	CHAGALLIN VUOSIEN 1910 - 1914 TUO - TANTO AIKAKAUDEN KUVA TAITEEN JA RUNOUDEN KONTEKSTISSA	
1.	CHAGALLIN TUOTANNON JA AIKAKAUDEN TAITEEN VÄLINEN SUHDE ILMAISUN TASOLLA	
1.1.	Keskeisperspektiivin katoaminen	133
1.2.	Värin vallankumous	135
2.	CHAGALLIN TUOTANNON JA AIKAKAUDEN TAITEEN VÄLINEN SUHDE SISÄLLÖN TASOLLA	
2.1.	Modernismin myytit	136
2.2.	Chagallin tuotannon myyttisyys	138
V	TUTKIMUSTULOSTEN TARKAS - TELUA	145
	VIITTEET	149
	PAINETUT LÄHTEET	
	CHAGALLIA KOSKEVAT LÄHTEET JA KIRJALLISUUS	205
	MUUT LÄHTEET JA KIRJALLISUUS	212
	PAINAMATTOMAT LÄHTEET	237
	ELÄMÄKERTATIEDOJA	238
	RESUME	245

L I I T T E E T

TEKSTILIITE

Liite 1	Apollinaire: <i>Rotsoge</i>	260
2	- " - Suomennos (tekijän)	261
3	Cendrars: <i>Portrait</i>	262
4	- " - Suomennos (tekijän)	263
5	Cendrars: <i>Atelier</i>	264
6	- " - Suomennos (tekijän)	265
7	Esimerkkejä Firstness-tason reaktioista maalaukseen <i>A la Russie, aux ânes et aux autres</i> liittyen	267
8	Erich Neumannin kaavio teoksesta <i>Die Grosse Mutter</i> 1956	268

KUVALIITE

Kuvaluettelo	269
Värikuvat 1-11	271
Mustavalkoiset kuvat 12-54	289

H E N K I L Ö H A K E M I S T O	317
---------------------------------------	-----

I J O H D A N T O

1. TUTKIMUKSEN LÄHTÖKOHTIA

1.1. Taideteos merkinä

Tämän tutkimuksen kohteena on Marc Chagallin ensimmäisen Pariisin-kauden (1910-1914) tuotanto ja sen suhde aikakauden kuvataiteiden ja runouden alalla ilmenneisiin rakennemuutoksiin.

Tutkimusote on taidekasvatuksellinen enemmän kuin taidehistoriallinen, ja teoreettisena viitekehyksenä on käytetty strukturalistista semio- tiikkaa ja myyttitutkimusta. Semioottinen lähestymistapa soveltuu hyvin taidekasvatuksen tutkimukseen, jonka ydinaluetta on taideteosten vaikutusten, ts. niiden laadullisten muutosten tutkiminen, joita taiteen kohtaaminen aiheuttaa ihmisen tietoisuudessa.

Jos taideteos käsitetään merkiksi siten että merkillä on dynaaminen luonne ja triadinen olemus, on merkin tärkeänä osapuolena sen vastaanottajan kokemis- ja tulkintatapa.

Taidekasvatuksellisessa tutkimuksessa taiteen ilmiöitä voi lähestyä merkityksiä kantavina kokonaisuuksina ja niiden tarkastelussa syntetisoi- vat menetelmät voivat osoittautua tuloksellisimmiksi kuin puhtaasti ana- lyyttiset. Strukturalismin ja siihen läheisesti liittyvän semiotiikan piirissä on tosin tehty runsaasti analyyttisesti painottunutta tutkimusta. Paino- piste on kuitenkin aivan ilmeisesti siirtymässä suuntaan, johon Piaget jo klassisessa struktuurin määritelmässään viittaa, kun hän mainitsee raken- teen kolmena perusominaisuutena k o k o n a i s u u d e n, m u u n - t e l u n ja i t s e s ä ä t e l y n.¹ Rakenteen näihin ominaisuuksiin perustuva dynaamisuus kattaa koko todellisuuden, joka Piaget'n mukaan on "jatkuvasti rakentumassa sensijaan että se muodostaisi valmiiden rakenteiden kasautuman".² Tämä merkityksiä kantavien struktuurien alituinen rakentuminen on erityisen luonteenomaista taideteoksen hahmot- tumiselle sekä taiteilijan luomisprosessissa että vastaanottajan vastaan- ottoprosessissa, jota sitäkin on pidettävä luomisprosessina.

Termit joita usein käytetään taideteosten vastaanotosta puhuttaessa ä r s y k e - r e a k t i o ja k o o d a u s - d e k o o d a u s saattavat antaa liian mekaanisen kuvan niistä tietoisuuden muutoksista,

joista kuvataiteellinen elämys rakentuu. Näiden muutosten mittaaminen kvantitatiivisin yksiköin on tuskin mahdollista, niin hienosyisiä ja vastaanottajan psyykkiseen struktuuriin sidottuja ne ovat. Sama pätee kaikkeen taiteelliseen hahmottamiseen. Roman Jakobsonin tunnettu esteettistä emootiota luonnehtiva termi *p a n s é m i o t i q u e*, tarkoittaa kiinteää parallelismia ihmisen psyykkisen struktuurin ja hänen käyttämässä kielen rakenteen välillä. Tekijän paradigmaattisella ja syntagmaattisella akselilla tapahtuneet valinnat toimivat viitteinä vastaanottajalle, jonka psyykkinen rakenne on ratkaiseva tekijä merkin tulkinnassa.

Taideteoksen merkkiluonne on dynaaminen, Routilan sattuvaa termiä käyttäen "olioistunut".³ Taideteos muodostaa oman mikrouniversuminsa,⁴ se on monien mahdollisten maailmojen kohtauspaikka,⁵ avoin, joka hetki rakentumassa oleva kokonaisuus, jonka osien suhteet ovat monitasoisia ja kerrostuneita ja joka aina on jotain enemmän kuin osiensa summa.⁶ Tämä "jotain enemmän" on juuri se kokonaisuutta määräävä laadullinen prinssiippi, joka oikeastaan muodostaa kaiken taiteentutkimuksen, myös semioottisen, varsinaisen kohteen.

Miksi tätä teoksen omaa tonaliteettia sitten kutsutaankin - Greimasin modaliteetiksi, Mukarovskin semanttiseksi eleeksi tai Morriksen modiksi - se ei avaudu vastaanottajalle pelkän analyysin kautta. Sekä "tavalliselle" taiteen vastaanottajalle että taiteen tutkijalle teoksen modaliteetin valinta tapahtuu intuitiivisesti ja niin nopeasti, että tietoisuus ehtii vasta toteamaan jo tapahtuneen. Jos tutkijalta jää puuttumaan tämä ensimmäinen vuorovaikutustapahtuma, jossa vastaanottaja ehyesti ja avoimesti kaikin aistein kokee taideteoksen ja on itse sitä rakentamassa, hänen tulkintansa, vaikka sitä olisi tukemassa mahtava analyysien ja faktojen määrä, on vaarassa jäädä hedelmättömäksi.

Taideteos merkinä on myös aina osa suurempaa kokonaisuutta. Kuten mm. Peirce on huomauttanut, ei ole olemassa yksinäistä merkkiä, vaan yksittäinen merkki edellyttää aina merkkisysteemin olemassaoloa.⁷ Merkki selittyy tavallaan vasta suhteessa muista merkeistä muodostuneisiin konteksteihinsa, jotka sulkevat sen sisäänsä kuin laajenevat kehät.

1.2. Semioottisesta taiteentutkimuksesta ja intuitiosta

Kuvataiteentutkimuksella ei ole vielä semiotiikan alalta yhtä vankkoja perinteitä kuin kirjallisuuden- ja musiikintutkimuksella. On kyllä olemassa

useita mielenkiintoisia strukturalistis-semioottisia tulkintoja, kuten esim. Foucault'n tunnettu analyysi Velasques'n *Las Meninas* -taulusta sekä Thürlemannin semioottinen analyysi Poussinin taulusta *Israelilaisille vuotaa mannaa erämaassa*.⁸ Systemaattisimmin semioottista tutkimusmetodia on kehittänyt amerikkalainen Jack Burnham teoksessaan *The Structure of Art*.⁹

Monet kuvataideteosten perinteisistä taidehistoriallisista tulkintamalleista ovat kuitenkin olleet vahvasti rakennetta painottavia ja siinä mielessä strukturalistisia jo ennen varsinaista strukturalismia. Panofskyn klassinen ikonologinen tulkintamalli on tuskin enää sellaisenaan sovellettavissa uudempaan, ainakaan abstraktiin kuvataiteeseen.¹⁰ Sensijaan Beardsleyn tunnetussa formalistisessa tutkimusmallissa, joka soveltunee nimenomaan abstraktiin taiteeseen, ja Sandströmin systemaattisessa ja perusteellisessa kuvataideteosten analyysimallissa painotetaan komposition l. kokonaisstruktuurin sekä sen ja sen osien suhteiden ensisijaista merkitystä. Kaikissa mainituissa malleissa - samoin kuin Hermerénin ja Durnérin esittämissä - lähdetään kuitenkin liikkeelle analyysoivasta deskriptiosta, vaikkakin esim. Sandström mainitsee varsinaisessa analyysivaiheessa myös vastaanottajan reaktiotapojen huomioimisen.¹¹

Tässä tutkimuksessa on käytetty Charles Sanders Peircen laatimalta teoriapohjalta kehittelemiäni menettelytapoja visuaalisten merkkien - Chagallin maalausten - valottamiseksi. Kun tässä tutkimuksessa myös painotetaan taiteen merkkien tulkitsemisessä välittömän, intuitiivisen ensikontaktin tärkeyttä, on ehkä syytä tutkiskella intuition käsitettä hieman laajemmin. Tapahtuuhan modaliteetin valinta intuition, ei niinkään analyysin tietä. Kuten Herbert Read on todennut: "Taideteos yllättää meidät aina; se on tehnyt vaikutuksensa ennen kuin olemme tulleet tietoisiksi sen läsnäolosta".¹²

Intuitiota voidaan pitää yhtenä kulmakivenä siinä bergsonilaisessa filosofiassa, joka uudisti länsimaista ajattelua tämän vuosisadan alkupuolella. Bergson on väitöskirjassaan *Essai sur les données immédiates de la conscience* omistanut laajan luvun intuitiolle. Huomautettuaan, että on turha yrittääkään määritellä intuitiota matemaattisen täsmällisesti hän luonnehtii sitä "hengen välittömäksi näkemiseksi hengen avulla".

Intuitio ... on hengen välitöntä näkemistä hengen avulla. Intuitio merkitsee siis tietoisuutta, mutta välitöntä tietoisuutta, visiota joka tuskin eroaa nähdystä esineestä, tietoisuutta joka on yhteyttä (contact) ja vieläpä yhteenlankeamista (coinciden-

ce) ... laajentunutta tietoisuutta. Lyhyesti: puhdas muutos, todellinen sisäinen aika on henkinen asia tai henkisyuden läpikäyminen.¹³ Intuitio tavoittaa hengen, sisäisen ajan, puhtaan muutoksen.

Ja myöhemmin hän kirjoittaa:

Intuitiolla tarkoitan vaistoa, joka on tullut pyyteettömäksi, tietoiseksi itsestään ja kykeneväksi suuntautumaan kohteeseensa ja laajentamaan sitä rajattomasti.

Nimitän intuitioksi sitä myötätuntoa, jonka avulla ihminen voi siirtyä jonkin kohteen sisäpuolelle ja samaistua siihen mikä siinä on ainutkertaista ja juuri sen johdosta mahdotonta ilmaista.¹⁴

Lähelle Bergsonin näkemystä tulee Bachelard, joka teoksessaan *La poétique de l'Espace* nimittää tapaansa lähestyä runollisia kuvia mielikuvituksen tai poeettisen haaveilun fenomenologiaksi:

/Se on/ runokuvan ilmiön tutkimista, kun kuva nousee tietoisuuteen ihmisen sydämen, sielun, syvimmän olemuksen tuottamana ja kuin lennosta tavoitettuna ...¹⁵
... mielikuvituksen fenomenologia ei voi tyytyä reduktioon, joka tekisi kuvista /jonkin ulkopuolisen/ ilmaisuun alistettuja välineitä: mielikuvituksen fenomenologia vaatii, että kuvat eletään välittömästi ... kun kuva on uusi, maailma on uusi.¹⁶

Carrelin mukaan "intuitio oivaltaa välittömästi, ilman järkeilyn mutkia, suhteet jotka yhdistävät kokonaisuuden osat toisiinsa".¹⁷ Ja Krishnamurti jonka kirkkaassa ajattelussa yhdistyy idän ja lännen viisaus, on määritellyt intuition "kyvyksi tajuta olioiden ja asioiden syvä todellisuus näennäisyyksien takaa" ja myös "kyvyksi erottaa oleellinen toisarvoisesta".¹⁸

Kun Bachelard selostaa "mielikuvituksen fenomenologiaansa" hän puhuu kuvan vastaanottajan eläytyvästä "osallistumisesta" (participation).¹⁹ Hän korostaa sitä, että "vierailta koodeilla" - loogis-objektiivisillä - ei voida lähestyä taiteen ilmiötä. Hän sanoo kärjistetysti: "Kuvaa voi tutkia vain kuvan avulla".²⁰ Näin sanoessaan hän tarkoittaa sekä visuaalisia että verbaalisia kuvia.

1.3. Ut pictura poesis

Modernismin murtautuessa esiin ensimmäistä maailmansotaa edeltävinä vuosina vuorovaikutus kuvataiteilijoiden ja runoilijoiden välillä oli erityisen

vilkasta. Marc Chagallin ensimmäiseen Pariisinkauteen runous kuului erottamattomana osana, omana luovana toimintana yhtä hyvin kuin runoilijoilta saatujen ja heille annettujen vaikutteiden muodossa. Tämä vaatii tutkimukselta taiteidenvälisen näkökulman,²¹ jota tässä tutkimuksessa tukee toisaalta semiotiikan eri taiteenlajien tutkimukseen antamat "yleisavaimet", toisaalta myyttitutkimus, sillä Barthes'in sanoja lainatakseni "sekä sana että kuva seisovat myytin kynnyksellä".²²

Kirjallisuudentutkimuksen alalla strukturalistis-semioottisten teorioiden sovellutuksia on tehty runsaasti. Tällä alueella tutkimuslinjat ovat kuitenkin usein kulkeneet hyvin kaukana bachelardilaisesta mielikuvituksen fenomenologiasta.²³

Strukturalistisen ja semioottisen kirjallisuudentutkimuksen rinnalle on viime aikoina kohonnut reseptioestetiikka. Mielenkiintoinen kysymys on tuleeko se uutena tieteellisenä paradigmana syrjäyttämään edelliset. Jos reseptioestetiikan kahtena haarana pidetään sosiologisesti painottunutta lukijatutkimusta ja vastaanoton tutkimusta, voisi viimeksi mainitun sijasta kuvataiteiden alueella puhua "kuvan lukemisen" tutkimisesta.²⁴ Jaussilaiset "odotushorisontit" voisivat tarjota myös kuvataiteissa esim. murrosaikojen ilmiöitä valaisevia tutkimusvälineitä, joiden kautta selittyisivät esim. yleisön paheksuva ja närkästynyt asenne kuvataiteen uutta ilmaisukieltä kohtaan.

Sensijaan Segersin esittämät lukijoiden kategorisoinnit eivät mielestäni ole luontevasti sovellettavissa kuvan "lukemiseen", koska kirjallisuus edustaa toisen asteen kommunikointikieltä ja kuva puhuu välittömästi.²⁵

Tämän tutkimuksen teoreettiseksi viitekehykseksi valittua Peircen kolmivaiheista ilmiöiden vastaanottomallia voi taideteosten vastaanottoon sovellettuna pitää yhtenä varhaisimmista reseptioesteettisistä teoreettisista hahmottelumalleista. Sen sovellutus verbaalisiin objekteihin olisi kiinnostava haaste, johon vastaamiseen ei tämän tutkimuksen puitteissa ole mahdollisuuksia.

Taiteiden välisen tutkimuksen alkuhistorian voinee tässä yhteydessä ohittaa vain Lessingin perusteoksen *Laokoonin* (1766) maininnalla. Niistä tutkijoista, jotka viimeaikoina ovat käsitelleet kuva- sana- ja säveltaiteen yhteisiä rakenteellisia nimittäjiä - taidekasvatuksen kannalta erittäin tärkeitä tutkimuskohdetta - voi mainita nimet Munro ja Souriau ja heidän rinnallaan suomalaiset Routila ja Tarasti.²⁶

Koska ranskalainen Etienne Souriau on suomalaisessa taidekeskustelussa jäänyt melko vähäiselle huomiolle, on syytä lyhyesti selostaa hänen ajatuksiaan.

Souriaun mukaan kaiken taiteen voi jakaa neljään eksistentiaaliseen ulottuvuuteen: fyysiseen, fenomenologiseen, fiktiiviseen (josta käytetään myös nimityksiä *r é ĩ q u e* ja *c h o s a l*) ja transsendentaaliseen. Souriaun mukaan nämä neljä ulottuvuutta riittävät antamaan taideteoksen kokijalle kokemukseen liittyvän monikerroksisen, rakenteellisen rikkauden ja järjestyneisyyden.²⁷

Jos Souriaun tekemää jakoa noudattaen tutkitaan runoa ja kuvaa, havaitaan että fyysinen ja fenomenologinen ulottuvuus niissä eniten eroavat toisistaan. Niiden fiktiivinen ja transsendentaalinen ulottuvuus sen sijaan kuuluu samaan hengen alueeseen.

Souriaun taideteosten ulottuvuuksien luokituksessa voi löytää useitakin yhtymäkohtia monien sekä kuvataiteen että kirjallisuuden tasojaottelujen kanssa (Panofsky, Wellek, Ingarden).²⁸

Jos Souriaun jako suhteutetaan klassiseen semioottiseen *s i g n i f i a n t - s i g n i f i é* -jakoon, kuuluvat kaksi ensimmäistä ulottuvuutta aivan ilmeisesti ilmaisun (*signifiant*) tasoon ja kaksi viimeksi mainittua sisällön (*signifié*) tasoon.

Lingvistikisistä lähtökohdista kehittyneet merkin kaksijakoisuutta korostavat saussureläis-strukturalistiset tutkimusmenetelmät eivät aina tarjoa parasta mahdollista teoriapohjaa enempää maalaustaidetta kuin lyyristä runoa lähestyttäessä. Omana kirjallisuudenlajinaan lyriikka lähennee olemukseltaan monia ei-verbaalisia taiteen lajeja: musiikkia, kuvataiteita, jopa jossain määrin tanssia ja filmiäkin. Ilmaistessaan "ilmaisematonta", rakentaessaan rytmisen struktuurin ja kuvallisen hahmotuksen keinoin uudelleen ihmisen ja maailman suhdetta se vaatii vastaanottajaltaan yhtä välitöntä ja kaikkien aistien kautta tapahtuvaa kokemista kuin kuva, ääni, liike. Varsinkin ns. konkreettisissa runoissa ja kalligrammoissa on joskus suorastaan mahdotonta vetää rajaa verbaalisen ja visuaalisen välille.²⁹

Edellä siteerattu Bachelardin lause "kuvaa voi tutkia vain kuvan avulla" voi nostaa esiin ikivanhan kysymyksen onko visuaalisen tai verbaalisen kuvan selittäminen loogis-diskursiivisella kielellä yleensä lainkaan mahdollista. Ahtaasti tulkittuna Bachelardin väite tuntuisi antavan kiel-tävän vastauksen tähän kysymykseen, mutta laajasti ottaen sen voisi

tulkita seuraavasti: Sen metakielen, jolla sekä verbaalista että visuaalista kuvaa pyritään selittämään, on lähdettävä samoista merkitystasoista kuin kohteensa, sen on seurattava oivalluksen ja intuition polkuja ennemmin kuin matemaattisten yhtälöiden suoraviivaisuutta, ja kielen lineaarisesti aikaan sidotusta luonteesta huolimatta sen on pyrittävä löytämään liikku-
matilakseen se "hengen aikatila", missä kaikki taideteokset, olivatpa ne aikaan tai tilaan sidottuja, loppujen lopuksi kuitenkin elävät ja hengittävät.³⁰

2. TUTKIMUKSEN KOHTEESTA JA METODEISTA

2.1. Tutkimuksen lähdemateriaali

Chagallia käsittelevässä kirjallisuudessa en ole tavannut yhtään varsinaista strukturalistis-semioottista tutkimusta. Suurimmassa osassa teoksia on kysymys biografisesti painottuneesta tarkastelutavasta (Meyer, Haftmann ym), joskin joukossa on myös yksittäisiä esim. psykoanalyttisiä (Schneider), myyttikriittisiä (Debenedetti) ja sosiologisesti painottunutta geneettistä strukturalismia (Goldmann) edustavia artikkeleita ja teoksia.

Joissakin viimeisimmistä Chagall-teoksista (esim. de Mandriarque) korostetaan erotiikan ja hasidistisen mystiikan teemoja vahvoina johtolan-
koina läpi koko tuotannon. Franz Meyerin laaja Chagall-biografia on tätä aihetta käsittelevän kirjallisuuden tavattomasti laajennuttua säilyttänyt edelleen ensiarvoisen tärkeän asemansa. Omassa työssäni on nimenomaan tutkimuskohteen rajauksessa, sen "korpuksen" valinnassa ollut korvaamattomana apuna Meyerin Chagall-kirjaan liittyvä laaja kuvasto, joka on auttanut määrittämään teosten eri rakenne- ja sisältöelementtien frekvenssiä ja keskeisyyttä kaikissa kyseisenä ajanjaksona syntyneissä teoksissa verrattuna taitelijan myöhemmän tuotantoon aina vuoteen 1961.

Oman alueensa Chagall-kirjallisuutta muodostaa runous, joka on saanut virikkeensä hänen taiteestaan. Sen edustajina voi mainita nuoruudenystävien Apollinairin ja Cendrarsin lisäksi esimerkiksi nimet Aragon, Eluard ja Maritain. Runouden piiriin laskisin mielelläni kuuluviksi myös Bachelardin Chagallin taidetta käsittelevät esseet, jotka kilpailevat kohteensa kanssa runollisessa loistokkuudessa ja metaforisessa syvällisyydessä.

Tässä tutkimuksessa joka kattaa ajan 1910-1914, tulevat modernin runouden edustajina lähemmin tarkasteltaviksi Apollinaire ja Cendrars. Sen sijaan Chagallin oma runoilijantuotanto ei tule olemaan ensisijaisena tutkimuskohteena, ainoastaan taitelijan psyykeä ja taidetta valaisevana taustatekijänä. Chagallin varsinaiseksi ilmaisukeinoksi on kuitenkin jäänyt kuvataide. Hänen runojensa kieli oli venäjä tai jiddish. Varhaisnuoruuden runoista suurin osa on hävinnyt. Vasta 30-luvulta lähtien runoja on tallennettu ja niistä on ilmestynyt mm. ranskannoksia (CHAGALL 1975).

Kuvataiteilijan ollessa kysymyksessä tutkimuksen ensikäden lähteitä ovat tietenkin kirjallisuuden ja asiantuntijahaastattelujen rinnalla näytelyt, museoissa ja gallerioissa olevat teokset, aikakaus- ja taidelehdet sekä filmit.

Myyttitutkimuksen osalta on tukeuduttu lähinnä seuraaviin eri tieteenalaja edustaviin nimiin: Lévi-Strauss, Barthes, Bachelard, Eliade, Jung ja hasidismien edustajina Buber, Wiesel ja Scholem.

2.2. Tutkimuskohteen rajaus

Teoksessaan *Éléments de Sémiologie* Barthes kuvaa semioottisen tutkimuksen kohteen rajausta, ts. "korpuksen" eli edustavan näytteen muodostamista seuraavasti:

Korpus (corpus) on lopullinen materiaalivalikoima, jonka analyysin tekijä etukäteen on rajannut tiettyyn määrään saakka mielivaltaisesti (sitä on mahdotonta välttää) ja jonka parissa hän alkaa työskennellä ... Korpuksen on oltava tarpeeksi laaja, jotta voitaisiin perustellusti toivoa, että sen elementit kattavat jonkin ehyen samankaltaisuuteen ja erilaisuuteen perustuvan järjestelmän ... Toisaalta korpuksen on oltava niin homogeeninen kuin mahdollista ... ensinnäkin substanssin kannalta ... sitten ajalliselta kannalta; sen on katettava jokin systeemiyksikkö, jokin historiallinen läpileikkaus ...³¹

Nämä alkuvalinnat ovat puhtaasti operatiivisia ja ne ovat pakotakin osittain mielivaltaisia: ei voi ennakoida systeemien rytmimuutoksia, koska semiologisen tutkimuksen kenties olennaisin päämäärä (toisin sanoen se mikä tullaan löytämään viimeiseksi) on juuri systeemien³² oman (sisäisen) ajan, muotojen oman historian paljastaminen.

Kun olen rajannut tutkimuskohteeni ajallisesti vuosiin 1910-1914, katson sen vaatimuksen täyttyneen, minkä Barthes edellä esitti korpuksen ajallisesta homogeenisuudesta.

Chagallista puhuttaessa voidaan perustellummin kuin monen muun taiteilijan kohdalla väittää, että hänen töittensä, nimenomaan kyseisen aikakauden töiden, ajoittaminen ja sijoittaminen täsmälliseen kronologiseen järjestykseen on usein mahdotonta. Useimmat Chagall-tutkijat mainitsevat tämän seikan teoksissaan ja esim. Meyer antaa sille selitykseksi seuraavanlaisia syitä: taiteilija palasi yhä uudelleen samoihin teemoihin, hän saattoi myös maalata valmiiden taulujen päälle, niin että niistä muodostui jonkinlaisia kokoomateoksia pitkiltä aikaväleiltä. Joitakin ensimmäisen maailmansodan aikana kadonneita töitä hän maalasi muistista uudelleen. Lisäksi hänellä oli tapana signeerata ja dateerata taulujaan vasta vuosien kuluttua, jolloin muistivirheet olivat mahdollisia.

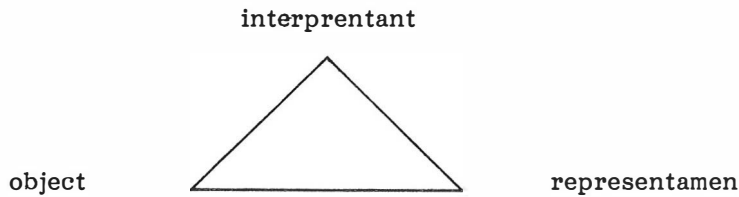
Chagallin tuntemaa vastenmielisyyttä kaikkea numeraalista täsmällisyyttä kohtaan kuvaa hyvin sekin piirre, että hänelle jokainen vuosi alkoi kesästä. Täsmällisyys aikamäärissä oli hänen mielestään vain hyödyttömyyden pikkumaisuutta; tärkeintä oli luomisprosessin vaihe ja sen tapahtumat. Meyer toteaa että Chagall on monissa keskusteluissa ilmoittanut pitävänsä nimenomaan ensimmäistä Pariisissa viettämäänsä aikaa yhtenä yhtenäisen kokonaisuuden muodostavana luomisvaiheena. Sen aikana tehdyissä dateerauksissa on havaittavissa juuri edellä mainittua häilyväisyyttä. Niinpä vuosi 1911 voi tarkoittaa myös sitä lähinnä seuraavia vuosia.³³

Chagall-tutkijoiden kesken näyttää vallitsevan miltei täydellinen yksimielisyys siitä, että tämä ensimmäinen Pariisinkausi muodostaa erityisen tärkeän ja yhtenäisen vaiheen taiteilijan koko tuotannossa. Tältä kohdilta siis tutkijain ja itse taiteilijan mielipiteet yhtyvät. Noita vuosia voi pitää monessa suhteessa taiteilijan kehityksen käännekohtana, jolloin hän sai haltuunsa oman kielensä ilmaisemaan kaikkea sitä mitä hän idän suunnasta saapuneena venäjänjuutalaisena kantoi sisällään. Voi siis perustellusti väittää, että vuodet 1910-1914 Chagallin tuotannossa Barthes'in esittämien vaatimusten mukaan "kattavat jonkin systeemyksikön, jonkin historiallisen läpileikkauksen" ja samalla "jonkin ehyen samankaltaisuuteen ja erilaisuuteen perustuvan järjestelmän".

Sisällöllisessä rajauksessa on näiltä vuosilta valittu kymmenen öljyvärityötä ja yksi guassi, jotka edustavat niitä tekniikkoja, joiden parissa Chagall pääasiallisesti tänä aikana työskenteli. Grafiikka tulee painokkaammin mukaan vasta 20-luvulla. Teoksia valitessani olen kiinnittänyt huomiota sellaisten niissä esiintyvien rakenteellisten ja sisällöllisten

elementtien frekvenssiin, joita olen pitänyt tämän ajan tuotannolle luonteenomaisina. Edellä jo viitattiin siihen, että tässä työssäni tukenani on ollut kaiken muun materiaalin ohella Meyerin Chagall-kirjassa julkaistu taiteilijan töiden kuvasto, joka noudattaa töiden todennäköistä kronologiaa ja jota voidaan pitää maailmanlaajuisen kokoomatyön tuloksena.

2.3. Peircen kolmiosainen merkki ja fenomenologiset kategoriat



Peircen triadista merkkiä havainnollistavan kolmion kärkinä ovat *object*, *interpretant* ja *representamen*.³⁴

Ne jakautuvat seuraaviin luokkiin:

<i>representamen</i>	<i>object</i>	<i>interpretant</i>
qualisign	icon	rHEME
sinsign	index	dicisign
legisign	symbol	argument

Pääluokat jakaantuvat edelleen alaluokkiin, jolloin tulokseksi saadaan kymmenen eri merkkilajia, jotka näin kattavat Peircen koko semioottisen merkkiuniversumin, kuten on huomautettu.³⁵

Tutkimuksessani en pyri soveltamaan tätä pitkälle vietyä merkkijakoa tutkimuskohteeseeni, Chagallin taiteeseen. Fenomenologiset pääluokat *firstness*, *secondness* ja *thirdness*, joihin tutkimusmetodini perustuu, ovat kuitenkin läheisessä yhteydessä tähän merkkisysteemiin siinä mielessä, että - kuten Peirce on huomauttanut - niissä jokaisessa korostuu selvästi merkin kolme olomuotoa suhteessa objektiin: ikoni, indeksi ja symboli.

Peirce on luonnehtinut näitä kolmea kategoriaa, kolmea "olemisen tapaa" (modes of being) seuraavasti:

- firstness* = (olemisen) positiiviset laadulliset mahdollisuudet. Laatu on tässä käsitetty monadisena maailman elementtinä, josta tulemme välittömästi tietoisiksi. Tähän liittyy yksinkertainen tunne, kokonaisuuden tavoittava emootio (the emotion of the t o u t e n s e m b l e). Laadullisten mahdollisuuksien luonteenomaisia piirteitä on, että ne ovat epämääräisiä (vague) ja potentiaalisia (potential).
- secondness* = (olemisen) varsinaiset faktat, materiaaliset, aikaan ja paikkaan sidotut; näiden faktojen suhde toisiin faktoihin (eri konteksteihin). Faktojen luonteenomaisia piirteitä, jotka sulkevat ne laatu- ja lakien ulkopuolelle on, että ne ovat satunnaisia (contingent) ja alkuvoimaisia, "karkeita" (brute).
- thirdness* = (olemisen) käsittäminen; (siinä esiintyvien) laadullisten ja faktuaalisten ominaisuuksien arvioiminen (universaaleina lakeina). Tähän liittyy mielen operaatioissa aikomuksen (one means to do) ja merkityksen (meaning) muodostaminen.³⁶

Peircen kategoriointia voi pitää monessa mielessä tulkinnanvaraisena, eivätkä kategoriat, kuten Peirce itse on huomauttanut ole jyrkästi erotettavissa toisistaan.

Siinä tulkintamallissa, jonka olen kehittänyt Peircen kategorioiden pohjalta sovellettavaksi taideteosten vastaanottoon, rajat eri vaiheiden tai tasojen välillä ovat samaten jossain määrin diffuusit.

Firstness-vaihetta, jota pidän ei-kognitiivisen esitiedon vaiheena, voi verrata intuition, jota monet filosofit ja taiteentutkijat ovat omalla tavallaan luonnehtineet.

Secondness-vaihe edustaa teokseen liittyvien faktojen ja näiden perusteella tehtyjen johtopäätelmien tasoa. Siinä tarkastellaan teoksen kokonaisrakennetta ja sen osien suhdetta sekä suhteutetaan teos eri

konteksteihin. Tässä yhteydessä tulevat myös esiin tiedot sen syntyvaiheista ja niihin oletettavasti vaikuttaneista vuorovaikutussuhteista. Tässä analyysivaiheessa voi työhypoteesinomaisena hyväksyä myös taideteoksen jakamisen ilmaisun ja sisällön tasoihin (saussurelaisittain s-a / s-é) ja sen tarkastelun kielen ja puhunnan (langue/parole) akselilla.

Thirdness-vaihe on puolestaan kokoava synteesi edellisistä ja samalla taideteoksen merkityksen kartoittamista.

Maalauksia tutkittaessa firstness-, secondness- ja thirdness-vaiheet tulevat painottumaan eri tavoin. Varsinkin secondness-vaihe tulee saamaan erilaista sisältöä riippuen niistä tosiasiajoukoista ja niistä eri konteksteista, joihin teos suhteutetaan. Ensimmäiset Venäjällä aloitetut työt kantavat tuoreina sisällään valkovenäläistä Vitebskiä, lapsuuden ja nuoruuden ympäristöä ja muistumia siellä koetuista syvistä elämyksistä. Niihin punoutuvat vähitellen uuden ympäristön tuomat ainekset, joita tarjoavat ympärillä kuohuva monimuotoinen elämä ja taide sekä tärkeät vuorovaikutussuhteet uusien taiteilija- ja runoilijaystävien kanssa.

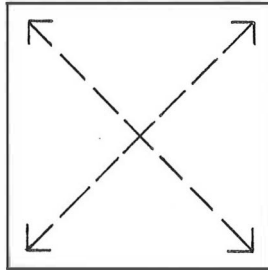
On kuitenkin muistettava, että vaikka taiteilijan elämäkokemukset tavallaan ovatkin olleet hänen teoksiensa raaka-aineena, niin luovan prosessin suodattamina niistä on tullut taideteoksen elementtejä, taiteen merkkejä, joiden suhde elettyyn ei ole yksiselitteisesti yhden suhde yhteen, vaan paljon komplisoidumpi. Samaa on sanottava sosiaalisten tekijöiden oletetuista vaikutuksista ja myös niistä taiteilijan antamista lausunnoista, jotka koskevat hänen intentioitaan. Ne saattavat kaikki olla arvokkaita vihjeitä, mutta niitä ei voi pitää varmoina vastauksina kysymyksiin.

Seuraavassa kaavakuvassa, joka tavallaan kattaa koko tutkimuksen problematiikan, olen pyrkinyt yhdistämään semioottiset pääkategoriat *l a n g u e* vs *p a r o l e* saussureläiseen tasojakoon *s i g n i f i - a n t* vs *s i g n i f i é*, ja sijoittamaan niiden muodostamaan jännitekenttään Chagallin taiteen merkkikielen. Tutkimuksessa tulee olemaan keskeisintä kontradiktoristen jännitteiden tarkastelu (kaaviossa piste-viivoin).

Maalauksia tulkittaessa tätä kaaviota on voitu käyttää viitekehyksenä vasta analyttisessä secondness- tai synteettisessä thirdness-vaiheessa. Firstness-vaiheen kokonaisuutta tavoittavassa emotiossa - Peircen "the emotion of the *t o u t e n s e m b l e*" - sillä ei ole tilaa.

Ajan taiteen merkki-
kielten ilmaisukeinot
LANGUE / S-A

Ajan taiteen merkki-
kielten sisällöt
LANGUE / S-E



Chagallin maalausten
myyttinen sisältö
PAROLE / S-E

Chagallin merkkikielen
ilmaisukeinot
PAROLE / S-A

2.4. Keskeistä käsitteistöä

Edellä selostettuihin Peircen kategorioihin liittyvien termien lisäksi tämän tutkimuksen keskeistä sanastoa tulee olemaan *k u v a n*, *m e t a f o r a n*, *s y m b o l i n* ja *a r k k i t y y p i n* ohella semioottisessa tutkimuksessa käytetyt termit *i s o t o p i a* ja *a l l o t o p i a*.

Greimasin ja Courtesin Semiotiikan sanakirjan mukaan (*Sémiotique - Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* 1979) tämä Greimasin fysiikasta ja kemiasta lainaama termi isotopia on operatiivisena käsitteenä syntagmaketjun klasseemeissa esiintyvää toistuvuutta, joka takaa ilmaistun diskurssin homogeenisyyden. Tarasti on lausunut saman selkeämmin: isotopia on merkitystaso, joka takaa tekstin sisäisen yhteneväisyyden.³⁷

Allotopia eli *p l u r i - i s o t o p i a* tarkoittaa erilaisten isotopioiden päällekkäisyyttä samassa diskurssissa. Sitä on käyttänyt runoutentutkimuksessa mm. Le Groupe *Λ* (*Rhétorique de la poésie* 1977).

Moniin myytintutkijoihin vedoten ihmiskunnan syntyhistorian voisi aloittaa sanoin: Alussa oli kuva. Kuvalle on luonteenomaista, että sitä ei voi ilmaista toisin. Kuten Octavio Paz sanoo: "Kuvaa ei voi sanoa toisella tavoin ... Kuvan merkitys on kuva itse ... Merkitys ja kuva ovat yksi ja sama asia."³⁸ Ja Bachelard: "Kuvalle riittää sen olemassaolo. Kuvalla on olemisen sointi ... Kuva ei ole alisteinen millekään impulssille. Se ei ole menneen kaiku. Pikemmin päinvastoin: kuvan loiste herättää kaukaisen menneisyyden kaiut."³⁹

Kuten jo edellä kävi ilmi, Etienne Souriau jakoi taideteoksen "ylemmät" tai olisiko parempi sanoa "syvemmät" ulottuvuudet fiktiiviseen ja transsendentaaliseen tasoon. Runollisen ja visuaalisen kuvan tasoina nämä ulottuvuudet ovat yhtä. Siihen viittaa myös toisaalta Reverdyn runollisen kuvan määritelmä: "Kuva on hengen puhdas luomus", toisaalta Leonardon aikoinaan maalaustaiteesta lausuma toteamus: "La pittura è una cosa mentale".

Kuvan ja metaforan raja on häilyvä. Jatkaessaan määritelmäänsä Reverdy tuleeekin hyvin lähelle metaforaa:

Se /kuva/ ei voi syntyä vertailusta (Rimbaud jo julisti pannaan 'kuin'-sanana) vaan kahden toisilleen enemmän tai vähemmän kaukaisen todellisuuden lähentämisestä. Mitä kaukaisemmat ja oikeammat näiden kahden toisiaan lähelle viedyin todellisuuden suhteet ovat, sitä väkevämpi on kuva.⁴⁰

Ei ole mitenkään ihmeteltävää, että Breton ahkerasti siteerasi tätä määritelmää, jonka suorana sovellutuksena voisi pitää Lautréamont'in kuuluisaa lausetta ompelukoneen ja sateenvarjon kohtaamisesta leikkauspöydällä, mistä Breton tekikin surrealistisen iskulauseen. Monien muiden ohella Barthes on huomauttanut, että todellisuuden rajattoman ja ristiriitaisen moninaisuuden ykseys, *coincidentia oppositorum* on helposti ja rikkaasti esitettävissä kuvin ja symbolein, kun taas sen käsitteellinen ilmaiseminen on mahdotonta.⁴¹ Sekä verbaalista että kuvallista metaforaa voi pitää *coincidentia oppositorum*in ilmaisuna, kun taas metonymiassa kohtaavat toisiaan lähellä olevat elementit.

Metaforan sijoituessa paradigmaattiselle akselille ja metonymian syntagman akselille näiden jyrkkä erottaminen toisistaan ei kuitenkaan ole mahdollista. Barthes onkin taipuvainen näkemään Jakobsonin tapaan taiteellisen diskurssin alinomaisena jatkuvana aaltoliikkeenä ja väreilynä näiden kahden akselin välillä.⁴²

Puhuessaan metaforan runollisesta totuudesta Ricoeur tarkastelee niitä jännitteitä, joita syntyy metaforan elementtien ja toisaalta sen tulkintatapojen välillä. Ricoeur näkee myös bachelardilaisen "mielikuvituksen fenomenologian" avaavan uusia mahdollisuuksia metaforan ymmärtämiseen.⁴³ Mielenkiintoisen näkökulman metaforaan avaa myös Albert Rothenberg, joka pitää metaforan ydinominaisuutena *homospatiaalisuutta*. Homospatiaalisuus on hänen mielestään keskeistä sekä taitei-

lijain että tiedemiesten luovassa ajattelussa. Siinä käsitetään oivalluksenomaisesti kaksi tai useampia erillisiä kokonaisuuksia kuuluviksi samaan "tilaan". Tietoinen, kognitiivinen elementti on Rothenbergin mukaan läsnä kaikkien, myös visuaalisten metaforien muodostamisessa, sillä taiteilijalla on myös hyvin voimakas tietoisuus siitä, että hänen yhdistämiensä elementtien t ä y t y y kuulua samaan mentaaliseen tilaan.⁴⁴

Puhuttaessa kuvien, metaforien ja symbolien suhteista edetään tavallisesti kuvista metaforiin, metaforista symboleihin. Milloin metaforasta tulee symboli? Tähän on annettu lyhyt ja selkeä vastaus: Silloin kun metafora muuttuu toistuvaksi ja keskeiseksi.⁴⁵ Usein konventionaalisella, joskus myös uutta luovalla tavalla symboli aina viittaa johonkin itsensä ulkopuolella olevaan ja toimii näin merkityksen tallentajana.

Cassirer, joka on tutkinut symbolifunktiota erityisenä ihmiselle luonteenomaisena ilmaisumuotona, antaa symbolille laajan miltei kaiken inhimillisen toiminnan kattavan merkityksen pitäessään kieltä, myyttejä, uskontoja ja taiteita ihmisen kutoman symboliverkoston osina.⁴⁶ Tätä verkostoa tutkiessaan Cassirer ei niinkään kysy mitä erityisiä tehtäviä symbolilla on näiden eri alueiden sisäpuolella, vaan "missä määrin kieli k o k o n a i s u u d e s s a a n, myytti k o k o n a i s u u d e s s a a n, taide k o k o n a i s u u d e s s a a n kantavat itsessään symbolisen hahmotamisen yleistä luonnetta".⁴⁷

Taiteen käyttämistä symboleista Susanne Langer on huomauttanut, että niiden yksinomaisen tehtävä ei ole johonkin ulkopuoliseen viittaaminen; niiden tehtävä on myös jäsentelevä ja hahmottava - "Symbols articulate ideas".⁴⁸ Tältä kannalta symbolinen muoto tulee Langerin termistössä hyvin lähelle elävää, dynaamista muotoa. Dynaaminen muoto näkyy suoraan kuvassa, ei välillisesti sen kautta.⁴⁹

Vaikkakin Langerin edustama käsitys pitää monien sekä verbaalisessa että visuaalisessa taiteessa esiintyvien symbolien suhteen paikkansa, niiden rinnalla on toisaalta sellaisia merkkejä, jotka ikäänkuin kehottavat tarkempaan tutkimiseen, vertailuun, "lukemiseen". Silloinkaan ei ole kysymys denotatiiviseen kieleen kuuluvasta asioiden yksiselitteisestä esittämisestä, vaan mahdollisuuksien avaamisesta, ymmärryksen rikastamisesta, kuvan näkemisen selkeyttämisestä.

Tässä tutkimuksessa, missä peirceläisen fenomenologisen kolmivaiheisen tarkastelutavan rinnalla myytin näkökulmaa pidetään koko ajan neljäntenä ulottuvuutena, symboli usein lähenee arkkityyppejä. Tarkastel-

lessaan runollisen kuvan ja tiedostamattoman pohjalla uinuvan arkkityypin suhdetta Bachelard on huomauttanut, että suhde ei suinkaan ole kausaalinen. Sekä kuva että arkkityyppi ovat olemukseltaan dynaamisia ja muuntuvia.⁵⁰ Durand on myös viitannut tähän:

Rakenteellisten muotojen takana, jotka ovat sammuneita tai jäähtyneitä struktuureja, häämöttävät ... syvästruktuurit, jotka - kuten Bachelard ja Jung jo tiesivät - ovat dynaamisia arkkityyppejä, luovia "subjekteja".⁵¹

Tämä vie meidät jo myyttien alueelle.

3. MYYTISTÄ JA MYYTTISYYDESTÄ

3.1. Myytin ontologiaa

Myytillä voidaan käsittää sanakirjanomaisesti sankari- tai jumaltarua tai tarunomaista uskomusta. Myytti (>kreik. $\mu\upsilon\theta\omicron\varsigma$ = tarina) voi siis olla etymologiaansa seurailleen - kuten L. Benoist sen määrittelee - "jonkin opinkappaleen, uskomuksen tai käsityksen esittämistä traditioon tai mielikuvitukseen perustuvan legendaarisen kertomuksen muodossa".⁵²

Myytti on kuitenkin paljon enemmän. Sen juuret ja sen lehvät haarahtavat niin laajalle inhimilliseen tietoisuuteen, etteivät ne tunnu mahduttuvan minkään yksiselitteisen määritelmän sisäpuolelle. Myyttinen tieto edustaa ikivanhaa kuvallista tietämyksen lajia, joka toimii siis tavallaan käsitteellisen ja teknis-utilitaristisen tiedon alueen ulkopuolella ja ehkä sen vuoksi väistää objektiivisia, rationaalisia määrittely-yrityksiä.

Myytin olemusta on pyritty selittämään kaikkina aikoina, toisin ajoin erityisen innokkaasti. Tällaisia myytin uuden tulemisen aikoja näyttävät olleen renesanssin jälkeen varsinkin saksalaisen romantiikan ja neoklassismin aika, tämän vuosisadan alku, 40- ja 50-luvut, jolloin strukturalistinen myyttitutkimus käynnistyi sekä meidän oma aikamme, jolloin myytin kohtaa usein keskeisenä teemana niin taiteessa kuin akateemisissa tutkimuksissa, niin tutkijain kuin kirjailijoidenkin kansainvälisissä kongresseissa.

Myyttiä ontologisesti kartoitettaessa sen olemuksesta erottuu ainakin kaksi piirrettä, joista useimmat tutkijat näyttävät olevan yksimielisiä:

kollektiivisuus ja moniselitteisyys. Myyttiä voisi verrata kollektiiviseen uneen - kuten Lévi-Strauss on tehnyt - eikä se sellaisena koskaan ole yksiselitteinen. Myytti katsoo Janus-kasvoin toisaalta esihistoriallisten aikojen hämärään, menneeseen kulta-aikaan, jonka tapahtumia sen kerronta toistaa ja herättää eloon, toisaalta tulevaisuuteen, siihen kulta-aikaan joka on palaava, sillä myytissä elää ja vaikuttaa "ikuinen paluu" - "l'éternel retour". Sen aika on syklinen, ei lineaarinen.

Ikivanhoja tapahtumia ja käyttäytymismalleja toistaessaan myytti toimii myös todellisuuden selittämismallina, joka noudattaa omaa kuvallista, poeettista logiikkaansa, "konkreetin logiikkaa". Burnham on painottanut myytin sosiaalista olemuspuolta: "Myytti on kommunikaatio- ja ymmärtämistäpa, johon ovat kiinteästi kytkeytyneet sosiaaliset arvot ja instituutiot".⁵³ Tällaisena ongelmien ymmärtämis- ja ratkaisutapana myytti on edelleenkin säilyttänyt elinvoimaisuutensa. Sitä vain ei voi lähestyä puhtaasti rationaalisesti.

Kuten esim. Wilenius on huomauttanut, aidot myytit täytyy ensin vastaanottaa täydellä kuvallisella painollaan, kuten taide ja unet, eikä niitä pidä heti alkaa älyllisesti tulkita, sillä niissä piilevät oivallukset ihmisestä ja maailmasta alkavat raottua vasta vähitellen.⁵⁴

Myyttisen tietoisuuden kehittämisen tärkeyttä länsimaiselle ihmiselle tähdensi jo 50-luvulla Mircea Eliade. Vielä on liian aikaista arvioida hänen sanojensa oikeellisuutta:

Myytin ymmärtäminen tulee vielä jonakin päivänä kuulumaan XX
vuosisadan hyödyllisimpiin keksintöihin ...
On tultava tietoiseksi⁵⁵ siitä mitä myyttistä on vielä jokapäi-
väisessä elämässämme.

Myytin ymmärtämiseen - josta Eliade puhuu - liittyy erityisesti taiteilijoilla negatiivisten, destruktiivisten myyttien paljastaminen ja särkeminen yhtä tärkeänä osana kuin positiivisten, aitojen myyttien löytäminen ja luominen.

Myytin yhteydet riittiin ja uskontoon ovat niin kiinteät, että rajojen vetäminen näiden välille on usein mahdotonta. Eliade onkin huomauttanut siitä, että myytit ja riitit ovat saman kohtalonvoiman toisiaan täydentäviä ilmauksia, riitti sen liturginen, toimiva muoto, myytti sen toteutus ja selitys.⁵⁶ Kuten Wilenius sattuvasti on huomauttanut, uskonnoissa myyttiset ainekset

... naulattiin kiinni dogmeiksi. Niiden ymmärtäminen myytteinä, joilla on vertauskuvallinen totuussisältö, leimataan yleensä kerettiläisyydeksi, vaikka se olisi varsin luonteva lähestymistapa.⁵⁷

Tässä tutkimuksessa, jossa hasidistisella juutalaisella uskonlahkolla oppeineen ja käsityksineen on tärkeä sija, noudatetaan tätä "luontevaa lähestymistapaa"; näitä tutkimuskohteita lähestytään myyttisenä aineksena.

3.2. Näkökulmia myyttiin

Muuntuvana ja monitahoisena olemukseltaan myytti tarjoaa myös runsaasti erilaisia tarkastelutapoja. Seuraavassa on tarkoitus valottaa keskeisiä näkökulmia myyttiin, joita ovat antropologinen, psykologinen, filosofinen ja strukturalistis-semioottinen.

Malinowski edustanee antropologien perinteisiä käsityksiä, kun hän pitää myytin pääfunktiona "vanhan lujittamista". Viittaamalla tapahtumiin, jotka ovat sattuneet hämärässä menneisyydessä myytti pyrkii samalla lujittamaan magian edustamaa totuutta, moraalin ja lakien sitovuutta ja rituaalin arvoa.⁵⁸ Kuten myöhemmin strukturalistisen myyttitutkimuksen yhteydessä lähemmin ilmenee, Lévi-Strauss laajensi huomattavasti antropologiassa esiintyneitä käsityksiä myytistä, kun hän väitti, että "villi ajattelu" noudattaessaan ns. konkreetin logiikkaa saattoi olla sekä pyyteetöntä - mikä poikkesi Malinowskin käsityksestä - että omalla tavallaan rationaalista - mikä poikkesi Lévy-Bruhlin esittämistä ajatuksista.⁵⁹

Antropologisena myyttien tutkijana Durand erkanelee jo peruslähtökohdissaan omaperäiseen suuntaan. Puhuessaan myytin spatiaalisesta rakenteesta konfiguraationa hän tavallaan lähenee Lévi-Straussin ajatuksia myytin tarjoamista mahdollisuuksista samanaikaiseen sekä horisontaalisesti että vertikaalisesti etenevään lukemiseen. Toisaalta hän kuitenkin menee vielä pitemmälle kuin Lévi-Strauss; kaksiulotteisuudesta kolmiulotteisuuteen.

Teoksensa *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* alussa hän käsittelee joitakin myyttien luokitteluyrityksiä; Krappen melko karkeajakoista kahtiajakoa maata ja taivasta käsitteleviin myytteihin, Eliaden tätä seurailevaa mutta huomattavasti hienosyisempää luokitusta, jossa otetaan huomioon myös ulkoisten kuvien assimiloituminen sisäiseen aikaan; Bache-

lardin jaottelua, jossa "neljä alkuainetta muodostavat mielikuvituksen hormonit" ja jossa näiden liikunnat tapahtuvat aina ambivalentisti, jolloin vältytään kapealta yksinkertaistamiselta.⁶⁰

Dumezil taas on jakanut myytit yhteiskunnallisten funktioiden mukaan pappis-, soturi- ja tuottajamyytteihin, mitä voidaan tavallaan pitää jonkinlaisena yhteiskunnallisena heijastusteorianana, kun taas Freudin tunnettu libidon jako oraali-, anaali- ja seksuaaliseen vaiheeseen symbolinmuodostuksen liikkeelle panevana voimana edustaa psykoanalyttisia torjuntateorioita.

Durandin mukaan sekä heijastus- että torjuntateoriat on hylättävä, sillä on olemassa symbolinmuodostusta, joka on niistä riippumatonta. Pikemmin kuin torjunta (refoulement) on kysymyksessä vapauttaminen (défoulement), jossa ihmisen psyykkisen olemuksen vastaukset miljöön haasteisiin löytyvät sisäisten impulssien ja ulkoisten virikkeiden dialektiikasta. Durand painottaa, että sisäiset symboleja muodostavat kuvat ovat liikkuvia ja niitä luokiteltaessa liikkeen suunta on ratkaiseva. Sisäiset dominoivat liikkeet Durand jaottelee kolmeen dominanttiin seuraten Betcherevin refleksikategorioita, jotka puolestaan noudattelevat ihmisen synnynnäistä sensomotorista struktuuria: asentodominanttiin, ravinnonottodominanttiin ja seksuaaliseen dominanttiin.⁶¹ Tämä jako perustuu siis oletukseen, että ruumiinliikkeiden, hermokeskusten ja symbolimuodostuksen välillä on kiinteä yhteys.

Valtavan antropologisen tietomääränsä Durand itse jäsentelee liittäen yhteen biologisten perusdominanttien kolmijaon ja psyyken kahtiajakautumisen päivä- ja yötajuntaan.

Roger Callois puolestaan lähenee psykologista näkökulmaa selittäessään myyttejä *s u r d e t e r m i n a a t i o n* käsitteellä. Tämän käsitteen läpi nähtynä myytti on

/sellaisten/ psykologisten prosessien solmukohta, joiden yhteenkasautuminen ei koskaan voi olla sattumanvaraista, episodimaista, yksilökohtaista.⁶²

Kun tästä voi päätellä, että Callois'n mukaan myytin aina on käsiteltävä jotain kollektiivista, yleistä ja ihmisen kohtaloon vääjäämättömästi kuuluvaa, tuntuu Martin du Gard tiivistäneen Callois'n ajatukset huudahtaessaan: "Ce mythe - la fatalité des événements!"

Psykologisen näkökulman varsinaiset avaajat olivat kuitenkin Freud ja Jung. Freudin myyttejä käsittelevää *Totem et Tabou* -teosta, joka ilmestyi hänen perustamansa psykoanalyttisen *Imago*-lehden ensimmäisissä numeroissa (1912, 1913), olivat jo edeltäneet mm. Abrahamin ja Rankin teokset, joissa unianalyysi oli laajennettu käsittelemään myyttiä, rituaalia ja uskontoa. *Totem et Tabou* on yritys niveltää toisiinsa kollektiivinen ja yksilöllinen myytti. Freud yrittää siinä osoittaa, että sosiaalinen vaihto perustuu systeemiin, joka varmistaa Oidipus-kompleksin molempien halujen torjunnan. Kirjallisuus, kuvataide, kaikki taiteen ja kielen ilmiöt paljastavat verhottuja oidipaalisia haluja yksilön äänellä mutta laajentuen siihen sosiaaliseen lähtökohtaan, jonka muodostavat seksuaalisuuden torjunta ja sublimaation monet muodot ja joka on kaiken kommunikaation todellinen perusta.⁶³ Vaikkakaan Freudin käänteentekevää asemaa psyyken tutkimuksessa ei voida kieltää, hän jää kuitenkin myytin ja taiteen tutkijana Jungin varjoon.

Jung - kollektiivisen tiedostamattoman varsinainen löytäjä - näkee taiteilijan ammentavan voimansa ja sanomansa juuri tältä alueelta. Hän näkee taiteilijan ennen muuta arkkityyppien löytäjänä ja välittäjänä. Jungin arkkityyppiteoria muodostaakin nähdäkseni psykoanalyttisen ja syvyytspyykologisen tutkimuksen huomattavimman annin sekä kirjallisuuden - että kuvataiteentutkimukselle.

Koska myytit Jungin mukaan ovat kollektiivisen alitajunnan välittömiä luomuksia, niitä esiintyy kaikkina aikoina ja kaikkien kansojen keskuudessa miltei samanlaisissa muodoissa. Jos ihminen kadottaa kykynsä luoda myyttejä - mitä voisi laajasti ottaen pitää ihmisen kykynä ilmaista itseään taiteen symbolikielellä - hän samalla menettää yhteytensä olemassaolon luoviin voimiin. Sillä - kuten Frieda Fordham on huomauttanut - Jung ei pidä tiedotonta kollektiivista minään vanhojen romujen varastona, vaan kaiken inhimillisen tietoisuuden lähteenä ja ihmiskunnan sekä luovan että tuhoavan hengen alkukotina.⁶⁴

Taiteilijan luovuuden laatua Jung on luonnehtinut kahdenlaiseksi: psykologiseksi, jolloin taiteen "raaka-aine" saadaan "ihmisen tietoisesta sielunsisällyksestä", ja visionaariksi, jolloin materiaali on peräisin kollektiivisesta tiedostamattomasta. Visionaareina taiteilijoina Jung mainitsee mm. Goethen, Danten, Wagnerin sekä tarinankertojien edustajana mm. Hoffmannin.⁶⁵

Charles Mauron on teoksessaan *Des méthaphores obsédantes au mythe personnel* tuonut psykologiseen tutkimukseen jungilaisista myyttikäsitteistä jyrkästi poikkeavan käsitteen: yksilöllisen myytin. Mauronin tutkimustavassa - jota hän itse kutsuu psykokriittiseksi - lähdetään tekstien "päällekkäinasettelun" avulla etsimään toistuvia kuvia tai "kuvakimppuja", jotka vastaavat psyykkisiä tilanteita, ja näitä seuraamalla päädytään tekijän yksilöllisen myytin hahmottamiseen. Saadut tutkimustulokset verifioidaan sitten "varovasti" ("une vérification prudente") vertailemalla niitä tekijän elämäkerrallisiin tietoihin.⁶⁶

Filosofisen näkökulman myyttiin voi mielestäni hyvin aloittaa huomattavan romanialaisen antropologin Mircea Eliaden ajatusten esittelyllä. Hän tarkastelee monissa myyttiä käsittelevissä teoksissaan aiheitaan tavattoman monitahoisesti sekä antropologin, syvyyspsykologin, filosofin että myös runoilijan kannalta. Ja hän näyttää myös ennakoivan strukturalismia määrittellessään myytin "ilmaukseksi tietylle tavalle olla maailmassa, tietyn olemisen modaliteetin ilmaukseksi".⁶⁷

Yksilöllisen kokemuksen tasolla, sanoo Eliade, myytti ei koskaan täysin häviä. Se ilmenee myös nykyaikaisen ihmisen unissa, kuvitelmissa ja haaveissa. Mutta se on menettänyt keskeisen aseman mikä sillä oli arkaaisissa yhteiskunnissa, ja monia vielä eloon jääneitä myyttejä on vaikea tunnistaa niiden läpikäymän pitkän maallistumisprosessin jälkeen.

Eliade seurailee myytin metamorfooseja linjalla myytti - legenda - sankari-eepos - moderni kirjallisuus. Hän toteaa, että esimerkiksi speктаakeli ja lukeminen ovat modernin ihmisen keinoja päästä historiallisen ajan ulkopuolelle, toisiin aikarytmeihin.⁶⁸

Arkaisten kansojen välinpitämättömyys historiallista ajanlaskua kohtaan ei ollut konservatismia, vaan metafyyssisen arvottamista inhimillisessä olemassaolossa.⁶⁹ Aikaa hallitsi "ikuinen paluu", lakkaamaton pyhien luomisaktien toistaminen, niiden toimintojen riitinomainen jäljittelemineen, joita jumalien uskottiin tehneen perimätiedon mukaan joskus ensimmäisen kerran aikojen aamuhämärässä.

Eliade osoittaa, että myyttinen, syklinen aikakäsitys pysyi elinvoimaisena vielä pitkälle 1600-lukua, jolloin sen syrjäytti yleisessä tietoisuudessa historiallinen, lineaarinen aikakäsitys, johon uusina myytteinä alkoivat nivoutua "edistyksen" ja "rajattoman taloudellisen kasvun" myytit. Vasta meidän vuosisadallamme on eri muodoissa esiintynyt lineaarisen aikakäsityksen ja historismin kritiikkiä.⁷⁰

Myytissä on aina kysymys ihmisen metafysisestä tilanteesta (la situation métaphysique). Tässä tilanteessa toiminta saa mielekkyytensä siitä että ihminen pyhiä toimintoja jäljitellessään tuntee siirtyvänsä ajallisesti myyttiseen aikaan ja paikallisesti taloissaan, temppeleissään ja kaupungeissaan maailmankaikkeuden keskukseen. Eliaden esittelemiin keskeisiin myyttisiin arkkityyppeihin palataan lähemmin teosten tulkin-tojen yhteydessä.

Tarasti on väitöskirjassaan *Myth and Music* esitellyt lähemmin kahden huomattavan myyttiä tutkineen filosofin, Jaspersin ja Cassirerin teorioita.⁷¹ Tyydyn tässä vain mainitsemaan joitakin oleellisia piirteitä heidän ajattelustaan. Jaspers jakaa myytin luonnonmyyttiseen (das Naturmytische) ja sielullismyyttiseen (das Seelenmytische). Luonnonmyyttisen perustana on mytologisdemoninen maailmankuva. Kaikki kosmisessa luonnossa on läheisessä sukulaisuussuhteessa; eläin-, kasvi- ja kivikunta. Jaspersin filosofisen ajatuksen on Schelling aikanaan esittänyt runollisessa muodossa: "Henki uneksii kivessä, herää eloon kasveissa, liikkuu eläimissä ja tulee tietoiseksi ihmisissä". Jaspersille sielullismyyttinen on elettyä todellisuutta. Molemmat myyttisen muodot on löydettävissä esteettisessä kokemuksessa.

Cassirer - symbolifunktion tutkija - toteaa Eliaden tavoin, että myyteissä on enemmän kysymys ihmisen eläytymis- ja asennoitumistavasta (Bezogenheit) kuin rajattavissa olevista objekteista. Ihminen voi kokea miltei mitä tahansa myyttisenä. Cassirer kaavailee myyttisen tietoisuuden muoto-oppia, jossa jokaisella suunnalla ja värillä on oma tunnearvonsa ja jossa myyttinen ja esteettinen lähenevät toisiaan. Myytin perusominaisuuksiin kuuluu myös dynaamisuus, aituinen joksikin tuleminen. Se mikä jää logiikan, matemaattisen tiedon avulla annettavien eksaktien määritelmien ulottumattomiin, se joka ilmenee erilaisena hetkestä toiseen, se voidaan ilmaista myytin kielellä.

Myytin ja taiteen samoin kuin tieteen ja taiteen suhteita on pohtinut Gaston Bachelard. Bachelardin filosofian keskeisenä teemana voidaankin pitää pyrkimystä saada tiede ja runous täydentämään toisiaan, kääntää niiden vastakkaisiksi käsitetyt akselit samansuuntaisiksi. Kuten yhden hänen teoksensa nimi osoittaa - "Le droit de rêver" - Bachelard pitää mielikuvitusta, kykyä haaveilla sekä ihmisen oikeutena että tärkeänä inhimillisenä kykynä, jota tulisi kaikin tavoin kehittää, sillä psyykkisesti olemme sitä, miksi haaveemme ovat meidät tehneet.

Bachelard arvelee myytin muodostuvan kolmesta vaiheesta:

- haaveilusta (rêverie) tai ihmettelystä (émerveillement) joka on sen hetkellinen muoto,
- kontemplaatiosta (contemplation), jossa mennyt ja nykyhetki ovat erottamattomasti yhtä sekä
- esittävästä hahmottamisesta (représentation).⁷²

Bachelardin mukaan myytti on liikkeelle lähtöä, jatkuvaa impulssia. Kun olemassaolo ulkoapäin katsoen on kaksinkertaisesti yksinäisyyteen kahlituttua, yhteen hetkeen ja yhteen pisteeseen rajattua, myytti on pyrkimistä ulos tästä tilanteesta, ja sen voima liikkuu kolmen vektorin suunnassa. Se pyrkii kohti:

- sosiaalista yhteyttä
- ajan hallitsemista
- tilan hallitsemista⁷³

Tämä käsitys on lähellä sekä Eliaden metafyyisistä situaatiota että Lévi-Straussin ontologista ristiriitatilannetta, johon myytti etsii ratkaisua.

Yhtä paljon kuin myytin ulottuvuudet laajenivat Jungin kollektiivisen alitajunnan ja arkkityyppiteorian ansiosta, yhtä suuressa määrin käsityksen rakenteesta hahmottui uudelleen Lévi-Straussin tutkimusten ansiosta. Lévi-Strauss valtasi asemansa strukturalistisen antropologian perustajana jo ensimmäisellä laajalla teoksellaan *Tristes Tropiques* ja jatkoi samaa tutkimusuraa myöhemmillä kirjoillaan, mm. *Anthropologie structurale* ja *La Pensée Sauvage* sekä *Mythologiques*-sarjalla.

Edmund Leachin mukaan Lévi-Straussin tuotantoa voi verrata kolmi-sakaraiseen tähteen, jonka keskuksena säteilee *Tristes Tropiques* ja jonka sakaroina ovat sukulaisuusteoria, myytin logiikka ja primitiivisen luokittelun teoria.⁷⁴ Näistä perustavista teemoista myytin logiikka on tämän tutkimuksen kannalta tärkein. Myytti on toiminut jonkinlaisena yleisavaimena Lévi-Straussille, kun hän on yrittänyt etsiä yleisinhimillisen ajattelunmuodostuksen kaiken kattavaa mallia. Myytin universaalisuus liittyy sen uniin ja satuihin. Leach on huomauttanut:

Myytti ei Lévi-Straussin käyttämänä paikannu minnekään kronologiseen aikaan. Sitä vastoin sillä on piirteitä, jotka yhdistävät

sen uniin ja satuihin. Myytissä, siten kuin Lévi-Strauss tajuaa, ihmiset keskustelevat eläinten kanssa ja menevät niiden kanssa naimisiin, elävät merissä ja taivaassa sekä viettävät maagisia juhlia elämän luonnolliseen menoon kuuluvina.⁷⁵

Mutta vaikka myytit tavallaan ovat kollektiivisten unien kaltaisia, joita niiden kertojat välittävät toisille täysin tiedostamatta niiden merkitystä, ne ovat samalla tärkeän viestin kantajia. Tämä viesti välittyy sarjasta lukemattomia versioita, joissa alkioit, elementit, m y t e e m i t manifestoituvat vaihtelevalla tavalla. Kun versiot asetetaan allekkain muodostuu partituuria muistuttava kaava, joka on luettavissa samanaikaisesti pysty- ja vaakasuoraan. Mytologioiden kokonaisuus rakentuu saman kaavan mukaisesti. Lévi-Strauss analysoi tämän partituurikaavion avulla koko joukon antiikin ja ns. luonnonkansojen myyttejä - joista kuuluisin lienee Oidipus-tarina - asettaen myyttien elementit toisilleen vastakohtaisiksi sarjoiksi, joissa pätee suhdeyhtälö $a:b \approx c:d$.⁷⁶ Kaikki myytit rakentuvat täten itsenäisen suhdekaavion mukaan tiedostamattoman logiikan pohjalta. Lévi-Straussin tiedostamattoman käsite poikkeaa kuitenkin suuresti psykoanalyttisesta. Kuten Tarasti on huomauttanut

Lévi-Straussin mukaan myyttinen ajattelu on tiedotonta siinä mielessä, että jokainen erillinen myytti on vain yksi sirpale kokonaisuudesta, jota myytin paikallinen, tiettyyn yhteisöön ja sen historiaan sidottu kertoja ja kuulija ei pysty näkemään. Siten Lévi-Straussin *Mythologiques*'issa intiaanimyytit selittävät toinen toisensa muodostaen Peircen interpretanttiketjuja muistuttavia sarjoja. Jonkin myytin merkitys viittaa johonkin toiseen myyttiin, joka taas puolestaan viittaa johonkin toiseen jne. Myytit muodostavat kehämäisen esityksen, joka jatkuvasti muuttaa merkitystään, koska siihen voidaan aina liittää mukaan taas uusia myyttejä. Tällainen ajattelu johtaa todellakin yllättävään lopputulokseen: se, joka kertoo myytin, ei tiedä mitä hän sanoo. Hän toistaa katkelmaa esityksestä, jonka alkua, loppua ja aihetta hän ei tunne.⁷⁷

Myyttien eri versioita vertailemalla voidaan siis paljastaa "universaalisen, alkukantaisen, epärationaalisen logiikan pääominaisuudet" ja "niiden kätkeyty sanoma" joka koskee "epämieluisista ristiriidoista irrottautumista".⁷⁸

Tätä alkukantaista epärationaalista logiikkaa Lévi-Strauss nimittää myös konkreetin logiikaksi, koska siinä aistikvaliteetit toimivat välittäjinä konkreetin ja abstraktin välillä. Se on myös hyvin lähellä "villää ajatte-

lua", joka on ominaista sekä askartelijalle (bricoleur) että taiteilijalle. Villi ajattelu edustaa abstraktin, tieteellisen ja länsimaiselle sivilisaatiolle ominaisen "kesytetyn ajattelun" vastakohtana luovaa ajattelutoimintaa, joka kulloinkin käytettävissä olevista aineksista luo struktuureja, jotka auttavat ihmistä suhteuttamaan itsensä maailmaan.⁷⁹

Kuten tunnettua, Lévi-Strauss on tutkinut nimenomaan myytin ja musiikin funktioiden analogioita, mutta sen käänteentekevä oivalluksen, jonka hän teki alkaessaan tarkastella myyttiä ei lineaarisena vaan kaksiulotteisena ilmiönä, voi mielestäni käsittää myös todisteeksi myytin ja kuvan samankaltaisuudesta. Nämä mielenkiintoiset uudet näköalat, joita Lévi-Strauss avaa, ovat kuitenkin melko vaikeasti sovellettavissa kuvataiteen metodologiseksi lähestymistavaksi. Käyttökelpoisempia teorian sovellutusmahdollisuuksia tarjoavat semiotiikan puolella Greimas ja Barthes.

Semanttisia universumeja jäsennellessään Greimas käyttää käsitettä mikrouniversumi. Sen hän määrittelee immanentiksi, eri tavoin manifestoituvaksi malliksi, joka on muodostunut sellaisesta joukosta seemisiä kategorioita, jonka ihminen pystyy samanaikaisesti tajuamaan rakenteena. Semanttisten mikrouniversumien typologiaa kuvaavassa kaaviossa hän erottaa toisistaan funktionaaliset ja kvalifikaatiiviset mallit sen mukaan, mikä on niiden sisältämä sanoma, ja toisaalta praktiset ja myyttiset manifestaatiot. Kvalifikaatiiviset mallit ovat - riippuen siitä ilmenevätkö ne praktisina vai myyttisinä - joko tieteellisiä tai aksiologisia.⁸⁰

Tämän tutkimuksen kohde - se semanttinen universumi jonka muodostaa Chagallin vuosien 1910-1914 tuotanto suhteessa 1910-luvun alkupuolen kuvataiteeseen ja runoudessa tuolloin Pariisissa vallinneeseen semanttiseen universumiin - muodostaa siis kiistämättömästi aksiologisen, arvoväritteisen tutkimusobjektin.

Puhtaasti kvalifikaatiivista manifestaatiota edustaa Greimasille moderni runous. Se ei pyri ainoastaan "kumoamaan syntaksia" ts. supistamaan funktionaalisten sanomien lukumäärää niin pieneksi kuin mahdollista, vaan se tarjoaa myös eräissä tapauksissa hyvän esimerkin kompleksisista manifestaatioista, joissa negatiivinen, konnotatiivinen isotopia on hallitsevana. Tällöin semeemien ytimet näyttävät miltei sattumanvaraisilta "bricolagen", askartelunomaisen toiminnan aineksilta. Lévi-Straussiin viitaten Greimas toteaa, että semeemejä käytetään modernissa runoudessa usein vain siksi, että ne ovat tarjolla "palvellakseen jotain muuta tar-

koitusta". Tämä "jokin muu" on pohjimmaltaan juuri poeettinen kommunikaatio, joka on tiettyjen seemisten kategorioiden toistamista. Poeettisessa kommunikaatiossa seemien väliset alistussuhteet (ts. suhteet, jotka kokoaavat ne semeemeiksi) ovat näennäisesti muuttuneet yhtäläisyysrelaatioiksi. Greimas toteaa:

Tällainen transformaatio tuntuu kuitenkin käsittämättömältä seemien rajoissa: se voidaan selittää vain pitämällä seemisten kategorioiden homologisuutta ensisijaisena ja tällaisen manifestaation seemirakennetta toissijaisena tekijänä sekä toisaalta pitämällä poeettista kommunikaatiota olennaisesti sellaisten seemisisältöjen välittämisenä, jotka käyttävät hyväkseen seemejä samoin kuin arkipuhe toisella tasolla käyttää kieliopillista rakennetta sisällön manifestoimiseksi.⁸¹

Tämä pohdiskelu "seemien käyttämisestä ikäänkuin kieliopillisena rakenteena" johtaa hyvin lähelle Barthesin myyttiteoriaa.⁸²

Kuten tunnettua, Saussure vertasi kieltä, sen ajatus- ja ääniainesta (signifié- ja signifiant-tasoja) vedenpintaan, jota ilmanpaine ylhäältäpäin muotoilee, tai paperin ylä- ja alapuoleen, jota paperia leikattaessa ei voi erottaa toisistaan.⁸³ Barthes myöntää, että saussurelainen jako on ollut hänen oman semioottisen systeeminsä lähtökohtana, mutta varsinkin myyttiteoriassaan hän painottaa oman merkkikäsitteensä kolmijakoisuutta. Barthes'in käsitys kielen ja myytin suhteista käy havainnollisimmin ilmi hänen tunnetusta kaaviostaan, missä myytti käyttää kielen merkkiä pelkänä ilmaisun tasona ja hakee sille oman sisällön, jolloin muodostuu uusi, myyttinen merkki.⁸⁴

langue	signifiant	signifié
	signe	
MYTHE	SIGNIFIANT	SIGNIFIÉ
	SIGNE	

Myytti on siis kaksinkertainen systeemi, jonka ilmaisun taso on sekä merkitystä että muotoa. Myyttiä luettaessa voidaan painottaa joko merkitystä tai muotoa tai sitten myytin dialektista dynamiikkaa noudattaen paljastaa merkityksen ja muodon yhteenlankemisessa myytin läsnäolo. Tällöin myytti koetaan samalla kertaa totena ja epätotena. Myytin muoto ei ole koskaan mielivaltainen - kuten kielen - vaan aina motivoitu. Tässä

mielessä - sanoo Barthes - kuva on lähempänä myyttiä kuin sana, vaikka molemmat ovatkin sen yhdenvertaisia ilmaisukeinoja:

Semiootikko voi perustellusti käsitellä kirjoitusta ja kuvaa samalla tavalla; se mikä niissä on hänelle tärkeää on se tosiasia, että ne molemmat ovat merkkejä, ne seisovat myytin kynnyksellä ja niillä on sama ilmaisufunktio; molemmat ovat kieli-objekteja /alistettua, myytin alistamaa kieltä/.⁸⁵

Merkitys taas muodostuu korrelaationsuhteista myyttisten muotojen ja käsitteiden välillä. Kielessä nämä muodot perustuvat peräkkäisyyteen, kuvassa tilaan. Merkitys kehittyy globaalisti; se on "enemmän tai vähemmän epämääräistä tiedon tihentymistä".⁸⁶

Barthes tunnetaan ennen kaikkea nykyajan myyttien teräväkatseisena tutkijana ja paljastajana. Hän ravistelee yhtä armottomasti ranskalaisille kalliita kansallisia arvoja - valtakunnan lippua ja Eiffel-tornia, pommes frites'ejä ja porvarillisia häämenoja - kuin kaikkia niitä nykyajan kulttuurin moninaisia muotoja, joita voi pitää myytinkantajina: musiikkia, urheilua, filmiä, valokuvaa, teatteria, mainosta. Vaarallisinta Barthes'in mielestä on se, että myytin käyttäjä pitää sitä usein tosiasioista muodostuneena järjestelmänä, vaikka se aina on nimenomaan merkkisysteemi ja sellaisena arvoihin perustuva järjestelmä. Tämän konservatiivisen arvojärjestelmän purkaminen - johon tähtää myös mm. vallankumous ja moderni runous - voi onnistua vain demytifioinnin, myyttien paljastamisen kautta.

Nykymyyteillä on siis Barthes'n filosofiassa voittopuolisesti negatiivinen merkitys. Mikäli filosofia pyrkii - Marxin kehotusta noudattaen - muuttamaan maailmaa, myytit on riisuttava ideologisesta retoriikasta, osoitettava niiden valheellisuus, vaikka myytintutkija ei uskoisikaan, että "huomispäivän totuudet olisivat täsmällisiä vastakohtia tämän päivän valheille". Barthes luonnehtii myytintutkijan asennetta maailmaan sarkastiseksi ja pitää utopiaa hänelle mahdottomana ylellisyytenä.⁸⁷

Vaikka Barthes itse tuskin näkee myyteillä olevan mitään positiivista tehtävää maailman muuttamisessa, hänen luomallaan myyttiteorialla on silti käyttöarvoa täysin riippumatta siitä, soveltaako sitä tutkija, joka suhtautuu myytteihin bartheslaisittain sarkastisesti tai jungilaisittain positiivisesti.

Antropologien, filosofien, psykologien ja semiootikkojen ohella myös taiteilijat ovat ottaneet myytin tutkimuksen kohteeksi. Tätä todisti esimerkiksi vuonna 1981 Lahden Mukkulassa järjestetty kirjallijakokous, jonka teemaksi oli valittu myytit ja kirjallisuus.⁸⁸

Tiivistäen: myytti on ihmisen ontologinen kokemistapa, jolla on seuraavia olemuspuolia: Myytti on ahistoriallinen, spatiaalinen ja syklinen - nämä piirteet korostuivat myös kirjailijoiden lausunnoissa -; sen rakentuu oman konkreetin logiikan pikemmin kuin matemaattisen logiikan mukaan; se on poeettinen pikemmin kuin praktinen, kollektiivinen pikemmin kuin yksilöllinen ja se pyrkii tarjoamaan - vanhaan nojautuen ja uutta luoden - omia ratkaisumallejaan ihmisen metafysiisiin ongelmiin.

Kuten jo alussa mainitsin, olen valinnut myyttisyyden siksi ulottuvuudeksi, jonka valossa ryhdyn tarkastelemaan Chagallin vuosien 1910-1914 tuotantoa. Chagallin töiden tarkastelu osoittanee, onko myyttisyys avainkäsitteenä ollut tämän tutkimuskohteen osalta oikeaan osuva valinta.

3.3. Myytti ja arkkityyppi

Edellä on käynyt ilmi, miten vaikeata, miltei mahdotonta on myytin koko sen olemuksen kattava määrittelemine. Sen ajattomuus, kollektiivisuus ja universaalisuus tekevät siitä todella "ajan ja sielun kerrostumat lävistävän iankaikkisen tuntemisen muodon"⁸⁹, jota ilman tuskin on ajateltavissa mitään uskonnon, ideologian tai taiteen muotoa. Kuten Burnham huomauttaa, kaikki "onnistunut" taide käyttää samoja välittämistapoja kuin myytti.⁹⁰

Myytin ja arkkityypin käsitteet ovat kiinteästi toisiinsa sidoksissa. Jungille - arkkityyppikäsitteen vakiinnuttajalle - tiedostamattomasta nousevat myytit koostuvat arkkityyppisestä aineksesta. Arkkityyppi sinänsä - der Archetypus an Sich - on Jungin mukaan

näkymätön tekijä, pyrkimys, joka alkaa vaikuttaa jossain tiettyssä ihmishengen kehitysvaiheessa, jolloin ihminen alkaa järjestää tietoisuuden aineistoaan hahmoiksi.⁹¹

Jung toteaa, että arkkityyppi-termi on usein ymmärretty väärin tarkoittamassa tiettyjä mytologiaan kuuluvia selviä kuvia tai aiheita. Hän selventää käsitettä:

Arkkityyppi on /vasta/ pyrkimys muodostaa tällaisia aiheen hahmotuksia, jotka voivat suuresti vaihdella yksityiskohdissaan kadottamatta perusmalliaan ...
/Arkkityypit ovat/ todella vaistomaisia taipumuksia, yhtä

ilmeisiä kuin impulssit, jotka saavat linnut rakentamaan pesiä, muurahaiset luomaan järjestäytyneitä yhteisöjä ... Se mitä varsinaisesti kutsumme vaistoiksi muodostuu fysiologisista tarpeista ja on aistein havaittavissa. Mutta samanaikaisesti ne ilmenevät myös kuvitelmina ja paljastavat usein läsnäolonsa vain symbolisina kuvina.

Ja edelleen:

Arkkityypit ovat hahmotuksen ja intuition, havainnon ja ymmärtämisen⁹³ a priori läsnäolevia, siis synnynnäisiä muotoja ...

Laajaan tutkimusaineistoonsa nojaten Jung on nimennyt joitakin ihmisen sisäiseen kokemiseen ja käyttäytymiseen vaikuttavia perusarkkityyppejä: persoona, varjo, animus, anima, vanha viisas mies, äiti-maa, matka.

Arkkityyppikäsité on aivan ilmeisesti vastannut ajan tarvetta ja se on omaksuttu laajasti antropologian, psykologian, taidefilosofian ja taiteentutkimuksen käyttöön.⁹⁴ Arkkityyppitutkimukset kuuluvat niihin syvyyspsykologian aluevaltauksiin, joihin viitaten ranskalainen taiteentutkija René Huygue on sanonut, että ihmisen on niistä lähtien tutkittava itseään kuin päällekkäisiä kirjoitusmerkkejä: toiset niistä ovat selkeitä ja helposti luettavia, toiset vaikeasti tulkittavissa olevaa merkkikieltä - spontaaneja, tekijänsä tahdosta riippumattomia heijastumia tiedostamattoman sielunelämän alueelta.⁹⁵

Tutkijan, joka yrittää vetää näitä heijastumia päivän valoon, on myös syytä pitää nöyrästi mielessään Erich Neumannin, Jungin oppilaan ja tunnetun syvyyspsykologin sanat:

/Arkkityyppeihin/ jää myös aina sellaisia elementtejä, jotka assimiloituvat ehkä vasta pitkän kehityskulun kautta tai eivät lainkaan, jolloin ne jäävät irrrationaalisiksi ja tietoisuuden ulkopuolelle, tavoittamattomiin.⁹⁶

3.4. Hasidismin myytit

Hasidismi on juutalaisen uskonnon sisällä vaikuttava lahkko, johon ovat kuuluneet Chagallin perhe ja monet sukulaisista. Kautta koko hasidismin historian Vitebski on ollut sen huomattavimpia keskuksia.

H a s i d i s m i (hessed = armo, din = oikeus) esiintyi juutalaisten uskonlahkon nimenä jo toisella vs e.Kr. Tätä lahkoa kutsutaan Talmudissa "entisajan hasideiksi". Saksassa 13. vuosisadalla levisi Ashkenazen hasideiksi - myös Reininmaan hasideiksi - kutsuttu liike, jonka oppi koottiin S e p h e r H a s i d i m (Hurskaiden kirja)-nimiseen teokseen, joka sitten jäi tämän uskonlahkon peruskirjaksi. Sen esittämän etiikan kolme peruspilaria ovat: luopuminen maallisista asioista ja keskittyminen hengen kirkkauteen, ehdoton lähimmäisenrakkaus ja sellainen Jumalaan kohdistuva pelko ja rakkaus, joka koetaan "sydäntä polttavana riemun".⁹⁷

Hasidismin varsinaisena perustajana pidetään kuitenkin rabbi Israel ben Elieseriä, lisänimeltään Baalschem, joka toimi noin vuosina 1700-1760 valkovenäläisten juutalaisten keskuudessa. Hänen ansiotaan oli, että, vaikka oikeaoppiset juutalaiset rabbit yhteisessä kokouksessaan (1772) erottivat hasidit yhteydestään, 1700- ja 1800-luvut olivat tämän liikkeen voimakasta leviämisen aikaa kaikkialla Keski- ja Itä-Euroopan juutalaisten keskuudessa. Toinen toistaan seuraavien juutalaisvainojen aikoina hasidistiset hengelliset johtajat yrittivät pitää ryhmissään yllä toivoa ja luottamusta sekä keskinäistä avunantoa ja rakkautta.

Hasidien opin - mistään opista dogmaattisessa mielessä tuskin voi puhua - juuria on etsittävä pikemmin Kabbalasta kuin Toorasta tai Talmudista.⁹⁸

Talmudia ja Kabbalaa on esim. Debenedetti luonnehtinut seuraavasti:

Talmud ja Kabbala edustavat kahta vastakkaista suuntausta: ensimmäinen rationaalista historiaa, toinen irrationaalista mystiikkaa; henkeä ja sielua tai animusta ja animaa juutalaisessa psykologiassa, teologiassa ja eksegetiikassa.⁹⁹

Tämän mukaan voi olettaa hasidismin jatkavan Kabbalassa ilmenevän myyttisen perinnön irrationaalialia, mystistä anima-linjaa.

Hasidismi on yhtenä tutkimuskohteena tunnetun juutalaisen teologin ja ajattelijan Scholemin tutkielmassa *Kolme juutalaisen hurskauden tyyppiä*. Perinteisesti juutalaisuudessa voi hänen mukaansa erottaa seuraavat kolme hurskauden linjaa: T a l m i d H a k h a m, (oppinut hurskas), T s a d i k (oikeamielinen hurskas) ja H a s i d (vaikeasti luonnehdittavissa yhdellä sanalla). Ensimmäinen näistä on oppinut, pyhien tekstien, Tooran ja Talmudin tuntija, tutkija, selittäjä ja opettaja. Kahdelle viimeksi mainitulle on tekstien tutkimista tärkeämpää elää oikein. Tsadik on alkuaan rikosoikeudellinen termi ja tarkoittaa syytettyä, jonka oikeuden

tutkimukset ovat osoittaneet viattomaksi. Hän pyrkii kaikissa toimissaan olemaan oikeudenmukainen, maltillinen ja kohtuullinen milloinkaan kiihtymättä. Tämä on ideaali joka sopii hyvin hyvälle perheenisälle ja uskonnollisen yhteisön kunnioitetulle jäsenelle. Tooraa ohjenuoranaan pitävä tsadik yrittää saada maailman asettumaan oikeaan järjestykseen ja myös pysymään siinä.

Hasidistinen hurskaus poikkeaa jyrkästi edellä kuvatuista. Kohtuuden ja järkevyyden sijaan hasidi (H a s i d, H a s i d i m) pitää ihanteenaan äärimmäisyyksiä ja haltioitumista, oikeassa järjestyksessä pysymisen sijaan radikaalia muuttuvuutta ja kiihkoa. Tooran ankarat käskyt ja kiellot hän asettaa tavallaan päälaelleen: hän kieltää itseltään paljon sellaista, mitä pyhässä sanassa ei ole kielletty ja toisaalta vaatii itseltään asioita, joista ei missään ole mitään kirjoitettu. Itseltään hän vaatii paljon, multa ei mitään. Scholem huomauttaa, että jos tsadikin opetuksia voi pitää universaaleina eettisinä lakeina, Kantin kategorisen imperatiivin luonteisina, niin hasidien uskossa on pyhän anarkian piirteitä.¹⁰⁰

Sanan etymologian mukaan hasidit ovat ihmisiä, jotka vastaavat armollisen ja oikeamielisen Jumalan rakkauteen kiihkeän hartaasti olemalla sääliväisiä muita ihmisiä kohtaan ja rakastamalla Jumalaa ja kaikkia hänen luotujaan. Tämä rakastava sisäinen oleminen ja rukous on heille monin verroin tärkeämpää kuin ulkonainen käyttäytyminen ja juuri tätä korostaakseen he usein käyttäytyvät äärimmäisen epäsovinnaisella, miltei hulluuteen viittaavalla tavalla.

Hasidismin myyttiperäiset eettiset perusajatuksukset eivät ole jähmettyneet dogmeiksi, vaan siirtyneet hasidien gettoissa kiertävien sananlaskujen, mielikuvituksellisten tarinoiden ja legendojen muotoon. Muinaisten rabbien eriskummallinen käyttäytyminen, josta monet näistä tarinoista kertovat, on tosin juutalaisen uskonnon lakien rajoissa pysyvää, mutta ikäänkuin intohimoisen hurskauden transsendentiksi muuntamaa.

Scholem toteaa kokoavasti: "Hasidi on aina jäävä poikkeukselliseksi olennoiksi, jonka on mahdoton sulautua yhteiskunnan sovinnaisäännöksiin, äärimmäiseksi individualistiksi ja eriskummalliseksi myös omassa miljöössään".¹⁰¹

Elie Wiesel joka on koonnut tämän uskonnuunnan tarinoita ja myyttejä kirjaansa *Célébration hassidique*, kysyy mikä on hasidi ja antaa itse seuraavanlaisen vastauksen:

Hänen maailmassaan kerjäläiset ovat prinssejä, mykät tietäjiä. Voiman saaneina kulkurit kiertävät maailmaa, lämmittävät sitä, muuttavat sen toiseksi.

Sitä on hasidismi: painon siirtämistä tähän hetkeen - ja muutokseen.

Hasidismissa kaikki on mahdollista, kaikki muuttuu mahdolliseksi pelkästään siksi, että on läsnä joku, joka osaa kuunnella, rakastaa ja antaa itsestään.

Sitä on hasidistinen tarina: yritys tehdä kohtalo inhimilliseksi.¹⁰²

Martin Buber, juutalainen teologi ja ajattelijana näkee hasidismin tehtävänä olleen juutalaisen heimon historiallisissa vaiheissa tarjota pako-paikka myytille. Sillä mitä julmemmiksi vainot yltyivät, sitä tärkeämpänä pidettiin kansan identiteetin säilymiselle uskonnon ja sen dogmien säilyttämistä. Myytin piti silloin paeta ja se pakeni toisaalta Kabbalaan, toisaalta kansansatuihin. Kabbala pysyi kuitenkin tavallisen kansan saavuttamattomissa, kun taas sadut viihtyivät hyvin sen keskuudessa ja toivat lohtua sen elämään "väreillään, soinnuillaan, valoalloillaan ja salaisilla melodioillaan". Buber jatkaa:

Ja äkkiä kasvoi puolalaisten ja valkovenäläisten juutalaisten keskuudesta liike, jossa myytti yhdistyi ja kohosi puhtaana esiin: hasidismi. Siinä virtaavat mystiikka ja sadut yhdeksi kokonaisuudeksi. Mystiikasta tulee kansan omaisuutta ja samalla se omaksuu itselleen sadunkerronnan koko loiston.

Hasidien tarinoissa ei ole samaa voimaa kuin Buddha-legendoidissa eikä samaa rakastettavuutta kuin Fransiskus-tarinoissa. Ne eivät ole kasvaneet ikilehdoissa eivätkä hopeanvihreillä olivipuurinteillä. Ahtailla kujilla ja tunkkaisissa kamareissa ne kulkivat kömpelöiltä huuilta arkoina ja pelokkaina kuunteleviin korviin, änkytyksestä ne¹⁰³ syntyivät ja änkyttäen ne siirtyivät sukupolvelta sukupolvelle.

Buber katsoo siis juutalaisen uskonnon myyttisten aineiden säilyneen nimenomaan hasidismissa:

Juutalaiset ovat kenties ainoa kansa, joka ei ole koskaan lakanut tuottamasta myyttiä. Heidän ikivanhan ilmoituksensa alussa on kaikista myyttisistä symboleista puhtain, moniykseys Elohim, ja ylpein kaikista myyttisistä tarinoista, Jacobin ja Elohimin taistelu. Tuosta alkuajasta lähtee myyttejä synnyttävän voiman virta, joka - toistaiseksi - on suunnannut uomansa hasidisiin. Israelin uskonto on kautta aikojen pitänyt hasidismia vaarana itselleen, mutta juuri siitä juutalainen uskonno¹⁰⁴llisuus on tosi-asiassa kautta aikojen löytänyt sisäisen elämän.

Hasidistisissa ja kabbalistisissa teksteissä esiintyvistä käsitteistä ovat keskeisiä seuraavat maailmankaikkeuden hahmottamiseen ja luomismyytteihin liittyvät käsitteet:

- A z i l u t - emanaation, hengenvirtailun maailma
 B e r i a h - luomisen maailma
 Y e z i r a h - muodonannon maailma
 A s i y y a h - toiminnan maailma
 T a c h u t o n i m - ne jotka liikkuvat alhaalla toiminnan maailmassa, ja jotka me voimme nähdä
 E l i o n i m - ne jotka leijailevat tämän maailman yläpuolella ja joita ei aistein voi havaita (enkelit, arkki-enkelit)
 S e r i f o t - Jumalan arkkityyppisten attribuuttien ominaisuudet
 C h l i a h - Jumalan silmä, katse tai lähetti
 S h e k i n a - (joissakin teksteissä s h e v i r a) - ne särkyneet ruukut ja astiat, joissa alkuvaloa säilytettiin, lisäksi myös tällöin vapautuneet valonsäteet, jotka tunkeutuivat alimpaan manalaan saakka. Jumalallinen valo, johon kaikki pahuus ja pimeys on kerran sulautuva.
 T i k k u n - astioiden korjaaminen, taivaallisten valonsäteitten yhdistäminen, mikä on maailmankaikkeuden kehityksen päämääränä.

Kaksi viimeksi mainittua käsitettä on peräisin 1500-luvulla eläneeltä kuuluisalta hasidisti-rabbilta Isaac Lurialta, jota kutsuttiin asuinpaikkansa mukaan "Safedin pyhäksi Leijonaksi". Vaikuttaa ilmeiseltä että hän on saanut valo-oppiinsa vaikutteita uusplatonismista.

II A I K A K A U D E N T A I D E

1. VUOSISADAN ALUN PARIISI

1.1. Pariisi - Euroopan taiteen pääkaupunki 1910

Jos asetamme viime vuosisadalla vaikuttaneiden impressionistien luomien Pariisin näkymien rinnalle niitä näkemyksiä, joita vuosisadan alun taiteilijoilla oli tästä kaupungista, havaitsemme selvästi miten perustavanlaatuisia olivat ne murrokset, jotka näin manifestoituivat kaupunkikuvan muuttumisena ja jotka olivat henkisinä ja aineellisina rakenteen muutoksina läsnä tuon aikakauden eurooppalaisessa kulttuurissa.

Manet'n hienostuneesti pukeutunut konserttiyleisö Tuillerien puistossa, Monet'n eloisat, vuorokauden eri valaistuksissa väreilevät katukuvat ja tanssipaikkojen ja ulkoilmaravintoloiden huoleton elämänsyke, Degas'n ratsastuskilpailujen elegantti yleisö ja kiitävät hevoset; ne kaikki paljastuvat tästä näkökulmasta menneen idyllin ilmentymiksi, visuaaliseksi merkeiksi ajasta, joka vielä tarjosi ihmisille vakaat, ymmärrettävät elämän puitteet ja kaupungista, jonka asukkaista ainakin hyväosaisimmat kokivat sen vielä parhaana mahdollisena ja hyvin koossa pysyvänä maailmana. Vuosisadan alun maalauksissa Eiffel-torni kallistuu ja hajoaa, rautatieasemista tulee sekoitettuja palapelejä, Moulin de la Galetten tanssiyleisö sulaa kaoottiseksi "dynaamiseksi hieroglyyfeiksi" eikä katukuvassa ohikulkija enää kiinnosta, vaan tuntuu kuin mykän filmin kamera suuntautuisi hänen kuljettamaansa koiraan, jonka juoksu analysoidaan katkonaisiksi alkuelementeiksi.

Näissä vuosisadan alun maalauksissa näyttää menneen kuvataiteen ilmaisukielen rakenteellinen perusta - perspektiivi ja horisonttiviiva - kadonneen samalla kuin ihmisen sisäisen ja ulkoisen maailman koherenssi tuntuu horjuvan. Vuosisadan vaihteessa ihminen oppii myös katsomaan itseään ulkoapäin, peilaamaan itseään, tallentamaan itseään. Kuva ja musiikki saavat oman kirjapainonsa. Voimme vieläkin kuulla Apollinairen kaukaa tulevan äänen lukevan *Le Pont Mirabeau* säikeitä. Ja ensimmäiset mykkäfilmit tarjoavat dokumentteja tuon ajan Pariisin katuelämästä, jota leimaa enenevä suurkaupungistuminen ja teknistyminen ja niiden mukanaan tuoma proletarisoituminen.

Vuosisadan alun suuri maailmannäyttely (1900) oli kuin alkumerkkinä kaupungin kohoamiselle Euroopan taiteen metropoliksi. Pariisi tarjosi nyt eri kansallisuuksia edustaville taiteilijoille arvostetun kohtaamispaikan vallaten aseman, joka sitä ennen oli kuulunut Roomalle. Taiteilijakontaktit jotka jo edeltäneillä vuosikymmenillä olivat vilkastuneet Lontoon ja Pariisin välillä,¹ kiinteistyivät edelleen. Saksalaisiin taiteilijaryhmiin pidettiin yhteyttä näyttelyiden, käännettyjen lehtiartikkeleiden ja kirjeenvaihdon avulla. Venäläiset valloittivat Pariisin näkyvimmin baletillaan, ja monien venäläisten Pariisissa oleskelevien taidemesenaattien toiminta tutustutti Venäjän avantgardea länsimaiseen modernismiin. Marinetti julkaisi paljon kohua herättävän futuristisen manifestin *Le Figarossa* (1909). Kontaktien solmiutumisesta amerikkalaisiin todistaa esim. Steinin perheen keskeinen asema Pariisin modernistien piirissä sekä näkyvimpänä merkkinä New Yorkin Armory Show (1913).

Vuosisadan alun eurooppalaisen kulttuurin rakennemuutosten merkki-paaluksi näyttää muodostuvan vuosi 1910 - oli sitten kysymys taiteen, tieteen tai yhteiskuntarakenteiden muutoksista. Monet eurooppalaiset tutkijat ja kirjailijat pitävät tätä vuotta ratkaisevana modernismin läpimurtautumisen ajankohtana, mm. Billy, Dufrenne, Boisdeffre, Spender, Hough, Virginia Woolf, Faulkner, Stefan Zweig.

Boisdeffre toteaa "taiteen vallankumouksen päässeen kiihtyvään vauhtiin vuoden 1910 vaiheilla ja koko Euroopan olleen silloin kuin kuumeessa."² Faulkner kirjoittaa teoksessaan *Modernism* : "Yleistäen voidaan kai sanoa, että vuoden 1910 maailma tuntui paljon kompleksisemmältä kuin koskaan ennen".³ Virginia Woolf puolestaan kirjoittaa 1924:

Joulukuussa 1910 tai niillä main ihmisluonto muuttui ... Kaikki ihmisten väliset suhteet - isännän ja palvelijan, vaimon ja miehen, vanhempien ja lasten - muuttuivat. Ja kun ihmissuhteet muuttuvat, samalla⁴ muuttuu myös uskonto, tapakulttuuri, politiikka, kirjallisuus.

Saksassa, missä Der Sturm perustettiin 1910, Stefan Zweig kuvailee samana vuonna ajan merkkinä "uuden paatoksen" syntymistä, joka lähentää runoilijaa jälleen kansanjoukkoihin: "Joka nyt haluaa vaikuttaa kansanjoukkoihin, hänen on kannettava itsessään uuden, levottoman elämän myyttiä ... oltava uuden paatoksen läpitunkema."⁵ Näiden sanojen takaa voisi yhtä hyvin kuulla kaiun nuoren intomielisen - silloin 17-vuotiaan - Majakovskin huudahduksesta: "Haluan tehdä sosialistista taidetta!"⁶ Sitaatteja voisi jatkaa, mutta nämä riittänevät osoittamaan, että vuosi 1910

näyttää olleen - kuten Heiskanen-Mäkelä on huomauttanut - taiteen murroksen *a n n u s m i r a b i l i s*.⁷

Taidesosiologi Arnold Hauser kuvaa vuosisadan alun henkistä murrosta näin:

Uusi vuosisata on täynnä niin syviä vastakohtaisuuksia, sen elämäkatsomuksen eheys on niin syvästi uhattu, että äärimmäisten vastakohtien yhdistäminen, suurimpien ristiriitaisuuksien kokonaisuus tulee sen taiteen pääteemaksi, usein ainoaksi teemaksi.

Näiden ristiriitaisuuksien paljastajina, latenttien syvärakenteiden löytäjinä olivat vaikuttaneet mm. Darwin, Marx, Nietzsche ja Freud, kukin omalla tavallaan: Darwin paljastaessaan ihmisen biologisen "eläimäkaltaisuuden" sivilisoituneen pinnan alta, Nietzsche saarnatessaan Jumalan kuolemaa ja irrationaalista yli-ihmisoppia vesittyneen kristillisyyden tilalle, Marx painottaessaan yhteiskunnan taloudellisen perusrakenteen ratkaisevaa merkitystä kulttuurin ylärakenteelle, Freud avatessaan teitä alitajunnan ja unien ennalta-aavistamattomiin ulottuvuuksiin.

Näinä kiihtyvän teollistumisen vuosina, jolloin ensimmäiset lentokoneet halkovat ilmaa ja jolloin tekniikan kehitys ei ilmene vain uusien yhä nopeampien kulkuneuvojen vaan myös uusien yhä tehokkaampien aseiden alalla, jolloin atomin ydin hajotetaan ja Einstein kehittää suhteellisuusteoriaansa, pitää myös Henri Bergson Pariisissa luentojaan Collège de Francen täpötäysien luentosalien innostuneille kuulijoille. Hänen filosofiassaan esille tuleva uusi käsitys maailmasta ja ihmisestä koetaan kuoliniskuna positivismille. Kronologisen ajan rinnalle asetetaan siinä sisäinen aika, *d u r é e*, joka rajattomiin laajenevana nykyhetkenä sulkee sisäänsä kaiken menneen ja potentiaalisena tulevankin. Ihmisen tietoisuus on kuin alati liikkeellä olevaa, suuntaansa muuntelevaa virtaa, joka seurailee pikemminkin unen tai filmin kuin diskursiivisen, loogisen ajattelun mallia.

Samoja oivalluksia todellisuuden jatkuvasta liikkeestä ja nykyhetken monikerroksisesta simultaanisuudesta voi nähdä kaikilla taiteen aloilla, varsinkin ajan uudessa tyyppillisessä taidemuodossa, elokuvassa. Arnold Hauserin sanoin:

Uusi ajankäsitys, jonka peruselementti on samanaikaisuus ja jonka olemus on aikaelementin tekeminen tilan kaltaiseksi, ei

ilmene missään niin vaikuttavasti kuin tässä taiteista nuorimassa, jonka synty ajoittuu samaan jaksoon kuin Bergsonin ajanfilosofia.

Elokuvan teknisten menetelmien ja uuden ajankäsityksen yhteensopivuus on niin täydellinen, että tuntuu että nykytaiteen aikakäsitteiden on täytynyt suorastaan nousta elokuvan muodon hengessä, ja olen taipuvainen pitämään elokuvaa nykytaiteen tyyllillisesti edustavimpana, joskaan en kypsimpänä lajina.

Näiden modernististen piirteiden ilmenemistä kuvataiteiden, runouden ja musiikin alalla pyritään kartoittamaan seuraavassa kappaleessa. Sitä ennen on kuitenkin kymmenluvun Pariisia tarkasteltava vielä erityisestä näkökulmasta: Marc Chagallin toisena Vitebskinä.

1.2. Chagallin tie Pariisiin - "toiseen Vitebskiinsä" - Pietarin kautta

Kun Marc Chagall kaksikymmentäkolmevuotiaana köyhänä taiteilijanalakuna saapui ensi kerran Pariisiin 1910, hän tajusi selvästi tullessaan keskelle uuden taiteen murrosta. Hän kirjoittaa: "Taiteen aurinko paistoi silloin vain Pariisissa, ja minusta tuntui ja tuntuu yhä edelleenkin, ettei ole olemassakaan suurempaa visuaalista vallankumousta kuin se, jonka kohtasin siellä vuonna 1910."¹⁰

Chagall ei saapunut Pariisiin suoraan kotikaupungistaan Vitebskistä, vaan Pietarista, jossa oli ollut opiskelemissa vuodesta 1907 lähtien. Vuodet Pietarissa olivat olleet erittäin vaikeata aikaa. Miltei ylipääsemättömiksi esteiksi opiskelun tielle nousivat ennen kaikkea hänen täydellinen varattomuutensa, juutalainen syntyperänsä sekä luontainen vastenmielisyys kaikkea pakkoa ja koulunkäyntiä kohtaan.

Tultuaan reputetuksi erään yksityisen taidekoulun sisäänpääsykokeissa liian "impressionistisen" piirustustapansa vuoksi, hän harhaili rahattomana ja työttömänä pitkin katuja "lukien ravintoloiden ruokalistoja kuin runoja"¹¹ ja jakaen öisin huoneen nurkan ja kapean vuoteen pietarilaisen rakennustyöläisen kanssa. Jouduttuaan kerran pidätetyksi liikkueensa ulkona ilman juutalaisilta vaadittua passia, hän sai viettää kaksi viikkoa vankilasellissä henkirikoksia tehneiden joukossa. Hän elätti itseään jonkin aikaa kylttimaalarina, onnistui sitten pääsemään Pietarin Keisarilliseen Taidekouluun, jonka opetus ei tyydyttänyt häntä lainkaan, sekä vähän myöhemmin Saidenbergin yksityiskouluun, jossa repiniläistä realismia seuraileva opetus oli vieläkin jäykempää. Hän sai työtä valo-

kuvien retušoijana eräässä valokuvausliikkeessä ja tutustui juutalaiseen lehtimieheen ja taiteen suosijaan Vinaveriin, josta tuli hänen isällinen tukijansa.

Hän vaihtoi vielä kerran koulua ja siirtyi Elisabeth Svansevan yksityiseen taidekouluun, jonka rehtorina ja opettajana oli Leon Bakst.

Monet taustatekijät olivat olleet vaikuttamassa siihen, että Leon Bakstin johtamasta taidekoulusta oli muodostunut Pietarin avantgardistisin oppilaitos, jota kutsuttiin "ikkunaksi Eurooppaan".

Samoihin aikoihin kun Ranskan impressionistit olivat järjestäneet ensimmäisiä yhteisiä näyttelyjään, Venäjän uuden taiteen keskuspaikaksi oli kohonnut Abramtsevo, rautatiepohatta Savva Mamontovin lähelle Moskovaa perustama taiteilijasiirtola. Mamontov edusti niitä rikkaita liikemiehiä, jotka taiteen uusina mesenaatteina olivat auttamassa taiteilijoita pääsemään irti Pietarin taideakatemian tiukasta holhouksesta. Jo 1860-luvulla ryhmä taiteilijoita oli sanoutunut irti Taideakatemian vaatiman neoklassismin noudattamisesta. Nämä Vaeltajiksi itseään nimittävät taiteilijat nojautuivat kansallisiin perinteisiin ja valiten iskulausekseen "taidetta kansalle" esiintyivät realismin lipunkantajina. Vaeltajat vaikuttivat osaltaan venäläisen avantgarden muodostumiseen. Mamontovin piiriin, jossa teatteritaiteella oli tärkeä asema, kuuluivat mm. Serov, Korovin ja Vrubel, joista varsinkin Korovinilla oli suuri vaikutus nuorempaan taiteilijapolveen pitkäaikaisena Moskovan taidekoulun opettajana ja ranskalaisen impressionismin välittäjänä.¹²

Venäläisen avantgarden johdossa oli 1890-luvulta lähtien taiteilijaryhmä, joka valitsi nimen Taiteen maailma (Mir Iskusstva) ja joka toimi järjestäen yhteisiä näyttelyitä ja julkaisten samannimistä taidelehteä. Ensimmäinen yhteinen näyttely järjestettiin 1898, ja seuraavana vuonna ilmestyi lehden ensimmäinen numero, joka käsitteli ranskalaista ja venäläistä symbolismia. Ideologialtaan ryhmä muistutti suuresti ranskalaista Nabis-ryhmää. Sen tavoitteena oli luoda Venäjälle voimakas kulttuurikeskus, joka olisi ollut myös antavana osapuolena kulttuurisuhteissa länteen. Yhteisiä näyttelyitä järjestettiin aina vuoteen 1914 saakka, vaikkakin n. vuodesta 1905 alkaen Taiteen maailman rinnalla alkoivat saada enenevää huomiota uudet taiteilijaryhmät joista näkyvimpänä moskovalainen Kulmainen Talja (Zolotoje Runo).¹³

Leon Bakst, oikealta nimeltään Lev Rosenberg kuului Taiteen maailmaan miltei sen perustamisesta lähtien. Tällä taiteilijalla, joka myöhemmin tuli kuuluisaksi Djagilev balettien taiteellisenä avustajana oli opettajana

suuret ansionsa nimenomaan länsimaisen uuden taiteen tunnetuksi tekemisessä ja oppilaittensa kannustamisessa rohkeaan värien käyttöön.

Kultainen Talja-ryhmän ensimmäinen ja laajin näyttely järjestettiin 1908 Moskovassa. Esillä oli 284 maalausta ja kolme veistosta. Suurin osa töistä oli saatu Ranskasta, ja venäläisen osaston huomattavin nimi oli Larionov ja hänen rinnallaan Kutnetsov, Saryan ja Goncharova. Toinen näyttely (1909) perustui myös kansainväliseen yhteistyöhön, kun taas kolmas (1909) koostui miltei kokonaan Larionovin ja Gontcharovan töistä. Larionov järjesti myös useita pienempiä näyttelyitä kilpailen aktiivisuudessa itsensä Djagilevin kanssa. Bakst kuului myös aktiiviseen ydinjoukkoon.¹⁴

Mikhail Larionov ja Natalia Gontcharova liittyivät Taiteen maailma-ryhmään 1906, jolloin sen vaikutus alkoi jo olla heikkenemässä. He edustivat molemmat maalaussuuntaa, jota on nimitetty kubo-futurismiksi ja jolla on huomattavia yhtymäkohtia varsinkin Chagallin varhaistuotantoon. Camilla Gray luettelee Larionovin taiteesta esim. seuraavia erityispiirteitä, joita tavataan runsaasti myös Chagallin taiteessa ennen ensimmäistä maailmansotaa: deformaatiot, konventioiden halveksunta, yllättävät assosiaatiot, lapsenomaisuus, folkloristiset mielikuvat ja teemat.

Kultainen Talja-ryhmän kolmannessa näyttelyssä esillä olleet Larionovin ja Goncharovan työt edustivat heidän senaikaista vaihettaan, jota on kutsuttu primitiiviseksi tyyliksi.¹⁵ Taustaksi tälle on esitetty kansantaiteen puuveistostöiden, ns. l u b o k i e n, kúdontamallien, leivonnaisten koristeaiheiden sekä kansanlaulujen ja -tanssien yksinkertaisia rytmisiä kuvioita.¹⁶ Goncharovan osalta näihin aineksiin ja eurooppalaisten tyyli-suuntien vaikutuksiin liittyi myös hyvin voimakkaana venäläisestä ikonitaiteesta saadut impulssit.

Vuosina 1912-14 Larionovin ja Gontcharovan taide suuntautui kohti abstraktismia, ja heidän silloin kehittelemäänsä rayonismia voi pitää venäläisen futurismin yhtenä huomattavana ilmentymänä. Tosin jo vuodesta 1908 lähtien heidän töissään on havaittavissa elementtejä, joita futuristiset runoilijat Venäjällä selvästi esittivät ja puolustivat vasta parisen vuotta myöhemmin. Camilla Gray toteaaakin futurismin Venäjällä alkaneen aikaisemmin kuvataiteissa kuin kirjallisuudessa.¹⁷

Pietarissa vuosina 1907-1910 olleista näyttelyistä huomattavimpia olivat Burljuk-veljesten, Davidin ja Vladimirin järjestämä Link-näyttely 1907 sekä venäläisten impressionistien näyttely 1909. Chagall otti itse osaa

kolmella työllään Nuorisoliiton (Sojuz Molodezi) näyttelyyn 1910, mutta hänen työnsä ripustettiin "kaukaisimpaan ja pimeimpään nurkkaan", kuten hän itse muistelee.¹⁸ Ja hänen lähetettyään Bakstin kehotuksesta töitään Taiteen maailman näyttelyyn, ne unohtuivat jonkun ryhmän jäsenen kotiin, kun taas melkein kaikki venäläiset taiteilijat, jotka toivat sinne töitään, kutsuttiin ryhmän jäseniksi. Chagall itse arveli tällaisen asennoitumisen johtuvan siitä, että "hän oli juutalainen eikä hänellä ollut isänmaata".¹⁹

En ole onnistunut saamaan tietoja siitä, missä määrin Chagall oli Pietarin aikanaan käynyt siellä järjestetyissä näyttelyissä tai seurannut taidelehtien avulla Moskovon kulttuuritapahtumia. Arvelen näiden asioiden jääneen melko vähäisiksi hänen monessa mielessä vaikeana opiskeluaikanaan Pietarissa. Vaikka Bakstin oppilaana oleminen toi sekin omat vaikeutensa, joita Chagall on kuvannut omaelämäkerrassaan,²⁰ voinee parhaana Pietarin vuosien antina kuitenkin pitää nimenomaan Bakstin koulussa saatuja vaikutteita eurooppalaisesta uudesta taiteesta. Myös Eremitagen ikonikokoelmat tekivät häneen tuolloin lähtemättömän vaikutuksen.²¹

Pietari ei kuitenkaan tullut siksi Chagallin sielunmaisemaksi, joka näkyy milloin selvempänä milloin viitteellisempänä hänen taiteessaan läpi koko laajan tuotannon. Se asema tuli aina olemaan hänen kotikaupungillaan Vitebskillä, missä hän syntyi 7. heinäkuuta 1887. Noihin aikoihin Vitebskissä oli n. 60 000 asukasta, joista yli puolet juutalaisia. Se oli tyypillinen valkovenäläinen pikkukaupunki monine puukirkkoineen, tiheästi rakennettuine juutalaiskortteleineen, toreineen, lauta-aitoineen. Chagallin isä oli hiljainen, lempeäluontoinen mies, joka teki raskasta ruumiillista työtä kalakaupan varastomiehenä, äiti taas vilkas, toimintatarmoinen nainen, joka hallitsi yhdeksänlapsista perhettään ja piti perheen talouden kohentamiseksi pientä sekatarvakauppaa. Isoisista oli toinen rabbi, toinen teurastaja, ja läheiseen perhepiiriin kuului lisäksi tusinan verran tätejä, setiä ja enoja, joita Chagall on sittemmin verrattoman sattuvasti ja humoristisesti kuvannut sekä sanoin että kuvin.

Tämän juutalaisen yhteisön elämää pienimpiä arkisia askareita myöten hallitseva juutalais-hasidistinen uskonnollisuus ei ollut lyömättä leimaansa Marciin.²² Hän oli tavattoman herkkä lapsi ja lisäksi taiteellisesti monipuolisesti lahjakas, niin ettei poikana tiennyt tulisiko hänestä laulaja, viulunsoittaja, runoilija vai tanssija.²³ Kaupungin venäläisessä poikalyseossa vallitsi sotilaallinen kuri, ja sen opetusmenetelmät olivat kaikkea muuta kuin sopivia taiteellisesti lahjakkaalle oppilaalle. Hän kertoo elä-

mäkerrassaan vakavista estymistä, joita tämä uusi ympäristö hänelle aiheutti ja jotka ilmenivät änkyttämisenä, äkillisinä muistinmenetyksinä ja huonona koulumenestyksenä läpi koko kouluajan. Vain geometriset kuviot saivat hänet innostumaan matematiikkaan, ja yhdessä aineessa - piirustuksessa - hän oli voittamaton.

Kun päätös tulevasta taiteilijanammattista vähitellen kypsyi, se herätti ymmärrettävästi suurta vastustusta suvun keskuudessa, sillä juutalaisuudella oli vanhastaan torjuva suhde kuvaan. Pen-nimisen taiteilijan "akate-miassa" hän sitten aloitti ensimmäiset taideopintonsa, jotka eivät kestäneet kuin joitakin kuukausia, minkä jälkeen hän päätti matkustaa Pietariin hakemaan parempaa opetusta. Penin koulussa jäljennettiin kipsimalleja perinteisen tavan mukaan, mutta harrastettiin myös hieman modernimpaa realismia käymällä esikaupungeissa tekemässä luonnoksia kaupunkinäky-mistä ja kansan elämästä. Opettaja oli harvoin tyytyväinen oppilaansa aikaansaannoksiin: Voltairea esittävän kipsikuvan nenä vääntyi paperilla vinoon, vedenkantajat ja katukaupustelijat olivat kömpelösti piirrettyjä.²⁴ Tämä kömpelyys oli kuitenkin aivan tahallista. Chagall on mm. eräässä filmissä kertonut haastattelijalle varhain heränneestä tarpeestaan "deformoida - ei ulkonaisesti kuten formalistit vaan psyykkisesti".²⁵ Se oli elävä vastalause koulun vaatimaa realismia ja akateemisuutta vastaan. Kenties siihen oli myös vaikuttamassa - kuten Meyer olettaa - tiedoton, kuvantekokieltoon liittyvä motiivi; ei ulkonaista, täsmällistä kuvaa, vaan sisäinen - ainoa todellinen.²⁶

Kun Penin oppilas toi piirustuksiaan kotiin ja ripusti ne ylepäinä seinälle, sisaret käyttivät niitä lattiamattoina, joihin kaikki saivat pyyhkiä jalkansa, kun lattiat oli pesty - ne kun olivat niin sopivan karkeaa paperia. Ensimmäinen ihminen, jolta Chagall taiteilijana sai tunnustusta, oli mainittu pietarilainen sanomalehtimies Vinaver, joka osti häneltä ensimmäiset kaksi taulua ja järjesti hänelle tuon ratkaisevan apurahan neljän vuoden oleskelua varten joko Roomassa tai Pariisissa. Chagall valitsi Pariisin.

Ensimmäisten haltioituneiden vaikutelmien jälkeen, jolloin hänet - hänen omien sanojensa mukaan - häikäisi joka puolelta tulviva "vapauden valo" (la lumière liberté) hän tunsu Pariisissa aluksi voimakasta kotikävää, johon ei löytynyt muuta lääkettä kuin Louvren taideaarteet.²⁷ Runoilija Ilja Ehrenburgin avustuksella hän sai käyttöönsä tämän sukulaisten ateljeen Impasse du Mainen varrelta. Hän aloitteli samanaikaisesti

taideopintoja useassa taidekoulussa, mm. La Palettessa ja La Grande Chaumièressa. Aikaisempien taideopintojen mukanaan tuomat pettymykset jatkuivat täälläkin. Chagallin luova omaperäisyys oli liian villiä ja kesytöntä mukautumaan mihinkään ulkoapäin tulevaan ohjaukseen. Akatemian tiloissa hän tunsu tukehtuvansa ja hänen oli rynnättävä ulos "toreille ja kaduille ... museoihin ja taidenäyttelyihin", joita hän nimitti "omiksi akatemioikseen".²⁸

Vaikeudet alkoivat kuitenkin, kun asumis- ja ateljeekustannukset pian ylittivät vaatimattoman apurahan asettamat puitteet. Silloin joku taitelijatovereista kehotti häntä hakeutumaan La Rucheen, Montparnassella, Passage Danzigin varrella sijaitsevaan ulkomaalaisten taitelijoiden asuntoon.²⁹ Chagall sai käyttöönsä ateljeesunnon La Ruchen kolmannesta kerroksesta. Mitään mukavuuksia ei ollut ja ateljee oli usein kylmä ja kostea, mutta ikkunasta avautui avara taivas - ja Chagall oli onnellinen. Vihdoinkin hänellä oli luovan työskentelyn vaatimat perusedellytykset: jonkinlainen turvapaikka kirjavan taitelijayhteisön keskellä, jossa hän tunsu itsensä tasavertaiseksi ja vapaaksi maailmankansalaiseksi ja jossa välttämättömimpien aineellisten tarpeiden tyydyttäminen oli ainakin joksi-kin aikaa turvattu.

Heti La Rucheen saavuttuaan Chagall ryhtyi työhön raivokkaan intohimoisesti. Aluksi, kun huoneessa ei vielä ollut maalaustelinettä, hän kiinnitti seinään nastoilla kankaansa: revityt paidat ja lakanat, kirpputorilta ostetut päällemaalattavat taulut ja morsiamensa Bellan Vitebskistä lähettämät pöytäliinat.³⁰ Omaelämäkerrassaan ja monissa haastatteluissa hän on eloisasti kuvannut La Ruchen aikoja:

Samaan aikaan kun venäläisten ateljeista kuului loukkaantuneen mallin nyyhkytystä, kun italialaiset kaiuttivat laulujaan ja soittivat kitaraansa, kun juutalaiset väittelivät kiivaasti, minä pysyin yksin ateljeessani öljylampun ääressä ...³¹

Minä olin omaa tyyppiäni, Soutine sairaaloinen ekspressionisti, Modigliani Botticellia muistuttava italialainen. Oisin valaistuun ikkunaan heitettiin kenkäräjoja ja minua pilkattiin, koska maalasini oisin samaan aikaan kun muut harrastivat rakastelua ja juominkeja.³²

Näin hän maalasi yökaudet kuin hurmion vallassa - alasti, jos vaatteet häiritsivät - ja joitakin tuon kiihkeän luomiskauden maalauksista, esimerkiksi *Nainen ja aasi*, Cendrarsin myöhemmin uudelleen kastamana nimellä *Dédié à ma Fiancée (Morsiamelleni)* syntyi yhden ainoan yön aikana.

Vaikka Chagall öisin tarkoin vartioi työrauhaansa, hänellä jäi päivisin ja iltaisin aikaa myös ystävyys-suhteille. "Hän tarvitsi vain vähän unta", kertoo Crespelle Chagall-biografiassaan ja jatkaa:

Hän on ihminen jolla on taito rauhoittaa yksinäiset hetkensä, mutta myös kyky tulla niistä ulos. Silloin hänen sympaattisuutensa, hänen runollinen ja omaperäinen puhetapansa eivät voi olla valloittamatta, herättämättä kiintymystä ja rakkautta.³³

Pariisin taiteilijaelämässä Bateau-Lavoirin legendaariset ajat olivat takanapäin. Picasso oli 1909 muuttanut Sacré-Coevrin kukkulalta alas Boulevard de Clichyn ateljeehensa, ja sen jälkeen taiteilijaelämän painopisteen voi katsoa siirtyneen vähitellen Montmartrelta alas Montparnasselle.

Taiteilijoiden kohtaamispaikoiksi muodostuivat uudessa taiteilijakaupunginosassa ennen kaikkea ravintolat Dôme, La Rotonde sekä La Ruchen asukkaille ihan kulman takana sijaitseva pieni Café Danzig. Myöhemmin 20-luvulla kuuluisaksi tulleen Closerie des Lilas'n taiteilijailtoihin Chagall myös melko usein osallistui. Hänen nimensä mainitaan yleensä kaikissa teksteissä, jotka käsittelevät näiden paikkojen kymmenluvun historiaa. Esimerkiksi Ilja Ehrenburg luettelee La Rotonden kanta-asiakkaina seuraavat: Picasso, Modigliani, Léger, Chagall, Zadkine, Pascin, Soutine, Kremegne, Archipenko, Larionov, Kisling, Survage, Severini, Lipchitz, Foujita. Gabriel Fournier lisää luetteloon "venäläiset vallankumoukselliset" Trotskin ja Ehrenburgin, sekä Apollinairen ja Max Jacobin.³⁴

Näistä Chagallin lähinaapureita olivat Zadkine ja Soutine. Maanmiehensä Zadkinen hän tunsi jo Vitebskin ajoilta, joten ystäväystyminen oli luonnollista, ja vuotta aikaisemmin Pariisiin saapunut kuvanveistäjä johdatteli häntä taiteilijapiireihin. Suhde Soutineen sensijaan ei koskaan kehittynyt ystävyudeksi - eroavuudet olivat liian jyrkkiä. Ranskalaisista taidemaalareista Delaunay ja La Fresnaye kuuluivat Chagallin ystäväpiiriin.

Aikakaudelle tyypillinen piirre oli kuvataiteilijoiden ja runoilijoiden läheinen vuorovaikutus, ja - kuten myöhemmin tullaan osoittamaan - Chagallin kohdalla tämä ilmeni erityisen selvänä. Hänen lähimpiä ystäviään olivat runoilijat Cendrars ja Canudo. Suhteet Apollinaireen ja jossain määrin myös Max Jacobiin muodostuivat merkitseviksi. Tämä näytti ikäänkuin lankeavan luonnostaan. Olihan Chagall itsekin runoilija - hän oli kirjoittanut runoja venäjäksi jo pikkupojasta lähtien - ja hänet tunnettiin La Ruchessa lempinimellä Le Poète.

Chagallin suhtautuminen ajan moninaiisiin taidesuuntiin, hänen osallistumisensa näyttelyihin ja hänen lehdistössä saamansa arviot tulevat esiin tutkimuksen kohteena olevien maalausten käsittelyn yhteydessä. Tässä riittänee maininta siitä, että taiteilijapiirien ulkopuolella Chagall pysyi vielä melko tuntemattomana nimenä tämän ensimmäisen Pariisin kautensa aikana. Ensimmäinen yksityisnäyttely, jonka Herwarth Walden järjesti Berliiniin 1914, merkitsi myös tavallaan Pariisin kauden päätöstä.

Matkustaessaan Berliiniin näyttelynsä avajaisiin Chagallin aikomuksena oli vain käydä Vitebskissä kolmen kuukauden oleskeluun oikeuttavalla passilla, olla mukana veljensä häissä ja tavata morsiantaan Bellaa. Venäjän vallankumous ja sen mullistavat tapahtumat saivat pakollisen Venäjällä oleskeluajan venymään seitsemäksi vuodeksi.

2. MODERNISMIN KARTOITUSTA

2.1. Pariisin 1910-luvun uutta ja vanhaa taidetta

Kuten esimerkiksi Greimas on osoittanut ja havainnollistanut diakronisella kaaviollaan, kulttuurin murrosaikoina vanha ja uusi elävät rinnakkain tai paremminkin sisäkkäin, kunnes vanha on loppuunkäytetty ja täysin sulautunut uuteen.³⁵ Vaikka uusi ei hyväksyisikään perinteitä vaan hyökkäisi niitä vastaan ja repisi ne hajalle, ne ovat kuitenkin sille välttämättömiä - ei vähiten vastapoolin ominaisuudessa, ja näin perinnettä kannattavat rakenteet jäävät vaikuttamaan taustatekijöinä myös uuden kehittämisessä.

Vuosisadan alun taiteessa vaikuttivat vielä impressionismin perinnön jatkajina neoimpressionismi ja Nabis-ryhmä sekä varsinkin arkkitehtuurissa Art Nouveau - Jugend. Mailleen laskevaa symbolismia ja muita manieristisiksi muuntuvia taidetyylejä tuki jäykkä akateeminen normisto. Varsinaisen modernismin rinnalla esiintyivät lisäksi laajalle rönsyilevä, vaikeasti rajattavissa oleva ekspressionismi ja hillitympi, perinteeseen tukeutuva neoklassisismi. Charles Morice kirjoitti *Paris Journalissa* (1910):

Olemme ohittaneet symbolismin runoudessa, impressionismin maalaustaiteessa, wagnerismin musiikissa, ja nyt on selvästi nähtävissä ranskalaisen hengen paluu klassiseen ihanteeseen.³⁶

Puhuessaan klassisten ihanteiden puolesta Morice halusi kuitenkin erottaa ne akateemisuudesta, joka tuolloin hallitsi varsinkin kuvataiteita ja ohjaili yleistä mielipidettä. Uudet suunnat koettiin sen taholta useimmiten moraalisesti vaarallisiksi, mistä oli näkyvimpänä osoituksena kubistien näyttelyn aiheuttama eduskuntakysely.

Tuon ajan kirjallisessa Pariisissa olivat vielä Barrès ja Péguy, Claudel ja Duhamel vankemmissa asemissa kuin esimerkiksi Jarry ja Apollinaire, modernismin keulakuvat. Duhamelin ympärilleen kokoama l'Abbaye de Créteil'n piiri edusti unanimismissaan ja isänmaallisuudessaan yleisesti kunnioitettuja arvoja. Heidän vaikutuspiirissään oli myös konservatiivinen kirjallinen lehdistö, jonka johtoasema oli pitkään *La Nouvelle Revue Française*lla (N.R.F.). Lehdistön sananvapaus oli kuitenkin miltei rajoittamaton. André Billyn laskelman mukaan vuosina ennen ensimmäistä maailmansotaa Pariisissa ilmestyi yli 300 taidetta käsittelevää aikakauslehteä, jotka pysyttelivät elossa pitemmän tai lyhyemmän ajan ja joista suurin osa toimi jonkin modernin taiteilijaryhmän äänenkannattajana.³⁷

Modernin ja modernistisen käsitteet ovat moniselitteisiä ja niille ovat kaikki aikakaudet antaneet oman sisältönsä. Kuuluisan, 1600-luvun lopulla Ranskassa käydyn Muinaisten ja Modernistien riidan - Querelle des Anciens et des Modernes - aikana väitettiin modernia kirjallisuutta antiikin sanataidetta paremmaksi mm. sillä perusteella, että siinä oli enemmän sääntöjä. Baudelaire, suurkaupungin "spleenin" tulkki lähenee jo tämän vuosisadan katsantokantaa omassa modernismin estetiikassaan, jossa Pariisin ilmapiiri koetaan samalla kertaa jokapäiväisenä ja ihmeellisenä (merveilleux). Baudelairen "ihmeellinen" muuttuu Apollinairella modernin taiteen etsimäksi "yllätykseksi", "odottamattomaksi", "seikkailuksi" (la surprise, l'inattendu, l'aventure). Samoin kuin Mallarmé aikoinaan oli luonut "puhtaan runouden" käsitteen, samoin Apollinaire taittoi nyt peistä "puhtaan maalaustaiteen" puolesta (1912):

Nuorilla äärimmäisyyntiin kuuluvilla taidemaalareilla on salaisena päämääränä tehdä puhdasta maalaustaidetta. Se on täysin uutta plastista taidetta.

Ollaan menossa kohti täysin uutta taidetta, joka tulee merkitsemään maalaustaiteelle, sellaisena kuin se on tähän saakka käsitetty, samaa kuin musiikki kirjallisuudelle. Se tulee olemaan puhdasta maalaustaidetta samoin kuin musiikki on puhdasta kirjallisuutta.³⁸

Aiheella ei ole enää mitään merkitystä, tai tuskin mitään ...³⁹

Jo kaksi vuotta aikaisemmin Maurice Denis oli *Théorie*-teoksensa paljon siteeratuissa alkusanoissa määritellyt taideteoksen ei enää ensi sijassa jotain aihetta esittäväksi - olipa se sitten sotaratsu, alaston nainen tai anekdootti - vaan tiettyyn järjestykseen sovitettujen värien muodostamaksi pinnaksi.⁴⁰

Tästä lähtien taideteoksen tehtävänä ei siis enää ollut kuvata ihmistä ja häntä ympäröivää maailmaa - imitoinnista puhumattakaan - vaan olla olemassa omana autenttisena ja autonomisena maailmanaan, jota vastaanot-taja saattoi itse täydentää ja josta hän voi löytää mallia omalle maail-massa-olemiselleen Heideggerin termiä käyttääksemme. Mutta eikö juuri tämä aina ole ollut myytin funktio?

Modernismin perusrakenteita tutkittaessa niistä löytyy niin ilmeisiä analogioita myyttiin, että voidaan täydellä syyllä väittää modernismin olevan yksi myyttisyyden, myytin uuden tulemisen manifestaatioita. Muina modernin taiteen olennaisen tärkeinä piirteinä on jo puheena olleen auto-nomisuuden lisäksi mainittava kokeilevuus ja innovoivuus, avoimuus, monimerkityksisyys ja kompleksisuus - jolloin ironiaa usein käytetään tehokeinona - spatiaalinen hahmottaminen ja simultaanisuus.⁴¹

Simultaanisuuden (*simultanéité*, *simultanisme*), monien ajan taiteili-joiden iskusanana käyttämän käsitteen sisältä löytyy myös bergsonilainen *d u r é e*. Simultanismissa kronologisen ja historiallisen ajan tilalle tulee myyttinen aika, joka taholle laajeneva nykyhetki. Ajallinen ja paikallinen keskus hajoaa elementeiksi, jotka koetaan yhtäaikaisena, dynaamisena liikuntana. Sen mukaan, mitä tässä simultaanissa liikunnossa korostetaan - kokonaisuutta tai hajoavuutta, syvä- tai pintastruktuureja, metaforaa tai metonymiaa - se on joko paradigmaattista ja syntetisoivaa, sisäisyyden myyttiä noudattelevaa tai sitten syntagmaattista ja analysoivaa, peräkkäi-syyden ja erillisyyden myyttiin liittyvää.⁴²

Syvästruktuuria painottaessaan moderni taide päättyy usein introspek-tioon. Kertovassa taiteessa sankari alkaa häipyä, kertojan tai kokijan sosiaalinen minä ja persoonallisuuden koherenssi sulavat vuolaaseen tajunnan virtaan, missä tietoisuuden ja tiedostamattoman, ihmisen ja ympäröivän maailman, subjektin ja objektin rajat tuntuvat häviävän (Proust, Joyce, Woolf). Pintastruktuurin korostaminen taas ilmenee usein jonkinlaisena syvyyden kammona ja sen mekanistisessa kaiken analysoin-nissa voi nähdä destruktiivisuuden, rikki-pureskelun myytin, jossa ihmi-nen joskus esineistetään tunteettoman, tuhoavan koneiston murskattavaksi

(analyyttinen kubismi, Kafka, futuristit).⁴³ Siihen liittyy usein myös pyrkimys täysin persoonattomaan, mekaaniseen havainnointiin, jolloin ilmiötä tarkastellaan ikäänkuin valokuva- tai filmikameran läpi esimerkiksi liikkeen vaiheet konemaisesti taltioiden. Tosin tämä "objektiivisen silmän" taide saavuttaa mielestäni proosakirjallisuudessa huippunsa vasta ns. ranskalaisen uuden romaanin tekniikassa.

Aikakauden kompleksisuudelle on kuvaavaa, että siinä toisaalta on havaittavissa vakavan syvähenkisyyden myöntämistä ja etsimistä. Se ilmenee erityisen selvästi puhtaan abstraktina merkkikielenä Kandinskylla, joka oli saanut voimakkaita vaikutteita Steinerilta, teosofeilta ja Péladanin ruusuristiläisyydestä, kuten Sixten Ringbom on osoittanut.⁴⁴ Se huokuu myös yhtä hyvin Maeterlinckin draamojen hiljaisuuden mystiikasta, Rilken elegioista ja Schönbergin Pierrot Lunairen "sisäisestä soinnista".

Modernismissa taidelajit lähenevät toisiaan: kertomataide alkaa muistuttaa runoutta, runous visuaalisia taiteita, maalaustaide musiikkia.⁴⁵ *Les Soirées de Paris* -lehden heinä-elokuun numerossa 1914 on luettavissa seuraava teksti: "... on rakentumassa universaali taide, jossa maalaus-taide, kuvanveisto, runous, musiikki ja vieläpä tiede yhtyvät kaikissa moninaisissa ilmenemismuodoissaan".⁴⁶ Näitä sanoja kirjoittaessaan Apollinaire ei vielä tiennyt, missä maailmantilanteessa ne julkaistaisiin. Silloin oli jo käynyt selväksi, ettei Eurooppa suinkaan tulisi näkemään taiteitten ja tieteitten rakentavaa synteesiä, vaan totaalisen maailmanpalon, jossa pelon, vihan, tuhoamisen ja sotasankaruuden synkät myytit kaikessa mielettömyydessään realisoituisivat.

2.2. Picasson *Le Poète* (1912) kuvataiteen modernismia edustavana näytteenä

Vuosina 1910-1914 kuvataiteiden modernismi ilmeni Pariisissa niin moninaisissa muodoissa, että edustavan ja jossain määrin tyypillisen näytteen valitseminen ei ole helppoa. Olen päätenyt Picasson kubistiseen työhön *Le Poète* (1912), jonka tarkastelussa tulen soveltamaan Peircen fenomenologista kategoriajakoa.

Esitän seuraavassa joitakin perusteluja valinnalleni. Fauvismin aallon laannuttua kohoaa kubismi seuraavaksi huomattavimmaksi uudeksi suuntaukseksi ajan kuvataiteissa. Monien taiteilijoiden samanaikaisesti tekemät abstraktit kokeilut tapahtuvat vielä osittain ns. suuren yleisön tietämät-

tä. Futuristit taas, joilla vuonna 1912 oli oma näyttelynsä Bergheim le Jeunessa, jäivät kenties ohimeneväksi äärisuunnaksi luokiteltuina kubistien varjoon. Samaa on sanottava de Chiricon Pittura Metafisicasta ja Delaunayn orfismista. Kubistien yhteisnäyttelyt ajoittuvat pääosiltaan vuosiin 1911 ja 1912 ja tuovat näkyviin aivan uuden merkkikielen, joka vallankumouksellisuudellaan aiheuttaa kriitikoissa ja pariisilaisyleisössä vieläkin jyrkemmin paheksuvia reaktioita kuin aikoinaan impressionistien ensimmäinen yhteisnäyttely. Picasso ei tosin ota osaa kubistien näyttelyihin vuoden 1910 jälkeen, mutta hänen asemansa kubismin luoja ja kehittäjänä Braquen rinnalla on kiistaton.

Teoksen valintaan on myös ollut vaikuttamassa se, että tutkimuksen kohteeksi valittujen Chagallin töiden joukossa on samoin Le Poète -niminen maalaus. Molempien mestareiden samannimisten ja samanaikaisten maalauksen tarkastelu voi osoittautua kiintoisaksi.⁴⁷

Picasson modernistista maalausta tulkitaan siis aikaisemmin selostetusta Peircen kolmivaiheisesta luokittelusta kehittelemääni metodia noudattaen.

Picasso, *Le Poète* (1912)

Firstness

5b

Ruskean, kellertävän ja vihertävän, mustan ja harmaan eri sävyt jakavat kankaan pinnan erikokoisiin lohkoihin, särmiin ja tasoihin, joita rajaavat suorat tai kaarevat viivat ja joista hahmottuu miehen pää. Mustat hiukset ja viikset erottuvat vaaleajuovaisina ja koristeellisina, sieraimet mustina kaariviivoina, korvat tunnistettavina omilla paikoillaan, samoin harmaa piippu, mutta kasvonpiirteet jäävät viitteellisiksi.

Jos teoksen nimen opastamana yrittää etsiä runoilijan katsetta, sitä ei tapaa. Runoilijan sisin on suljettu ja hänen silmänsä kadonneet kasvojen abstrahoituun viidakkoon. Aihe tuntuu ikäänkuin toisarvoiselta ja näyttää olevan olemassa vain tekosyynä, jotta taulun pinnan täyttävä, yhteensointuvien sävyjen muodostama tasoverkosto saisi elää omaa elämäänsä. Ensi kohtaaminen

maalauksen kanssa tuo esiin siihen sisältyvän arvoituksellisuuden, joka antaa impulsseja uusien näkökulmien etsimiseen, teoksen "lähilukuun".

Secondness

Teokseen sisältyvät faktat:

Le Poète (1912)

öljy kankaalle, 61 x 60 cm

Basel, Kunstmuseum

Jo ensi silmäyksellä hahmottuu maalauksen komposition keskeinen struktuuri, miehen pää, sen tukka, viikset ja vasemmanpuoleiset kulmakarvat karkeammalla tekniikalla toteutettuina tai sananmukaisesti "kammattuina"⁴⁸ sekä korvat, sieraimet ja suussa oleva piippu. Suurin osa kankaan pinnasta on käsitelty sileällä, melko ohuella sivellintekniikalla. Tästä poikkeavat äsken mainittujen karkeammalla-tekniikalla käsiteltyjen elementtien lisäksi vain parta ja vasempaan yläkulmaan sijoitettu suorakulmainen osa, joiden tekstuuri on kompakteimmin, pyöreähköin siveltimenvedoin aikaansaatu. Yhtä viitteelliseksi kuin kasvonpiirteiden geometriset kuviot jää myös kasvojen alapuolella oleva osa: suorakulmaiset ja kaarevat muodot voivat olla merkkeinä paidan kauluksesta ja puvun kauluksen käänteistä tai yhtä hyvin sulautua yhteen yläosan neutraalin taustan kanssa.

Maalauksen lähiluvussa näkökulmat vaihtuvat ja muodot hahmottuvat uudelleen, pinta alkaa elää ja sen tasot kohota ja laskea. Vaikka komposition keskushahmo pysyy liikkuvien pintojen sisällä kuin kala verkossa, sen muoto muuttuu jatkuvasti. Aika ajoin katsoja tuntee joutuneensa vastatusten Rorschachin mustetahratestin, Escherin illusoristen optisten kuvien tai surrealistien suosimien vaihtokuvien kanssa. Modernin taide-teoksen avoimuus ja siihen liittyvä vastaanottajan luovan panoksen merkitys ilmenee erityisen selvästi tätä maalausta tulkittaessa.

Kiintoisa yksityiskohta - kuin kubismin oppitunti - on esimerkiksi harmaa piippu. Sen varsi, joka on kahdesta kohdasta katkaistu, tuo mieleen Cézannen halkaistut ruukut, joita on pidetty hänen maalaustaitteen historiassa aikaansaamansa vallankumouksen merkkeinä. Piipun koppa on

kuvattu profiilista suorakulmiona, mutta sen päälle on merkitty kopan pyöreä aukko kuin osoittamaan: tällainen se on ylhäältäpäin, silläkin on monet kasvot, monta tasoa, monta merkitystä.⁴⁹

Tässä ilmenee myös modernin taiteen ja elämäntunteen yksinkertaistava lapsenomaisuus, joka uscin hakee malleja primitiivitaiteesta.⁵⁰ Kieltämättä Picasson merkkikieleen on myös ollut vaikuttamassa huumori, leikki-mielisyys ja yllättämisen halu.⁵¹

Vuotta 1912 jonka kevääseen *Le Poète* ajoittuu voi kubismin historias-
sa pitää tietynlaisena kulminaatiovaiheena. Sen aikana saatiin nähdä
eniten yhteisnäyttelyjä ja lukea runsaasti kubismille sekä myönteistä että
kielteistä kritiikkiä.

André Salmon oli tavallaan tulkinnut kritiikin yleisen suhtautumisen
kubismiin kirjoittaessaan 1910: "Onko meidän puhuttava kubismista?
Kubismi on järjetön keksintö, jonka teki joukko typeryksiä, jotka halusi-
vat nostaa Picasson henkiseksi johtajakseen."⁵² Kahden vuoden aikana
kritiikissä tapahtunut käänne myönteisempään suuntaan oli ehkä osaltaan
Apollinainen ansiota, mutta konservatiivisessa *La Nouvelle Revue Française*-
sessa kirjoittaa Jacques Rivière edelleen varauksellisesti (1912):

Monille tämän päivän nuorille maalareille taulu on demonstraatio
sanan geometrisessa, mutta ennen kaikkea militaristisessa
merkityksessä. Se on suunnattu tekemään ylläköhyökkäyksiä
rauhalliseen /nyt/ hämmäntyneeseen yleisöjoukkoon, häiritse-
mään sitä kuin vihollista.⁵³

Ja Rivière tekee sen loppupäätelmän, että kubistit eivät ilmeisesti halua-
kaan yleisön ymmärtävän heitä.

Samana vuonna ilmestyi myös uutta taidesuuntausta selittävää ja
puolustavaa kritiikkiä: Gleizes'n ja Metzingerin *Du Cubisme* ja osa Apolli-
nainen kirjoituksista, jotka hän kokosi seuraavana vuonna kirjaksi *Les
peintres cubistes - Méditations esthétiques*. *Du Cubismen* tekijät esittele-
vät kubismin ennen kaikkea "kaikista taiteen konventioista lopullisesti
vapauttavana suuntana" jossa "taiteilijan ei enää tarvitse tunnustaa muita
lakeja kun Maun sanelemia".⁵⁴ Apollinaire puolestaan toteaa: "Kubismin
erottaa entisestä maalaustaiteesta se seikka, ettei se ole jäljittelyn vaan
käsitteen taidetta, joka pyrkii kohoamaan luovuudeksi."⁵⁵

Mikäli "käsitteen taiteella" tarkoitetaan uuden aika- ja tilakäsityksen
läpimurtoa maalaustaiteessa, Apollinaire oli kieltämättä oikeassa. Mutta

Picasso on kieltänyt, että mikään teoretisointi olisi ollut ohjailemassa häntä ja Braquea kubismin alkuaikoina. Uusi ilmaisukieli vain löytyi heidän tehdessään formalistisia kokeilujaan.⁵⁶

Jos tarkastelun kohteena olevaa maalausta verrataan joihinkin edellisinä vuosina syntyneisiin henkilökuviin esim. Wilhelm Uhden, Ambroise Vollardin tai Henri Kahnweilerin muotokuvaan tai vuoden 1911 *Runoilijaan*, käy mielenkiintoisella tavalla ilmi, että *Le Poète* (1911) edustaa siirtymävaihetta analyttisestä kubismista synteettiseen. Tällöin huomio kiintyy lähinnä kolmeen seikkaan.

Ensimmäinen on väriasteikon huomattava lämpeneminen. Kaikissa äsken mainituissa teoksissa on vallalla analyttiselle kubismille tyypillinen kylmä, harmaan ja sinertävän eri sävyjä käyttävä niukka ja ankara värikieli, josta poikkeaa vain Ambroise Vollardin kasvoissa käytetty hillitty roosa.

Toiseksi analyttisen kubismin aikana maalausten sivellintekniikka oli yhtä yhdenmukaista kuin värikin. Tässä maalauksessa käytettyjä eri tekniikkoja ei silloisissa töissä vielä ollut niin selvästi näkyvissä. Karkeajakoisella-tekniikalla toteutetuin elementein - joita tässä maalauksessa siis ovat hiukset, viikset ja kulmakarvat - alettiin illusorisesti jäljitellä esim. puun ja nahan karkeasyisiä materiaaleja. Sen lisäksi kubistisiin kuviin oli jo edellisinä vuosina ilmestynyt typograafisina lisinä kirjaimia ja numeroita, jäljitelmiä sanomalehtileikkeistä, nuoteista ja ruokalistoista.⁵⁷ Ensimmäisen varsinaisen *p a p i e r c o l l é n* Braque tunnetusti toteutti syyskuussa 1912 työssään *Compotier et verre*, kun taas Picasso käytti *c o l l a g e* -tekniikkaa jo saman vuoden toukokuussa imitoidessaan rottinkituolin selustaa maalauksessaan *Nature morte à la chaise cannée*. Maalauksessa *Le Poète* esiintyviä frottage-tekniikalla tehtyjä elementtejä voi siis pitää jonkinlaisina kollaasiin siirtymisen esimuotoina, ellei vielä osoituksina niin kuitenkin oireina *r e a d y m a d e* -elementtien ja luonnosta otettujen ainesten - esim. hiekan - hyväksymisestä kuvataiteiden piiriin.

Ja kolmanneksi: Selostaessaan Picasson vuoden 1911 henkilökuvia, mm. *L'Accordeonistea* Rosenblum ottaa vertailukohtaksi Joycen *Odyssuksen* ja huomauttaa:

Samoin kun on mahdotonta täydellisesti määritellä tasojen paikkaa ... myös kohteen identiteetti on tarkoituksellisesti hämärretty sillä tavoin että se tuo mieleen Joycen *Odyssuksen*

sankarin Leopold Bloomin, joka ei ole ainoastaan juutalainen liikemies Dublinissa vaan samanaikaisesti Homeroksen sankari, Jeesus, Hamlet ja monia muita todellisia ja fiktiivisiä henkilöitä.⁵⁸

Le Poète on sekin yhtä monikasvoinen, mutta siinä Rosenblumin mainitsema piirre, "tarkoituksellinen identiteetin hämärtäminen" ei enää esiinny niin totaalisenä, niin kaoottisena kuin esimerkiksi vuoden 1911 *Runcilijassa* jossa muoto on analysoitu täysin rikki, niin hajalle, että ilman nimen antamaa viitettä tuskin kukaan voisi nähdä siinä henkilöä.

Nämä kolme seikkaa, jotka *Le Poète* -maalauksen "lähiluvussa" ovat kiinnittäneet huomiota - värin tonaliteettiasteikon syveneminen ja rikastuminen, eri tekniikoilla tehtyjen elementtien yhdisteleminen samaan pintaan sekä maalauksen esittämän kohteen rakenteellinen kiinteytyminen - ovat kaikki tyyppillisiä muodonmuutoksia kubismin historiassa.

Analyyttinen kubismi oli jo tavallaan painottanut pintastruktuuria kieltäessään kokonaan perinteisen illusorisen perspektiivin ja nostaessaan esineen särvät vierä viereen kankaan pintaan. Tämä trendi jatkuu yhä selvempänä synteettisessä kubismissa, missä kankaan pinnalla kohtaavat eri elementit taiteen ja todellisuuden eri alueilta - semiotiikan kielellä *i s o t o p i a t*. Kun Robbe-Grillet puhuu ranskalaisen uuden romaanin yhteydessä "syvyyden myyttien kieltämisestä" ja kaiken psykologisoinnin lopettamisesta, hän puhuu kirjallisuuden ilmiöistä, jotka kuvataiteissa toteutuivat jo kubismissa. Siinä ihminenkin kuvataan usein äärimmilleen esineistyneenä.⁵⁹

Mutta kubismin alkuvaiheen analyyttinen, miltei destruktiivinen muodon kieltäminen kääntyi synteettisessä kubismissa uuteen muodon etsimiseen.

Le Poète on esimerkki tästä muodon kiinteytymisestä. Siinä miehen pää on jälleen miehen pää, vaikkakin arvoituksellisen monikasvoinen. Särmien ja tasojen verkko, joka analyyttisen kubismin monissa töissä oli ollut luoksepääsemättömän tiheä ja läpinäkymätön, hengittää tässä vapaammin. Ja siinä tapahtuvan tasojen dynaamisen liikehdinnän kautta tuntuu mukaan tulleen neljäs ulottuvuus: aika.

Kuten modernismia kartoitettaessa ilmeni, uusi ajankäsitys oli yhteinen tekijä kaikessa ajan taiteessa ja kaikissa taiteenlajeissa. Hauserin mukaan sen perusominaisuutena oli pyrkimys tehdä aikaelementti tilan

kaltaiseksi. Ajan runoilijat ja kuvataiteilijat kutsuivat sitä "simultanis-
miksi" tai - kuten Apollinaire kubismin yhteydessä - "neljänneksi ulottu-
vuudeksi":

Tänään tiedemiehet eivät enää pysy kiinni eukliidisen geomet-
rian kolmiulotteisuudessa. Taidemaalari joutuvat aivan luon-
nostaan ja sanoisinko intuition kautta työskentelemään uusien
mahdollisten tilaulottuvuuksien kanssa, joita modernien atel-
jeiden kielellä kutsutaan yhteisesti ja lyhyesti termillä n e l-
j ä s u l o t t u v u u s . . .
se merkitsee kaikkiin suuntiin tiettyä hetkenä ikuisesti leviäv-
än tilan valtavuutta. Se on tila itse⁶⁰ äärettömän ulottuvuus,
se antaa esineille niiden plastisuuden.

Kandinsky kirjoitti teoksessaan *Punkt und Linie zu Fläche* muistellen
ensimmäisten abstraktien töittensä syntymistä vuoden 1910 vaiheilla:
"Siirtyessäni lopullisesti abstraktiin taiteeseen löysin itsestänselvänä
aikaelementin ja siitä lähtien olen hyödyntänyt sitä käytännössä".⁶¹

Kun kubistisia kuvia tutkitaan Kandinskyn ensimmäisten abstraktien
töiden rinnalla, huomataan että hänen aikadimensioonsa liittyvä avaruu-
dellisuus on luonteeltaan sisäistä, psyykkis-henkistä ja sellaisena enem-
män syvärakenteita painottavaa kuin kubistien "neljäs ulottuvuus", joka
pyrkii jäämään pintastruktuurin tasolle.

Kandinskyn kaltaisia "sisäisen etsijöitä ulkonaisessa"⁶² olivat muut-
kin samanaikaisesti abstraktia taidetta omalla tahollaan kehittäneet taitei-
lijat kuten Kupka, Mondrian ja Malevitš sekä omalla tavallaan myös Delau-
nay, Chagall, Rouault ja de Chirico sekä ehkä omassa naivistisessä
lajissaan Henri Rousseau. Sen sijaan futuristit, konstruktivistit ja venä-
läiset rayonistit tuntuivat etupäässä seurailevan samoja analyyttisiä
polkuja kuin kubistitkin.

"Sisäisen etsijät" tekevät useita löytöretkiä myyttien arkkityypisille
alueille ja kykenevät itsekin luomaan uusia myyttejä, kun taas analyyttikot
kieltävät "syvyyden myytit" - Robbe-Grillet'n sanoja käyttäen - ja niihin
liittyvän sisäkkäisyyden ja pysyttelevät pintastruktuurien peräkkäisyy-
dessä.⁶³

Thirdness

Edellä on selostettu Picasson maalauksen *Le Poète* anta-
maa välitöntä vaikutelmaa, tutkittu sen rakennetta ja

komposition merkitseviä elementtejä sekä suhteutettu maalaus edustamansa taidesuunnan historiaan ja myös jossain määrin ajan muuhun maalaustaiteeseen.

Kaiken esitetyn perusteella voi tutkimuksen kohteena olevaa maalausta pitää esimerkkinä kubistisesta työstä, jossa synteettinen ote syrjäyttää analyyttisen antaen tilaa väriasteikon rikastumiselle, komposition rakenteelliselle kiinteytymiselle sekä erilaisilla tekniikoilla toteutettujen elementtien yhdistelylle. Semioottisella kielellä voisi sanoa, että analyyttisessä kubismissa esiintyvä homogeenisten elementtien peräkkäiseen toistoon perustuva yhtenäinen isotopia antaa tässä tilaa heterogeenisten elementtien muodostamalle *p o l y - i s o t o p i a l l e* eli *a l l o t o p i a l l e*.⁶⁴

Sama ilmiö - eri isotopioihin kuuluvien elementtien yhdistely - on vallalla myös ajan runoudessa. Monia Picasson ja Braquen kubistisia kuvia voisi pitää suoranaishina demonstraatioina Apollinairien sanoille tämän ylitäessä sanomalehtien ja mainosten runoutta.⁶⁵

Verrattaessa maalausta Kandinskyn ja muiden abstraktikkojen töihin on yhteisenä nimittäjänä abstrahointi, käsitteellistämispyrkimys ja samaten se modernismille luonteenomainen seikka, että taideteos esiintyy omana ja omalakisena maailmanaan, jossa vallitsee taiteen uudenaikainen aika-tila.⁶⁶ Sensijaan kuvauksen kohde, kubistisesti tyyllitelty runoilijan pää on toteutettu pintastruktuureja korostavalla tavalla, joka poikkeaa Kandinskyn "sisäisen soinnin" tavoittelusta.

Le Poète tuskin kuuluu tekijänsä tunnetuimpiin töihin, vaikka se mielestäni myös Picasson koko tuotannon taustalta tarkasteltuna hyvin puolustaa paikkaansa yhtenä tekijänsä kiintoisimmista kubistiseen kauteen kuuluvista maalauksista.

Kysymystä siitä, miten Picasson ja Chagallin Runoilijat eroavat toisistaan, käsitellään Chagallin *Le Poète* -maalauksen yhteydessä.

III CHAGALLIN MAALAUSTEN JA NIISSÄ ESIINTYVIEN MYYTTIEN TULKINTAA

Neljän Pariisinvuoden tuotannosta on tutkimuksen kohteeksi valittu seuraavat öljymaalaukset: *La Naissance* 1910, *Le Mariage* 1910, *A Ma Fiancée* 1911, *A la Russie, aux ânes et aux autres* 1911-12, *Le Poète* 1911-12, *Moi et le Village* 1911, *Golgata* 1912, *La Femme enceinte* 1912-1913, *Hommage à Apollinaire* 1911-1913 ja *Paris par la fenêtre* 1913 sekä guassi *La Veille de la Fête des Expiations* 1912.

Katson näiden teosten kunkin omalla tavallaan edustavan niitä rakenteellisia, sekä formaaleja että sisäisiä ominaisuuksia, jotka tuolloin olivat leimaa-antavia Chagallin taiteelle.

Kuten kappaleessa, jossa käsiteltiin tutkimuskohteen rajausta, on tullut esiin, katsomuksen näin rajautuvan niiden metodologisten periaatteiden mukaan, joita esim. Barthes on korostanut teoksessaan *Éléments de sémiologie*.

Yllä mainitut teokset liittävät toisiinsa myös historiallinen kohtalo. Ne kuuluvat kaikki joko niihin töihin, jotka olivat esillä Chagallin ensimmäisessä yksityisnäyttelyssä Berliinissä 1914 tai niihin, jotka taiteilija jätti taakseen lähtiessään tuona vuonna Berliinin kautta kohti Vitebskiä. Kuten Jeanine Warnod kertoo, Chagall kuvitteli silloin pian palaavansa ja löytävänsä *La Ruchen* ateljeensa koskemattomana, "keskeneräisen *Häät*-maalauksen version vuoteensa päältä, maalauksen *Rakastavaiset* pöydältään". Mutta kun hän kahdeksan vuoden kuluttua palasi, oli lukkoa vahvistava rautalanka murrettu ja maalaukset tipotiessään. Kun niistä joitakin myöhemmin ilmestyi päivänvaloon, niihin tarttunut lika viittasi siihen, että niitä oli käytetty kanakoppien katon paikkaukseen.¹

Berliinissä tilanne oli yhtä vaikea. Waldenilta Chagall onnistui - vasta oikeudenkäynnin jälkeen - saamaan takaisin vain maalaukset *A la Russie, aux ânes et aux autres*, jonka hän lahjoitti Ranskan Modernin taiteen museolle ja *Moi et le Village*, joka nyt on New Yorkin Modernin taiteen museossa sekä *Runoilijan*, jonka osti Marcel Duchamp ja joka nykyään on Philadelphian museon omaisuutta.

(Tekstin marginaalissa olevat numerot viittaavat kuviin kuvaliitteessä s. 269.)

1. LA NAISSANCE (1910)

Firstness 1 Hämärän valon täyttämä huonetila jakaantuu kahteen osaan. Oikealla hehkuvanpunaiset raskaat verhot kokoavat kuin näyttämölle juuri tapahtuneen synnytyksen: kalpea, puolittain alaston äiti vuoteellaan vielä vertavaluvana ja hänen takanaan huivipäinen maalaisnainen, lapsenpäästäjä, joka pitelee sylissään alastonta vastasyntyntä. Etualalla puuastia, johon valuu verta ja vuoteen alta kurkisteleva mies, ilmeisesti isä. Vasemmalla lampun kellertävässä valokeilassa seisoo lehmä ja sen ympärillä ryhmä kiihkeästi keskustelevia vanhoja miehiä, heidän takanaan avonainen ulko-ovi. Ulkona on sysipimeä yö; pimeästä ikkunasta kurkkii valkopartainen mies ja lapsi. Huoneen ilmapiiri väreilee väkevää, myytinomaista tapahtumista ja samalla jäykkää, salamyhkäistä juhlallisuutta.

Secondness

Teokseen liittyvät faktat:

La Naissance (Syntyminen) 1910

öljy kankaalle, 65 x 89,5 cm

taiteilijan perheen omistuksessa.

La Naissance-maalauksen on valittu edustamaan ensimmäisenä niitä töitä, jotka Chagall oli tuonut tullessaan Venäjältä joko luonnoksina tai miltei siinä asussa, jossa ne myöhemmin ovat tulleet tunnetuiksi. Niiden viimeistely tapahtui ilmeisesti jo Impasse du Mainen ateljeessa. *La Naissance* edustaa tyypillisesti Venäjän varhaiskautta maanläheisine värisävyineen, joista tässä tosin nousee esiin voimakkaita, lämpimänpunaisia sävyjä. Muita tyypillisiä piirteitä ovat figuurien melko vähäinen deformatsio ja tihentyneen raskas mutta samalla odottavan salaperäinen ilmapiiri. Tämän kauden töissä, sekä sisä- että katukuvissa kuvataan usein yötä tai iltaa, ja Meyer on niiden yhteydessä puhunut "pohjoisen psykologisesta valosta".²

La Naissance-maalauksesta saa vielä turhaan hakea Pariisin uusien vaikutteiden jättämiä jälkiä. Lähemmässä tarkastelussa tulee yhä selvemmäksi struktuurin jyrkkä kahtiajako, jolloin voimakkaan punainen - voisi sanoa elämän-, veren- ja mystiikanpunainen feminiininen puoli on dominoiva. Punaisten verhojen kehystämä lapsen päästäjä vastasyntynyt käsivarsillaan on rakenteellisesti painotetummin esillä kuin hänen edessään makaava synnyttänyt äiti. Vuode ja p u u p a l j u ovat aiheeseen luontevasti liittyvää esineistöä, sensijaan naisten puolelle yllättävästi ilmestyvä vuoteen alta kurkisteleva mies, ilmeisesti isä on omiaan herättämään monia kysymyksiä.

Värisävy muuttuu kellertäväksi, kun siirrytään maalauksen oikeaan puoleen. Öljylampun valon kuvaaminen ei varmaan täysin selitä tätä muutosta, pikemminkin voi syntyä assosiaatioita esimerkiksi keltakaupuisista buddhalaisista munkeista. Sillä hengen alueelle siirrytään nyt selvästi, vaikka vanhojen miesten ryhmä saakin yllättäen seurakseen lehmän samaan sisätilaan. Struktuurin elementteinä on vielä mainittava ulos pimeään yöhön johtava ovi ja ikkuna, jonka takaa erottuu sisälle huoneeseen katsovan parrakaan miehen ja pienen lapsen kasvot. Tässä oikeanpuoleisessa osassa ovat edustettuina juutalaisen yhteisön patriarkaaliset arvot, joita tukivat pyhät kirjoitukset ja rituaalit. Mitä on tapahtumassa, siihen antavat omaelämäkerralliset tiedot valaistusta. Chagallin kuvaus nuoremman veljensä syntymästä vie meidät jokseenkin suoraan tässä esitettyyn tilanteeseen:

Talo oli täynnä parhaimpiinsa pukeutuneita naisia ja vakavia miehiä, joiden mustat hahmot pimensivät päivän valon. Hälinaa, kuiskuttelua, sitten vastasyntyneen vihlova kirkaisu. Äiti, puolittain alastomana, makaamassa vuoteella, kalpeana, heikosti vaaleanpunertavana. Nuorempi veljeni syntyi juuri ...
Valkeilla liinoilla peitetyt pöydät. Pyhien vaatteiden kahinaa. Vanhus rukouksia mumisten leikkaa terävällä veitsellä napanuoran vastasyntyneen vatsalta. Hän imee veren hujilillaan ja tukahduttaa parrallaan vauvan itkut ja valitukset ...

Tämä selittänee osittain mitä vanhojen miesten neuvottelut koskivat: heidän tehtävänsä oli ottaa lapsi vastaan - ehkä jo tässä vaiheessa - synagogan jäseneksi.

Punaisten verhojen kehystämä vasemmanpuoleinen aihe on saanut Meyerin viittaamaan toisaalta "barbaaristen temppeleiden jumaluuksiin", toisaalta Piero della Francescan *Madonna del Partoon*.⁴ Vertailukohdaksi kohoaa mielestäni myös ikonitaide. Tästä maalauksesta henkivä pyhyys ei tosin kuulu ortodoksisuuden piiriin, vaan on feminiinisen vasemman puolen osalta juuri päätyntä synnytystapahtumaa kuvaavana väkevästi elämänläheistä, ja maskuliinisen oikean puolen osalta juutalais-hasidististen, synnytykseen liittyvien rituaalien kuvausta.

Viittausta ikoneihin vaikutteiden antajana voidaan perustella myös sillä, että Chagallin lapsuudenympäristö oli tarjonnut hänelle - juutalaisilla oli torjuva asenne kuvaan - erittäin vähän varsinaisia kuvataiteellisia virikkeitä.⁵ Sitäkin voimakkaampana hän oli Pietarissa kokenut tutustumisen ikonien maailmaan. Myöhemmin hän on kertonut silloin tajunneensa, miten henkinen todellisuus voi ikoneissa saada ilmaisunsa yksinkertaisessa taiteellisessa muodossa. Hän puhuu haltioituneesti Rublevista, "meidän Cimabuestamme", ja sanoo ikonien vaikeana Pietarin aikana "täyttäneen tulvimalla hänen sydämensä".⁶ Ikonitaiteen tärkeä merkitys Chagallin varhaistuotannossa ei kuitenkaan mielestäni oikeuta joidenkin tutkijoiden yrityksiä selittää miltei koko hänen tuotantonsa jonkinlaisina ei-kristillisinä ikoneina⁷.

- 12 Kuten monissa tuon ajan interiöörikuvin (esim. *Le Sabbat*⁸) huoneen ikkunasta näkyy yön pimeys. Ikkunasta katsovan harmaapartaisen vanhuksen Goldmann on selittänyt hasidistien Chliah-nimiseksi Jumalan lähetiksi, joka katselee juutalaisia heidän elämänsä ratkaisevina hetkinä ja valvoo heidän käyttäytymistään. Ja Goldmann jatkaa pohdintojaan:

Ei tiedetä onko Chliahin personifikaatio alun perin hasidistinen idea. Se esiintyy joka tapauksessa kaikkein suosituimmassa ja kuuluisimmassa jiddisiksi kirjoitetussa näytelmässä Anskyn Dybbukissa, ja se voisi siis myös olla syntyperältään kirjallinen. Chagall on muuten kertonut olleensa erittäin läheisissä suhteissa⁹ Anskyyyn, joka asui samaisessa Vitebskin pikkukaupungissa.

Entä isän osuus? Joissakin Chagallin varhaisemmissa piirroksissa hän on seisomassa alasti vuoteen vieressä, jolla makaavat äiti ja vastasyntynyt lapsi, toisissa taas makaa alastomana vuoteella vastasyntyneen vieressä. Kuten tunnettua, joissakin primitiivisissä yhteisöissä on ollut tapana, että isä synnytyksen jälkeen asettuu "lapsivuoteeseen". Olisiko hasidisteilla

säilynyt jäänteitä näistä ikivanhoista tavoista? En ole onnistunut löytämään tähän kysymykseen selvää vastausta, joten on jätävä arveluiden varaan. Uskottavalta tuntuu, että niin voimakkaasti patriarkaalisessa yhteisössä kuin mitä juutalaisten edustama on kautta aikojen ollut, isän osuutta myös lapsen syntyessä on korostettu, ei niinkään synnyttävän äidin aktiivisena auttajana, vaan hyvin symbolisella tavalla. Kenties Meyer lähenee totuutta esittäessään seuraavan arvelun:

Isä on piiloutunut vuoteen alle, jotta hän ei joutuisi näkemään mitään tabua, epäpuhdasta...
Nainen kokee ja kärsii tämän aktin, koska naisen olemuksen juuret ovat niissä voimissa, jotka siinä murtautuvat ilmoille. Häntä tämä elämän mysteeri tukee ja suojelee. Mies on eri asemassa. Siittäjänä hän osallistuu prosessiin, mutta on miltei murtua sen selittämättömän, perustavaa laatua olevan elämänvoiman alle, joka siinä paljastuu.¹⁰

Chagall on lausunut eräässä haastattelussa: "Aiheeni ovat elämä itse: rakkaus, syntymä ja kuolema. Ja kaiken tämän yläpuolella Jumala, hallitsevana."¹¹

Syntymäaihe esiintyy Chagallin varhaistuotannossa usein piirroksissa, harvemmin maalauksissa. Yhdessä luonnosmaiseksi jääneessä maalauksessa tapahtumia seurataan ikäänkuin irtireväistyn katon kautta useammissa huoneissa yhtä aikaa. Maalaus *La Naissance* (1911) on saman aiheen ullakkohuoneeseen sijoitettu kuvaus, jossa on selvästi sekä rakenteellisesti että koloristisesti vapautuneempi ote.

13
14

Vaikka *La Naissance* (1910) sisältääkin paljon kertovaa ainesta, joka tavoittaa katsojan heti firstness-tasolla, sitä ei silti voi pitää pelkkänä tarinan tai kertomuksen kuvituksena. Olennaista siinä on voimakkaan emotion lataaman tunnelman välittyminen. Tässä yhteydessä voisi puhua tietynlaisesta "surdeterminaatiosta", jonka Callois mainitsee myytin yhteydessä, jostakin vääjäämättömästi ihmisen kohtaloon kuuluvasta. Chagall itse on puhunut taulujensa raamatullisesta valaistuksesta. Em. haastattelussa hän on kertonut, että vitebskiläisaiheet - talot, ihmiset, eläimet, esineet - näyttäytyivät hänelle raamatullisina (bibliques). Hän on myös maininnut ajatelleensa Rembrandtia tätä teosta maalatessaan. Jotain vanhoihin mestareihin viittaavaa henkii tästä nuoruudenteoksesta, ja kenties juuri lehmän mukanaolo tuo sen yhteydessä mieleen Natività-kuvaukset.

La Naissance-maalauksen merkitystä tekijälleen osoittaa se, ettei hän halunnut siitä koko elämänsä aikana luopua. Teos oli tätä hyvin läheisesti vastaavana versiona esillä Nuorisoliiton näyttelyssä Pietarissa 1910. Se oli tosin hyvin huonosti sijoitettuna heikosti valaistussa takahuoneessa, eikä saanut mitään mainintoja kritiikissä. Pariisissa se oli esillä Riippumattomien näyttelyssä 1913.

Kun pyritään arvioimaan maalauksen merkitystä niille, jotka sen aikoinaan näkivät La Ruchen täpötäydessä ateljeessa muiden taulujen ja luonnosten seassa, tulee etsimättä mieleen säkeitä Cendrarsin *Poèmes élastiques* -kokoelman runoista: "La sagefemme/ Il y a des baquets de sang/ On y lave les nouveaunés ... (Lapsenpäästäjä/veripaljuja/ joissa pestään vastasyntyneitä).¹² Ainakin Cendrarsiin työ oli tehnyt vaikutuksen.

Pariisin moninaisten taidesuuntausten keskellä Chagallin vitebskiläisaiheet olivat erittäin atyyppisiä. Varhaisin esimerkkimme niistä osoittaa näin jo todeksi sen mitä esim. Bucci on esittänyt arvionaan:

"Se oli runoilijan maalaustaidetta, joten on oletettavaakin, että runoilijat eivätkä suinkaan kriitikot ensimmäisenä tajusivat sen lumouksen, sen maagisen viitteellisyyden."¹³

Thirdness

La Naissance on naivismia lähenevällä ilmaisukielellä, mutta myös ikonitaidetta mieleen tuovalla tavalla toteutettu kuvaus juuri tapahtuneesta synnytyksestä, jossa naiset synnyttäjinä ja lapsenpäästäjinä ovat mukana uuden elämän kantajina ja jossa myös ilmenee patriarkaalisen juutalais-hasidistisen yhteisön miehille varaa- ma rituaalinen rooli vastasyntyneen ottamisessa yhteisön jäseneksi. Kohtaus on voimakkaan emotion ja "tapahtumisen" lataama. Isän piiloutuminen vuoteen alle viittaa joissakin primitiivikulttuureissa tavattaviin käyttäytymismuotoihin.

Maalausta voisi luonnehtia "autenttiseksi" vitebskiläiselämän kuvaukseksi siinä merkityksessä, että Pariisista saadut vaikutteet eivät vielä näytä muovanneen sen ilmaisukieltä. Se liittyy tekijäänsä suuresti askarruttaneeseen elämän perustapahtumia kuvaavaan aihepiiriin, joka usein on myyttisten käsitysten ja rituaalien lataamaa.

2. LE MARIAGE (1910)

Firstness

Iloinen ja värikäs hääkulkue etenee maalaiskylän kujaa pitkin, mutta samalla modernisti muotoiltujen kirkkaiden väripintojen keskellä. Taivas koostuu punaisista, sinisistä, keltaisista, valkeista suorakaiteen muotoisista juovista, maa kolmiomaisista läikistä, joissa tumman-sininen ja vihreä ovat vallitsevina. Talot joiden katoissa toistuvat rytmikkäät väripinnat muodostavat nekin oman kirkasvärisen vyöhykkeensä kulkueen ympärille.

2

Huomio kiintyy ensimmäisenä kulkueen keskellä astelemaan hääpariin, sitten sen edessä soittaviin pelimanneihin ja takana seuraavaan hääväkeen.

Viimeisenä vasemmalla vedenkantaja ja outo yksityiskohta: oviaukossa seisova päätön mies, - kulkueen kärjessä keltapukuinen nainen viittaamassa kutsuvasti punaisen talon avoimeen oveen, jonka yläpuolella on luettavissa isoin kirjaimin: AA*KA

Secondness

Teokseen liittyvät faktat:

Le Mariage (Häät) 1910

öljy kankaalle, 98 x 188 cm

yksityiskokoelma, Pariisi

Le Mariage on valittu toiseksi Impasse du Mainen ateljeen kauden näytteeksi maalauksen *La Naissance* rinnalle.¹⁴ Siinä vitebskiläinen kansankuvaus on siirtynyt ulos pikkukaupungin torille, ja siinä on myös jo selvästi nähtävissä struktuurin selkenemisessä ja värien kirkastumisessa Pariisissa tapahtunut muutos.

Venäjällä tehdyt Vitebskin katukuvat muistuttivat suuresti interiöörejä, joista on jo ollut puhe. Niidenkin värivalöörina oli useimmiten tummanruskea (*Le Mort, La Kermesse*), ja niiden ilmapiiriä voi sanoa leimanneen saman "pohjoisen psykologisen valon". Niissä on myös vielä vallalla sadunomainen, kertova ote, ja yksittäiset ihmiset tai kulkueet etenevät niissä lineaarisesti horisonttiviivaa seuraillen (*L'Enterrement, Le*

15

16

- 17 *Marchand de bestiaux*). Näin on laita myös maalauksessa *La Noce* (1909), jota voi pitää *Le Mariage*-työn luonnoksena, vaikkakin myös itsenäisenä teoksena. Rakenteellisten seikkojen tarkastelussa voi vertailu näiden peräkkäisinä vuosina tehtyjen samanaiheisten töiden välillä osoittautua kiintoisaksi.

Keskeinen aihe on molemmissa sama: useampien henkilöiden muodostama hääkulkue, jossa ensimmäisinä pelimannit ja hääpari. Aikaisemmassa versiossa on joukko katselijoit, joista jälkimmäisessä on jäljellä vain vedenkantaja. Siinä on lisäksi kulkueen edessä kaupan ovea kohti ystävällisesti viittaileva nainen. Värit ovat aikaisemmassa maanläheisemmät, tilan ja henkilöiden kuvaus realistisempaa, kuin ullakon ikkunasta kuvattua. Harmaan taivaan alla töröttävät talot yhtyvät maan ruskehtavaan värisävyyn.

Myöhäisempää maalausta tarkasteltaessa tulee etsimättä mieleen Chagallin Pariisin elämyksistään käyttämä termi "lumière liberté". Tässä väri on todella vapautunut "kuvittavasta" tehtävästä, mikä sillä vielä aikaisemmassa työssä osittain näyttää olevan. Se on nyt hahmottamassa rakennetta, ei jäykkiin vaan dynaamisiin tasopintoihin niissä neljässä vyöhykkeessä, jotka jo firstness-vaiheessa selvästi hahmottuivat: taivaassa, taloissa, kulkueessa ja maassa. Tällaista värin vapaata, rakenteellista sommittelua olisi tuskin ollut odotettavissa ilman välitöntä kontaktia länsimaiseen modernismiin.¹⁵

Oliko kubismista saaduilla vaikutteilla siihen oma osuutensa siitakin huolimatta, että Chagall itse aluksi suhtautui kubismiin torjuvasti? Tutemme myöhemmin näkemään, että Chagallin tämän kauden joissakin töissä on jäljitettävissä aivan ilmeistä kubististen ilmaisukeinojen käyttöä.

Tämän maalauksen taivaan värikuulmiot ja maan voimakkaat sektorit tuntuvat kuitenkin olevan läheisempää sukua Delaunaylle ja nimenomaan hänen *Les Fenêtres*-sarjalleen, kuin analyyttiselle kubismille. Joka tapauksessa *Häät* (1910) allekkain asetettuine vyöhykkeineen ennakoii sitä mitä tekijän kehityksessä on odotettavissa: siirtymistä yhä täydellisempään jäljentävän ulkomaailmankuvauksen hylkäämiseen ja oman sisäisen maailman aikatilan ilmentämiseen perinteisestä perspektiivistä luopumalla.

Samalla kun maalaus siis jo osittain on vapautunut illusorisesta tilankuvauksesta, sen keskivyöhykkeessä kulkeva hääkulkue on myös kuvattu astetta tyylylitymmin kuin aikaisemmassa versiossa. Tyylytely ei kuiten-

kaan poista sitä tosiasiaa, että omaelämäkerrallista ainesta löytyy tästäkin maalauksesta runsaasti: äidin pitämä kauppapuoti, eloisasti kuvatut henkilöahmot. Sekä Chagallin että hänen vaimonsa Bellan lapsuudenmuistoissa häät ovat näytelleet hyvin tärkeää osaa. Tämän maalauksen hääpari on kuin suoraan Bella Chagallin muistelmista: "Morsian kuin valkoinen lintu ... kuin valkoinen pilvi ... nuori mies, jonka päässä silinterihattu tärisee ..."16

Chagall puolestaan kuvaa sukulaishäiden latautunutta tunnelmaa, joka kohoaa huippuunsa itketettäessä morsianta:

Itken siellä äidin vieressä. Melkein pidän itkemisestä, kun "badchan" suureen ääneen laulaa ja huutaa: "Morsian, morsian, ajattele vähäsen mikä sinua odottaa ..." Näiden sanojen mukana pääni irtautuu hiljaa ruumiista ja itkee jossain keittiön suunnalla, missä kalat juuri valmistuvat ...17

Tämän maalauksen kulkueessa esiintyy ehkä juuri samaa hääväkeä, jota molempien muistelmissa kuvataan. Muitakin varhaistuotannossa usein käytettyjä elementtejä voi luetella runsaasti. Viulunsoittaja tavataan läpi koko tuotannon ja vedenkantaja varsinkin aikaisemmassa tuotannossa. Vedenkantajan ohella ovat tämän ja varhaisemman ajan töissä esillä kaikki ne ammatit, joita juutalaisten sallittiin harjoittaa ja joiden edustajia esiintyi suvun ja perheen jäsenissä. Kauppiaat ja teurastajat, kadunlakaisijat ja katulyhdynsytyttäjät, leipurit ja suutarit sekä hasidistisessa uskonlahkossa erikoisasemassa olevat kerjäläiset kansoittavat vitebskiläisnäkyvät.

Tässä yhteydessä on mainittava, etten voi yhtyä Lucien Goldmannin esittämään teoriaan, jonka mukaan Chagallin vitebskiläisaiheet voisi jakaa jyrkästi kahteen oppositioasemassa toisiinsa nähden olevaan aihepiiriin: juutalaisiin sisäkuviin ja venäläisiin ulkokuviin.¹⁸ Ulkokuvat ovat kuitenkin pääosiltaan juutalaiskorttelien kuvauksia ja sisäkuvissakin on joskus mielestäni aistittavissa juutalais-venäläistä tunnelmaa, kuten on huomautettu esim. *Sabatti*-maalauksen yhteydessä. Sensijaan Goldmann on aivan oikeassa huomauttaessaan, että tässäkin maalauksessa esiintyvät vedenkantaja ja viulunsoittaja edustavat ehkä niitä kätkössä olevia hurskaita (justes cachés), joita esiintyy niin runsaasti hasidistisissä tarinoissa ja joiden ansioksi luettiin se, että epätäydellinen ja syntinen maailma ylipäätään sai jatkaa olemassaoloaan.¹⁹

Jo ensimmäisessä huomattavassa työssä *Kuollut* (1908) viulunsoittaja esiintyy katolla, ja piirrookset, guassit ja öljymaalaukset tarjoavat luke-

18 mattomia eri versioita pelimannisoittajasta, joka kiertelee kujilla häissä ja perhejuhlissa tai seisoo kuvattuna taivasta vasten pienen viitteellisen mökin katolla vinguttamassa viuluun samalla kun hänen sielunsa - jonkinlainen luonnonkansojen uskomuksista tuttu kaksoisolento, "toinen", tai jungilainen "varjo" - liitelee taivaalla soittajan pään yläpuolella.²⁰

Kujaa reunustavat talot, iloiset kuin leikkikalikat, on kuvattu helästi. Vitebski, sen elämä arkena ja juhlanan, sen pimeät, pysähtyneet talvi-illat öljylampun valopiirissä, sen juutalaiskorttelin idylliset näkymät täyttivät Chagallin mielen ensimmäisinä kuukausina Pariisissa: "Kotikaupunkini, surullinen ja iloinen! ... kirkkoja, puuaitoja, kauppoja, synagogia, yksinkertaisia ja ikuisia kuin rakennukset Giotton freskoissa."²¹

Ilmapiiri Venäjällä oli joskus tuntunut tukahduttavalta, mutta nyt vieraassa suurkaupungissa koti-ikävä heräsi yhtä polttavana kuin sen koki hänen maanmiehensä Stravinski, joka oleskeli Pariisissa samoihin aikoihin. Maalauksen folkloristiset piirteet tuovatkin mieleen Stravinskin esim. *Petruskassa* käyttämät venäläisen kansanmusiikin ainekset.

Le Mariage-maalauksen keskeisenä rakenneosana on kuitenkin hääpari, joka on jäävä läpi koko tuotannon toistuvaksi elementiksi rakastavien teeman yhtenä muunnoksena. Varsinkin omien häiden jälkeen hääpari on useimmiten kuvattu punaisen hääkatoksen alla, kuten esim. suuressa yhteisiä muistoja kokoavassa teoksessa *A ma Femme* (Vaimolleni, 1932-1944) tai Pariisin Oopperan katon Stravinskille omistetussa osassa.

Thirdness

Le Mariage (1910) on pariisilainen duurisävyyn soinnutettu versio Venäjällä tehdystä samanaiheisesta mollisävyisestä työstä. Siinä liikutaan korostuneesti kahdessa ulottuvuudessa: kirkkaiden, rakenteellisten väripintojen ja kuvailevan kerronnan tasolla.

Maalaus on kuin iloinen kohtaaminen kansannäytelmän hääkulkueesta, mutta samalla sitä voi pitää vedenjakaja-teoksena varsinkin Venäjällä syntyneen varhaistuotannon ja ensimmäisen Pariisinkauden töiden välillä. Edellisessä vallalla ollut illusorinen tilankuvaus ja voittopuolisesti naivistis-realistinen henkilökuvaus sai väistyä uuden esiinpuhkeavan jäsenneltyä muotoa ja puhdasta palettia

ilmaisukeinoinaan käyttävän mutta silti omalle taiteilija-
laadulle uskollisen merkkikielen tieltä.

Häät on dynaamisen värisommitelmansa ohella ennen
muuta tekijänsä eloisaa, huumoripitoista kansanelämän
kuvausta, joka myöhemmin syventyy ja rikastuu saavut-
taen loistavan huippunsa Gogolin Kuolleitten sielujen
kuvituksessa.

3. DEDIE A MA FIANCEE (1911)

Firstness

3

Kuva suorastaan syöksyy katsojaa kohti. Tulipunaista, paljon tulipunaista, vihertävänkeltaista, mustaa ja sinistä kaoottisena, kiihkeänä liikkeenä. Tulipunainen on viittaa, jonka poimuista tulee esiin sarvekas eläimenpää ja ihmisen käsiä ja jalkoja vähän joka puolelta.

Sitten hahmottuu huivipäinen nainen pää ylösalaisin roikkumassa eläinhimisen olkapäällä. Etualalla on kaatumaisillaan oleva öljylamppu ja outo sinisenkirjava muoto - jalkako sekin? Katsoja on hämmästynyt, hämmästyntynyt ja samalla huvittunut. Jotain kiihkeää tapahtuu noiden kahden välillä. Naisen suusta sinkoilee pisaroita, vai puhuttako? Eläinmies istuu rauhallisen mietiskelevässä asennossa kaiken menon ja vilskeen keskellä.

Miksi hän kantaa harteillaan aasin-, härän- tai lehmänpäättä ja tuota naista, joka näyttää rimpuilevan vastaan? Onko tuon mytologisen hahmon tai unikuvan ja maalaisnaisen välillä oleva jännitys seksuaalisesti tai/ ja aggressiivisesti latautunutta?

Secondness

Teokseen liittyvät faktat:

Dédie à ma fiancée (Omistettu morsiamelleni) 1911

öljy kankaalle, 196 x 144,5 cm

Art Museum, Bern.

Maalauksen ensimmäinen nimi oli *L'Asie et la Femme* (Aasi ja nainen), mutta Cendrars, joka innokkaasti kastoi uudelleen Chagallin tauluja, antoi sille uuden nimen, joka sitten vakiintui ja jota monet tutkijat, mm. Jean Cassou, ovat pitäneet onnistuneena.²² Mielestäni Aasi ja nainen olisi ollut oikeaanosuvampi, sillä maalauksessa on tuskin mitään Chagallin morsiameen Bellaan viittaavaa. Nimeä voi tietenkin perustella sillä, että tämänkin työn juuret ovat yhteisessä kotikaupungissa Vitebskissä, joten sitä voisi pitää muistojen täyttämänä kirjeenä rakastetulle samalla kuin se vaikuttaa tiedostamattomien patoutuneiden tunteiden purkaukselta. Saman-

aikaisesti tämän teoksen kanssa syntyi suuri määrä alastonkuvia ja kohtauksia, joita Meyer on nimittänyt bukolistisiksi ja joista monet ovat yhtä henkeä salpaavan punaisia kuin tässä esiintyvä viitta ja olemukseltaan, modaliteetiltaan yhtä latautuneen jännittyneitä kuin nyt tarkasteltava.

Maalauksen dynaamista rakennetta kannattelee voimakas, pyörretuulen kaltainen liike, joka on ikäänkuin vetänyt imuunsa kaikki ne elementit, jotka siitä firstness-vaiheessa hahmottuivat. Pyörremyrskyn silmänä näyttää olevan se ympyrämuoto, joka erottuu figuurien päiden välissä ja joka antaa vaikutelman huimasti pyörivästä liikkeestä. Lähemmin tarkasteltaessa erottuu vasemmassa yläkulmassa mahdollisesti ikkunaristikkoa kuvaava risti, jonka takana voisi kuvitella näkevänsä tähtitaivaan, kuten niin monissa tämän ajan interiööreissä, nyt vain kohtauksessa vallitsevan kiihkeän palon tummanpunaiseksi värjäämänä. Härkämies joko istuu laudoista tehdyn pöytälevyn päällä tai juoksee sen ohitse, jolloin öljylamppu putoaa pöydältä.

Teoksen purkauksenomaisuutta selittää Chagallin kertomus maalauksen syntyvaiheista: se syntyi yhden ainoan yön aikana La Ruchen sotkuisessa ateljeessa, ja kun öljylampusta loppui öljy, tekijä saattoi sen päätökseen yön pimeässä ja aamuhämärässä voimatta keskeyttää haltioitunutta luomisprosessia.²³ Purkauksenomaisuus on myös jäänyt sen kaottiseen komposition, jota ei hallitse mikään geometrisoivasti jäsentynyt rakenne, kuten monia muita samanaikaisia töitä (*La Mariage, Moi et le village, Le poète*).

Mitä sitten purkautuu? Freudilaista libidoa, jungilaista animus-anima-jännitettä, leikkimielistä fantasiaa tai jokin patoutunut lapsuudenmuisto? Tai kenties näitä kaikkia samalla kertaa?

Kuten on laita monien muiden tämän ajan huomattavien töiden, myös tämän maalauksen rinnalle voi löytää sitä hyvin lähellä olevan aikaisemman version nimeltä *Intérieur II*. Kysymyksessä on ilmeisesti lapsuudessa nähty kiihkeä kohtaaminen naisen ja miehen välillä ja sen todistajaksi ikkunasta työntyvä eläin, tässä lehmä. Eläin on mukana siinä tunteiden ja intohimojen myrskyssä, joka sisällä huoneessa riehuu, niin erottamattomasti mukana, että siitä on myöhemmässä versiossa seurauksena vanhan miehen metamorfoosi, yhtä tyrmistyttävä kuin Kafkalla aikoinaan. Tässä eläinmies näyttää kuitenkin säilyttävän ylemmyyden ja voittajan otteet naiseen nähden. Kohtausta voisi pitää chagallmaisena versiona häräksi muuttuneesta Zeuksesta, joka kannattelee hartioillaan Vitebskistä ryöstämäänsä Eurooppaa.

Tulkitessaan junglaisittain monissa maissa tunnettua satua Kaunotar ja hirviö, jota voi pitää versiona Amarin (Eroksen) ja Psyhyken myytistä, Henderson huomauttaa, että jokin mielekäs ääni naisen kollektiivisessa tiedostamattomassa kehottaa häntä hyväksymään itsessään olevan maskuliinisen prinssiin eläinhahmisen hahmossa.²⁴

Kuten tunnettua, Jungin mukaan monet eläinhahmot ja ihmiseläinhahmot ovat arkkityyppejä. Tämä pitää paikkansa nimenomaan eläinpäisten ihmisten suhteen, joita esiintyy usein unissa, saduissa ja myyteissä. Tämä aihe on myös melko tavallinen primitiivisessä taiteessa etenkin naamioiden muodossa, ja sitä esiintyy egyptiläisissä jumalhahmoissa, tiibetiläisten Kuolleitten kirjassa, juutalaisten pyhien kirjojen kuvituksessa ja vähäisemmässä määrin myös ikonitaiteessa. Tiedetään, että 1200-luvulla elänyt juutalainen rabbi Rothenburg salli ihmisten kuvaamisen synagogissa vain eläinpäisten hahmojen muodossa.²⁵ Juutalaisten pyhissä kirjoissa pyhät miehet esiintyivät usein myös linnunpäisinä. Eläinpäinen ihminen - maalauksen keskeinen aihe - esiintyy myös monissa samanaikaisten taiteilijain teoksissa, esimerkiksi Picasson ja Max Ernstin.

Toisaalta myös psykoanalyttista kirjallisuudentutkimusta edustavan Marie Bonaparten toteamus voisi osaltaan olla selittämässä tämän maalauksen syntyä: "Taideteokset - halun synnyttämänä fantasiaina kuten unetkin - muodostavat tekijälleen jonkinlaisen torjuttujen tunteiden liian kovan paineen varaventtiilin."²⁶ Runouden kielellä miltei samoja tulkintoja voi löytää Cendrarsin Chagallille omistamasta runosta *Portrait*.

Meyer puolestaan viittaa samanaikaisiin tapahtumiin psykoanalyysin historiassa, esim. Jungin teoksen *Wandlungen und Symbole der Libido* ilmestymiseen 1912. Vaikkakaan ei voida olettaa, että Chagall olisi saanut tietoja tästä julkaisusta, hän Meyerin mukaan ilmaisee tässä maalauksessaan taiteen kielellä joitakin analogisia oivalluksia.²⁷

Kenties kaikilla näillä seikoilla on jotain yhteyttä esillä olevaan maalaukseen. On kuitenkin myös muistettava, että vaikka sen aihetta voi pitää luonteeltaan arkkityyppisenä, siis junglaisittain ajatellen kollektiivisesta muistista esiin nousevana, myös Chagallin omassa henkilökohtaisessa historiassa eläimillä oli tärkeä asema, mihin tulemme vielä monessa yhteydessä palaamaan.

Tässä eläinhahmon ilme on pikemminkin yhtä aikaa melankolinen ja sarkastinen kuin julma ja petomainen, jollaisena sen kuitenkin ovat nähneet monet tutkijat. Mm. Bucci on sanonut, tässä hahmossa "yhdistyy pahan petomaisuus, alkeellisen järjen voima ja seksuaalinen vietti".²⁸

Omistettu Morsiamelleni oli yksi niistä kolmesta maalauksesta, joita Chagall ensi kertaa tarjosi näyttelyyn ja kiikutti ne kottikärryillä läpi Pariisin Salon des Indépendants'iin, Riippumattomien näyttelyyn 1911.

Jeanine Warnod on kertonut, miten hänen isänsä, nuori taidekriitikko juryn jäsenenä otti Chagallin vastaan tiedustellen hänen nimeään - vastauksena oli "Chagaloff, Chagall" - ja taulujen nimiä. Sitä että Warnod heti hyväksyi taulut lausuen enteelliset sanat: "Näiden taulujen tekijästä tulee kuuluisa jo ennenkuin hän oppii puhumaan ranskaa", Chagall muisteli aina kiitollisena tavatessaan Jeanine Warnod'n tai myöntäessään hänelle haastattelun.²⁹

Näyttelyn taidesensorit eivät olleet yhtä suopeita. He näkivät lampun falloksena ja käskivät poistaa taulun mitä pikemmin sen parempi. Apollinaire kirjoitti *Paris-Journal*-lehdessä näyttelyn arvion, jossa Chagallin nimi ensi kerran mainitaan ranskalaisessa taidekriitikissä:

Venäläinen Chagall tuo näytteille oppiumia polttavan kultaisen härän. Tämä taulu loukkasi poliisia. Kun vähän kultaa oli lisätty sopiviin paikkoihin säädyttömän lampun päälle, juttu oli taas järjestyksessä ...³⁰

Yleisön reaktiot eivät paljoakaan poikenneet sensorien kannanotosta. Monet ystävistäkin - mm. Delaunay, joka alkuaikoina oli hyvinkin kriittinen Chagallin töitä kohtaan - olivat sitä mieltä, että välikohtaus oli aivan ansaittu. Maalaus meni yli heidänkin ymmärryksensä.³¹ Ainoan poikkeuksen tästä muodostivat siis ilmeisesti Apollinaire ja varsinkin Cendrars, jonka toisen Chagallille omistaman runon, *Atelier*'n "ihmissuden" takana voi hyvinkin olla *Dédié à ma fiancée*n eläinhihminen.³²

Näyttelyn aiheuttamien etupäässä närkästyneiden kannanottojen joukosta on kiintoisaa poimia ote suomalaisen kirjailijan ja myös taidekriitikkona toimineen L. Onervan Helsingin Sanomille lähettämästä kriitistä, jonka Olli Valkonen on esittänyt:

Tästä /salista 15/ alkaa nim. kubistien ja artististien valtakunta, anarkian luvattu maa. Uljaita poikia! Kaikki laivat ovat he ainakin polttaneet takanaan, ei mikään taiteellinen perintämuoto ole löytänyt armoa heidän silmissään. Täydellinen barbaria vallitsee. Ei piirustusta, ei värejä, ei perspektiiviä, ei sommittelua, ei valöörejä, ei mitään järjen tajuttavaa ehjää kuviota, ainoastaan käsittämättömiä väritäpliä, geometrinen viivojen pillastunutta noidantanssia, siellä täällä irtonaisia päitä ja jäseniä, lehmän sarvia, pullon puoliskoita, kalanpyrstöjä,

mitä merkillisimpiä esineitä sokin sokin. Toisissa ei näy niinkään paljon, maalikangas saattaa myös olla kuin harmaa, homehtunut muurin vierus tai kuin valkoiselle paperille sattumalta roiskahtanut värilammikko. Jos sellaisen nimenä on esim. 'improvisatsioni', ei tietysti pyritäkään tunkeutumaan tämän haltioitumissilmänräpäyksen mielenvikaisuuteen, mutta jos taiteilija selittäväksi otsikoksi tällaiseen on pannut esim. 'Täti taivaassa' tai 'Lamppu ja kaksi ihmistä', tulee vaistomaisesti käännelleeksi päätään tämän kumallisen kuva-arvoituksen edessä. Missä on täti? Ja missä lamppu? Ja missä kaksi ihmistä? Pahimmin riehuvat venäläiset Chagall ja Kandinsky. He ovat kuin raivostuneita lapsia, jotka kiristelevät maitohampaitaan. Kaatuvatautisen kammon-näkyyjiä, sairaiden aivojen kummituksia, ovat heidän näytteensä.

Olen ottanut uudelleen esiin tämän melko pitkän sitaatin, sillä tämän Chagallin maalauksen yhteydessä se on erityisen mielenkiintoinen. Ei nimittäin mielestäni ole mahdotonta, että taulu, josta L. Onerva puhuu nimellä "Lamppu ja kaksi ihmistä" on ollut juuri *Dédié à ma Fiancée*, jonka oikeaa nimeä hän ei mainitse kenties siitäkään syystä, että on sen unohtanut. L. Onervan kritiikistä ei kuitenkaan voi vetää sitä johtopäätöstä, että Riippumattomien näyttely huimapäisessä modernismissaan ei olisi saavuttanut mitään positiivista vastakaikua suomalaisten taidekriitikkojen joukossa. Kuten Olli Valkonen toteaa:

Samanaikaisesti julkaistiin Turussa Axel Haartmanin Pariisista lähettämä matkakirje, jossa hän puolestaan nimitti Independenttien näyttelyä "näyttelyksi jossa huomispäivän taide luodaan", eläväksi, elinvoimaiseksi ja mielenkiintoiseksi, vaikka siihen ei tällä kertaa sisällynyt mitään sensaatiota, "eivät edes kubistit esitä mitään uutta eikä futurismi näyttele mitään näkyvää osaa".³⁴

Maalauksen voimakas ekspressiivisyys saa pohtimaan Chagallin suhdetta fauvisteihin ja saksalaisiin ekspressionisteihin. Tiedetään hänen ihailleen ensinmainituista ennen muuta Matissea ja jälkimmäisten joukossa Marcia.

20 Ensimmäisen Pariisissa vietetyn vuoden aikana syntyi kaksi maalausta
 21 *l'Atelier* ja *La Moisson* (Sadonkorjuu), joissa Matissen vaikutusta voi olla nähtävissä. Sensijaan *Dédié à ma Fiancée* on vieras Matissen dekoratiiviselle keveydelle. Sen yhteydessä voi viitata paremminkin saksalaisiin ekspressionisteihin, ja se on voinut olla myös vaikutteiden antajana heille, sillä monet Pariisissa ennen maailmansotaa käyneet ekspressionistit, mm. Marc ja Klee näkivät tämän työn.

Thirddness

Runoilijaystävä Cendrars antoi tälle *Nainen ja aasi-*maalaukselle nimen *Dédié à ma Fiancée*. Cendrarsin runoista ilmenee sen häneen tekemä voimakas vaikutus.

Tämän maalauksen edessä on myönnettävä, että sen syvin merkitys jää ongelmalliseksi. Rohkea värien käyttö, kuin hajoamaisillaan oleva kompositio, naisen väkivaltaisesti vääntynyt asento, hänen suustaan tulevat sylkipisarat, häntä otteessaan pitelevä härkä- tai aasimies sarvineen ja salaperäisine hymyineen, kaikki tämä viittaa voimakkaaseen tunnelataukseen, ehkä juuri freudilaiseen libidoon tai jungilaiseen, mutta chagallmaisesti sävyttyneeseen animus-anima -konfliktiin.

Voimakas ekspressiivinen ote, joka työtä hallitsee, on myös tyypillinen samanaikaisille alaston-tutkielmille ja eroottisille aiheille, joiden toteutuksessa Chagall usein lähenee saksalaisia ekspressionisteja. Jos maalaisnainen aasi- tai härkämiehen harteilla assosioituu ryöstettyyn Europaan, niin se on myytti, joka ei enää tule toistumaan myöhemmässä tuotannossa. Sen tilalle tulevat toisenlaiset naishahmot: rakastetut ja hellästi kuvatut muusat, tanssijattaret ja sirkusprinsessat, äidit ja puoliset.

4. A LA RUSSIE, AUX ANES ET AUX AUTRES (1911-1912)

4 *Firstness*

Taulun tapahtumapaikka on yöllinen taivas, mustansininen avaruus. Mutta avaruus ei ole kylmä. Sitä lämmitävät punaisen hehkuvat läikät taivaalla, lehmässä, sen huiskivassa hännässä, sen puisessa juomakaukalossa. Värihehkuinen avaruus on samalla mystinen ja läheinen kuin lapsuuden yötaivas, ja kohtausta joka siinä näytelään on hämmästyttävä, täynnä sadun- ja myyttinomaisia ihmeitä.

Maalaisnainen lypsyämpäreineen - yläpuolellaan ruumiista irronnut, leijaileva pää jonka ilme on hämmästyneen haltioitunut - liittää kohti katolla seisovaa punavalkoista lehmää, jonka maitoa on imemässä kaksi pientä vihreää olentoa.

Ollaan lähellä kansansadun ilmapiiriä, ja monet salaperäiset, mystiset merkit tuntuvat nousevan syvältä myyttien maailmasta.³⁵

Secondness

Teokseen liittyvät faktat:

A la Russie, aux ânes et aux autres

(Venäjälle, aaseille ja muille) 1911-1912

öljy kankaalle, 156 x 122 cm

Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou.

Komposition merkitsevimpinä elementteinä hahmottuvat: värikäs yötaivas, katolla seisovan lehmä ja sen maitoa imevä poika ja vasikka, lehmää kohti halki yötaivaan lypsyämpäreineen leijaileva nainen ja hänen irronnut päänsä. Naisen alapuolella kirkko kupoleineen ja risteineen, lehmän edessä puinen juomakaukalo.

Kompositiossa vallitseva dynaaminen liike johtaa vasemmanpuoleiseen alakulmaan sijoitetusta juomakaukalosta suoraan oikeassa yläkulmassa irrallaan leijailevaan päähän. Mutta pään vasemmalle suuntautuneet kasvot samoin kuin naisen ruumiin ja lehmän kääntyminen tähän suuntaan kään-

tävät liikkeen ikäänkuin vastaliikkeeksi, taaksepäin, menneisyyteen suuntautuvaksi. Taulun ilmaisukeinoja leimaa kömpelö lapsenomaisuus, kansanomainen ja naivistinen, miltei humoristinen ote. Vaikka sille on helppo löytää yhtymäkohtia esim. venäläisestä rayonismista - naisen kömpelö kulmikkaus tuo mieleen Larionovin kansantyyppit -, ranskalaisesta orfismista - taivaan värikiilat ovat lähellä Delaunayn ympyrämuotoja - tai fauvismista - Matissen harrastamat kuviolliset kankaat ja naisen puku -, tämä työ jää kuitenkin omalaatuiseksi ja hyvin poikkeavaksi ajan vallitsevista tyyllisuunnista, sekä analyttisen kubismin värittömistä esineiden erittelyistä että aloittelevan, abstraktin taiteen muotokokeilusta. Samaa voi sanoa taulun myyttisestä sisällöstä, joka läpäisee kaikki edellä luetellut komposition rakenteelliset pääelementit ja koostuu arkkityyppisistä, joko kollektivisesta tai yksilöllisestä tiedostamattomasta esiin nousseista hahmoista ja tapahtumista.

Jo ensimmäinen yksinkertainen esine - puukaukalo - vie ajatukset sanoihin, joilla Chagallin omaelämäkerta alkaa: "Se mihin katseeni ensiksi sattui oli puukaukalo. Yksinkertainen, kulmikas, puolittain ontoksi kai-verrettu, soikea. Kaupan kaukalo. Heti kun olin sen sisällä, täytin sen kokonaan".³⁶ Kuvatessaan lapsuutensa käyttöesineitä, jotka samalla olivat hänen ainoita leikkikalujaan, Chagall kuvaa niitä ikäänkuin sisältä käsin, intiimisti, tunteenomaisesti. Sama läheisyys kuvastuu katolla seisovassa ryhmässä. Siinä ihmisen ja eläimen lapsi on vierä vieressä imemässä elämän eliksiiriä, muinaisen Egyptin, nykyisen Intian pyhän lehmän maitoa, jonka arkkityyppistä luonnetta monet myyttien tutkijat ovat kuvanneet.³⁷ Kohtaus on kuin Romulus ja Remus-myytin chagallmainen versio, jossa painottuu, kuten miltei kaikissa taiteilijan samanaikaisissa töissä, ihmisen ja eläimen biologinen yhteys.

Nainen joka lentää sinikupolisen kirkon yläpuolella saattaa olla karjapiika, mutta samalla vitebskinjuutalaisten hasidistiseen lahkoon kuuluva hurskas nainen.³⁸ Hänelle haltioitunut Jumalaan yhtyminen ei tapahdu ainoastaan synagogassa pyhien kirjoitusten lukemisen, rukouksen, laulun, soiton ja tanssin aikana, vaan myös elämän kaikkein arkisimmissa askareissa, joista niihin liittyvät perinteiset tavat ja rukoukset tekevät rituaaleja.³⁹

Naishahmoon liittyvät toiminnot, lentäminen ja pään irtoaminen ovat nekin syvästi myyttisiä. Tässä ne ensimmäisen kerran samanaikaisesti ovat pääteemoina. Kuten tunnettua Freudin esittämät teoriat lentounista

liittävät ne seksuaaliseen potenssiin ja aktiin. Tätä käsitystä ovat monet filosofit ja myyttien tutkijat vastustaneet (esim. Bachelard, Eliade). Chagall voisi siis löytää sanoilleen painavaa tukea, kun hän monessa eri yhteydessä - esim. Harry Raskyn hänestä tekemässä hienossa filmissä - on selittänyt lentämisen tauluissaan kuvaavan pikemminkin ihmisen löytämää vapautta, ideaalista, paratiisimaista elämisen muotoa.

Eliade on tutkiessaan maagisen lentämisen myyttiä (vol magique) etsinyt sen juuria siitä ekstaasitilasta, jossa luonnonkansojen samaanin uskotaan liikkuvan vapaasti avaruudessa esim. saattaakseen uhrieläimen taivaan korkeuksiin tai etsiäkseen sairaan sielua, jonka demonit ovat eksyttäneet (jolloin liike voi olla myös horisontaalista tai laskeutumista alas helvettiin).⁴⁰ Maaginen lentäminen kuuluu folklorististen vanhimpien teemojen joukkoon ja on löydettävissä kaikkien kulttuurien arkaaisista kerrostumista.⁴¹ Sen alkumuotona voi pitää myös maagista takaa-ajajan pakenemista, jolloin pakenija kiittää nopeammin kuin tuuli takaa-ajajansa edellä tästä vapautuakseen. Lennossa on samaa vapautumista, vapautumista painovoimasta. Eliaden mukaan se saa aikaan ihmisessä ontologisen mutaation, joka liittyy läheisesti myytteihin ensimmäisten ihmisten jumaltenkaltaisuudesta ja maailman paratiisimaisesta alkutilasta, jolloin taivas oli lähellä maata.⁴² On tärkeää muistaa, sanoo Eliade, että kaikilla kulttuurin tasoilla - huolimatta huomattavista historiallisten ja uskonnollisten kontekstien aiheuttamista eroista - lentämisen symbolismi ilmaisee aina ihmisen aseman kumoutumista, transsendenssia ja vapautta.⁴³ Chagall on siis näkemyksissään lentämisestä - tietämättään - hyvin lähellä Eliaden antamaa selitystä.

Mielenkiintoisen näkökulman Chagallin lentäviin hahmoihin avaa Alberto Moravia eräässä artikkelissaan. Hänen mielestään Chagallin salaisuuden avainta on etsittävä juuri siitä seikasta, että hänen ihmisensä ja esineensä lentävät. Moravia käyttää kuitenkin mieluummin sanontaa "ovat levitaatio tilassa", koska heillä useimmiten ei ole siipiä. Sensijaan että he enkelten tai demonien tavoin lentelisivät taivaan korkeuksissa he levitoivat, leijailevat lähellä maata. He eivät myöskään ole enkeleitä enempää kuin demonejakaan, vaan aivan arkipäiväisiä olentoja, jotka ekstaasi on temmannut mukaansa. Levitaatio on unista miltei kaikille tuttu ilmiö, ja Moravia edustaakin jonkinlaista laimennettua freudismia arvelemalla, että on olemassa yhteys Chagallin levitointiunien ja hänen aiheittensa tietyn, epämääräisen, diffuusin ja vaikeasti rajattavan eroottisuuden välillä.⁴⁴

Durand on sattuvasti määritellyt enkelin "äärimmäiseksi eufemismiksi, miltei seksuaalisuuden antifraasiksi".⁴⁵ Edellä olevasta voisi päätellä, että Chagall nostaessaan myöhemmin rakastavaiset parinsa korkeuksiin, jossa kristillisessä taiteessa vain enkeleillä ja pyhimyksillä oli ollut olemassaolonoikeus, samalla nostaa seksuaalisuuden ja eroottisuuden pyhän alueelle, kuten on laita Zoharissa, Kabbalassa, ja myös itämaisissa uskonnoissa.

Pään irtoamisen teema on niitä irratiionaalisia aiheita, joita Chagallin tämän kauden työt ovat täynnänsä. Tekijän vastaus niitä koskeviin kysymyksiin on aina samantapainen. Hän väittää, ettei hän itse ymmärrä niitä lainkaan ja että ne ovat pelkästään sommitteluratkaisuja, mielikuvien järjestelyä kuvallisin keinoin ("arrangement pictural des images"). Koska tässä maalauksessa lapsuudenmuistot tuntuvat henkivän erityisen intensiivisinä, on sen yhteydessä ehkä syytä siteerata omaelämäkerrasta kohta, missä kuvataan eno Neuchin viulunsoittoa lauantai-iltaisain:

Vähät siitä miten hän soittaa! Minä hymyilen, olen istuvinani hänen viulullaan, hyppivinani hänen taskuihinsa ja hänen nenälleen. Hän surisee kuin karpänen. Pääni lentelee hiljaa huoneessa. Katto muuttuu läpinäkyväksi. Pilvet ja siniset tähdet tunkeutuvat sisään ja samalla pellon, tallin ja maantien tuoksut ..."⁴⁶

On usein huomautettu uskonnollis-maagisen haltiotilan ja musiikin yhteydestä Chagallin tuotannossa. Taulun naisen voisi myös kuvitella kuuntelevan yön mystisiä ääniä, tumman avaruuden sointuja, joihin alapuolella olevasta kirkosta voi sekottua jumalanpalvelukseen kuuluvaa laulua. Vaikka jalat vievät kohti maitoa antavaa lehmää, biologisen elämän alkulähteitä, pää leijailee hurmioituneena hengen sfääreissä. Taulun universumissa nämä molemmat tavoitteet yhdistyvät ja tulevat lähelle toisiaan.

Taulun lintuperspektiiville ei ehkä riitä selitykseksi se, että sen tekijä usein maalasi kotikaupunkiaan Vitebskiä ullakon ikkunasta. pikeminkin on kysymys sisäisessä avaruudessa liikkumisesta, missä sekä painovoima että horisonttiviiva ovat menettäneet merkityksensä. Tämä sisäinen avaruus on lainannut ulkoisia piirteitä valkovenäläiseltä pikkukaupungilta, taiteilijan lapsuuden ja varhaisnuoruuden ympäristöltä. Mutta niinkuin mennyt, nykyhetki ja tuleva sulautuu yhteen kaikessa taiteellisessa luomisprosessissa, niin Chagallin kotikaupunki ja hänen

"toinen Vitebskinsä" Pariisi sulautuivat hänen ensimmäisenä Pariisinkautenaan psyykkisessä avaruudessa siksi sielunmaisemaksi, joka oli oleva hänen luomistyönsä pohjana loppuun saakka. Kuvallisen metaforan muodossa tämä tulee esille Chagallin kenties kuuluisimmassa maalauksessa *Seitsensorminen omakuva* (1912-1913), jossa mennyt ja nykyinen ympäristö on esitetty taiteilijan molemmilla puolilla elävästi läsnäolevina.

Chagall on myöhemmin kertonut:

Taulu on maalattu La Ruchessa. Olin siihen aikaan loistokunnossa. Luulen että maalasin sen yhdessä viikossa. Maalarintelineellä nähdään työni *Venäjälle, aaseille ja muille*. Siihen aikaan olin saanut vaikutteita kühistin sommittelusta kieltämättä silti aikaisempaa inspiraatiotani.⁴⁷

Se seikka, että *Seitsensormisen omankuvan* maalaustelineelle on valittu juuri maalaus *Venäjälle, aaseille ja muille*, osoittaa tämän työn merkitystä tekijälleen. Sitä on yleisesti pidetty huomattavimpien Pariisinkauden töiden joukkoon kuuluvana, mistä on myös osoituksena sen komea sijainti Centre Pompidoun yhdessä Musée d'Art Modernen saleista. Maalauksesta on olemassa lukemattomia kuvauksia ja tulkintoja, jotka yleensä noudattelevat omaelämäkerrallisia viitteitä (Meyer, Cassou, Haftmann, Crespelle).

Daniel Schneider psykoanalysoi taulun jo 40-luvulla ja päätyi siihen, että sen pääteemat olivat vierottaminen ja kastraationpelko. Pieni vihreä poika näkee leijailevan naisen Vierottajanoitana, jonka pään hän haluaisi hakata poikki, repiä siltä silmät päästä ja tehdä ruumiista pelkän rinnan.⁴⁸ Cassou kertoo ranskantaneensa tämän tulkinnan Chagallille, jolloin mestari oli seissyt silmät pyöreinä ja päättään pyöritellen taulunsa edessä lausumatta mitään kommenttia.⁴⁹

Psykoanalyttisesta tulkinnasta kauaksi poiketen voi tarkastelun kohteeksi valita myös maalauksen universumin jännitteet, joita jo edellä on käsitelty. Dualistisen käsityksen mukaan ihmisenä olemisessa vaikuttavat vastapoleina biologinen, animaallinen vs. henkinen sekä toisaalta jokapäiväinen, arkinen vs. myyttinen, uskonnollinen. Taulun naishahmossa on nähty arkisten ja ekstaattisten elementtien yhtyvän, samoin kuin lehmän, vasikan ja ihmislapsen ryhmässä biologisten ja myyttisten ainesten lähenevän toisiaan. Näin kuvan universumissa tapahtuu tavallaan se vastakohtaisten elementtien yhteenlankeaminen, coincidentia oppositorum, jonka olemme nähneet olevan sekä metaforan että myytin perimmäisenä rakenteena.

Olemme edellä todenneet, miten suuresti tämä maalaus poikkesi sekä ilmaisukeinojensa että myyttisen sisältönsä puolesta ajan pääsuuntauksista, kubismista ja abstraktismista. Ekspressionismi ja fauvismi olivat sille läheisempää sukua. Kaikessa naiivisuudessaan ja eksoottisuudessaan se on joka tapauksessa modernistinen työ. Esimerkiksi ne ominaisuudet, jotka Shattuck mainitsee vuosisadan vaihteen modernismin peruselementteinä - lapsenomaisuus, huumori, uni ja monimielisyys - ovat kaikki siitä löydettävissä.⁵⁰ Kun se oli esillä Riippumattomien näyttelyssä 1911 tuskin monikaan runoilijaystävien lisäksi tajusi sen edustavan oman aikansa modernismin tulevaisuutta enteilevää suuntaa siinä mielessä, että sen tavallaan katsoa ennustaneen "sateenvarjon ja ompelukoneen kohtaamista leikkauspöydällä", Lautréamont'in määritelmää, josta Breton teki surrealismin iskulauseen.

Thirddness

Maalaus *Venäjäille, aseille ja mulle* esittää yötaivasta vasten kuvattua irrationaalista kohtausta, jossa nainen ja hänen irrallaan leijaileva päänsä lentävät kohti katolla seisovaa lehmää, jonka maitoa, elämän eliksiiriä ovat imemässä vierekkäin pieni poika ja vasikka Romulus ja Remus-myyttiä kuvaavaa veistosta muistuttavassa asennossa. Tässä maalauksessa yhtyy bysantinomaisessa salaperäisessä tunnelmassa arkipäivän pyhyttä henkivä juutalais-hasidistinen myyttisyys ajan moderniin ja surrealismia ennakoivaan kuvakieleen. Silti työn sijoittaminen enempiä surrealismiin kuin minkään muunkaan ismin aitaukseen on mahdotonta. Siitä näkee erittäin selvästi, että sen tekijä on sanojensa mukaisesti halunnut välttää kaikkea teoretisointia ja "maalata kuin lintu laulaa".⁵¹ Laulunsa hän kantoi mukanaan omasta Vitebskistä, Pariisin "vapauden valo" ja siellä samaan aikaan tapahtuva taiteen vallankumous antoivat hänen laululleen mahdollisuuden puhjeta ilmoille.

5. LE POËTE (1911-1912)

Firstness
5a

Diagonaaliset värisektorit, kirkkaan punaiset, siniset ja valkoiset halkovat huoneen sisätilaa, ja niiden läpinäkyviltä vaikuttavista kuvioista hahmottuu pöydän ääressä istuva outo, sinipukuinen mies. Vihreä pää kelluu ylösalaisin kuin irrallaan ruumiista ja katselee avoimella silmällään ylös avaruuteen, missä kellertävät, tuskin silmin havaittavat ympyrämuodot leijuvat kuin ilmakuplat tai kaukaiset planeetat. Kynää pitelevä oikea käsi lepää polvella avoimen vihon päällä, jossa näkyy sekä kirjoitusta että värimerkkejä, vasen kohottaa kuppia huulille. Kirkkaanpunaisen pöydän esineet - pullo, haarukka, veitsi ja pienet pallonmuotoiset hedelmät - ovat kuin pyörremyrskyn sinne tänne heittelemät, ja pöydän yläpuolella olevat kuviolliset ikkunaverhot liittyvät samaan liikkeeseen. Vasemmalla istuu vihreä kissa nuolemassa miehen takinhihaa.

Sinisen hahmon keskelle muodostuu suuri sydämenmuotoinen alue ikäänkuin runoilija istuessaan pitäisi sydäntään sylissänsä. Runoilija - ilman nimeäkin aihe paljastaisi itsensä - on keskellä kirkasta aamuvaloa, keskellä puhtaina hehkuvia värejä, joista hänen olemuksensa viileä sinisyys erottuu omana universuminaan.

Secondness

Teokseen liittyvät faktat:

Le Poète (Runoilija) 1911-1912

öljy kankaalle, 197 x 146 cm

Philadelphia Museum of Art, Louise and Walter

Ahrensberg Collection.

La Ruchen taiteilijapiiriin kuului myös *Le Poète* Mazin, hiljainen, vaatimaton valokuvien retusoija, joka kirjoitteli runoja pöytälaatikkoon, mihin ystävien hänelle antama nimi viittaa, mutta ei koskaan julkaissut mitään. Chagall, joka ei erityisemmin tuntenut vetoa muotokuvamaalauk-

seen, teki poikkeuksellisesti ystävästään öljyvärityön *Le Poète Muzin*, jonka Apollinaire myöhemmin sai haltuunsa, ja joka oli lähtökohtana *Le Poète*-maalaukselle.⁵²

26

Varhaisemmasta muotokuvasta on tallella henkilön sijoittelu, hänen käsissään pitämänsä esineet ja pullo pöydällä, mutta tämä kaikki muuntuneessa muodossa. Väriasteikko on kuin puhtaaksi pesty, muotokieli samalla kertaa vapautunut ja jäsentynyt, muuttunut kuin läpinäkyväksi, ja tekijän realistinen ote vaihtunut rohkean metaforiseksi. Tämän toteamiseksi voi tarkastella esimerkiksi yllämainittua yksityiskohtaa: pöydällä olevaa pulloa.

Varhaisemmassa teoksessa se on lujasti ja vakaasti jalustallaan, se on solidia ainetta. Myöhemmissä se lähtee leijumaan ilmaan, sen asento murtaa painovoiman lait, alkaa muistuttaa kubismin esinettä, muuttuu ikään kuin aineettomaksi, pullon merkiksi. Pöydällä sikin sokin olevien esineiden pienoisetelmat tuovat mieleen sinisen *Nature Morten* (1911), miltei ainoan tämän kauden asetelman, joka ilmeisesti oli tehnyt vaikutuksen myös Picassoon, koska tämä mainitsee sen myöhemmin keskusteluissaan Brassain kanssa.⁵³ Siitä huolimatta että Chagall kirjoituksissaan ja haastatteluissaan on useasti torjunut kubismin itselleen vierana, hän on myös myöntänyt saaneensa siitä joitakin virikkeitä.⁵⁴

27

Maalauksen keskeiseen henkilöhaamoon liittyvinä aiheina tarjoutuvat tässä tarkastelun kohteeksi: ylösalaisin oleva pää, avoimesta vihosta näkyvät sana- ja värimerkkit ja vihreä kissa.

Ylösalaisin oleva pää esiintyy jo aikaisemmin maalauksessa *La Chambre jaune* (Keltainen huone, 1911) pöydän ääressä istuvalla naisella. Siinäkin se on luomassa ekstaattista tunnelmaa ja siinäkin siihen liittyy eläimen läsnäolo; tällä kertaa on huoneessa lehmä makaamassa lattialla. Keltaisen huoneen esineet ovat nekin kadottaneet staattisuutensa, ne on sysätty kumoon, vinoon, liikkeelle.

28

Jos runoilijan ylöspäin kääntynyttä vihreää päätä voi ilmaisun tasolla pitää yllättävän, hivenen humoristisenkin efektin luovana ilmaisukeinona, voi sen sisällön tasolla liittää runoilijan irrationaalij logiikan, haltioituneen näkijänkyvyn korostamiseen, yliaistilliseen "jossain muualla" olemiseen. Rimbaud, jolle runoilija oli ennen muuta näkijä, "le voyant", Baudelaire, jonka huohottava kaipuu kohdistui lakkaamatta "jonnekin muualle - "vers d'autres quelquepart", ovat Chagallin runoilijan sukulaisia.⁵⁵

29

Runoilijan polvella oleva avonainen vihko on runovihon ja paletin yhdistelmä. Sen kirkkaat väriraidat ja tiheät rivit tuovat etsimättä mieleen ajan "simultanismia" edustavan runoteoksen, Cendrarsin *La Prose de Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*, johon tullaan lähemmin palaamaan *Hommage à Apollinaire* -maalauksen yhteydessä. Mahdotonta ei ole, että Cendrars olisi käydessään usein Chagallin ateljeessa saanut tästä taulun yksityiskohdasta idean, joka sitten seuraavana vuonna toteutui hänen ja Sonja Delaunayn yhteistyönä.

Tämä Chagallin kuvallinen metafora on samanlainen synestesiaan viittaava merkki, joka sanallisessa muodossa tulee esiin esim. Baudelairen tunnetussa *Correspondances*-runossa tai Rimbaud'n säkeissä, jotka kuvaavat vokaalien värisävyjä.⁵⁶ Chagallille, la Ruchessa runoilijaksi kutsutulle ja itse runoja kirjoittavalle tämä synestesia oli syvällisesti koetua. Luovan taiteilijan tajunnansisällöt voivat saada ilmaisunsa sanoina, väreinä, muotoina tai musiikkina ja vaikuttaa toisiinsa hedelmällisessä vuorovaikutuksessa yli eri ilmaisukielten rajojen. Tämä ilmeni erittäin selvänä vuosisadan alussa, jolloin varsinkin runoilijoiden ja kuvataiteilijoiden suhteet olivat kiinteät.

Tässä maalauksessa runoilija ei ole yksin, vaan hänellä on seuranaan kissa, jota monet taiteilijat näyttävät rakastavan yhtä paljon kuin "kiihkeät rakastavaiset ja ankarat oppineet". Tässä se nähdään nuolemassa runoilijan takinhihaa kuin muistuttaen läheisestä sukulaisuudesta, vaitoista ja villeydestä, mystisestä viisaudesta. Kissa ja lehmä kuuluvat niihin eläimiin, jotka tiheimmin esiintyvät varhaistuotannossa ja antavat myöhemmin enemmän tilaa muille eläimille. Ne edustavat kotipiirin lempeää eläimistöä, ikäänkuin sitä kotiseudun multaa, jota Chagall on sanonut kantaneensa Pariisiin kengänpohjissaan.⁵⁷

Le Poète oli esillä Riippumattomien näyttelyssä 1912. Se toi näin oman osuutensa niiden kuvallisten metaforien joukkoon, jotka voimakkaasti värittivät Chagallin vuosien 1910-1914 tuotantoa. Näiden kuvallisten metaforien löytäjänä taidekriitikissä voi pitää Bretonia, joka kirjoitti 1945:

"Tuona ajankohtana (1911) metafora ainoastaan /Chagallin/ tuomana suoritti voitokkaan esiinmarssinsa modernissa maalauksentaiteessa. Saattaakseen päätökseen sen tilatasoissa tapahtuvan mullistuksen, jota Rimbaud oli jo kauan aikaisemmin valmistellut, vapauttaakseen esineet painovoiman laeista ja kaataakseen kumoon eri elementtien väliset raja-aidat tämä metafora ilmestyy Chagallille kuin yhdellä iskulla valveunenomaisen, eideettisen

(tai esteettisen) kuvan plastiseksi tueksi. Myöhemmille ajoille oli jäävä kaikkien niiden piirteiden kuvaaminen, mitä Chagall osasi tähän kuvaan sisällyttää.

Thirdness

Chagallin *Le Poète* on maalaus, joka näyttää erityisen hyvin soveltuvan tulkintaan, jossa ilmaisun ja sisällön tasot erotetaan toisistaan. Ilmaisun tason näkökulmasta se kuuluu tämän kauden geometrisiin töihin, joissa struktuurin jäsentely näyttää olevan ainakin jossain määrin analogista kubismille. Väriasteikkonsa puolesta, joka hehkuu kirkkaana ja aisti-iloisena, se tosin poikkeaa kubismista jyrkästi, paitsi mahdollisesti Section d'Or -ryhmän joistakin värikorosteisimmista trendeistä.

Struktuurin verkon läpi paljastuu kuin läpinäkyvästä ikkunasta sisällön taso: runoilijan sisäinen, haltioitunut, irrationaalinen maailma, jossa tajunta, tietoisuus on ylösalaisin, uusien mahdollisuuksien maailma, jossa sovinnaiset arvot näyttävät olevan pääläellään. Mutta samalla runoilijan sydän sykkii avoimena ja laajana, eikä hän ole myöskään irtautunut eläimen edustamasta ikivanhasta viisaudesta. Runovihko on hänen palettinsa.

La Poète -maalauksen tekijä paljastuu Kandinskyn sanoja käyttäkseni "sisäisen soinnin etsijäksi", ja - kuten Breton jo totesi - kuvalliset metaforat ovat hänen ominta merkkikieltään.

Vertailtaessa toisiinsa Picasson ja Chagallin *Runoilijoita* (vrt. s. 57-64) kiinnittyy huomio seuraaviin seikkoihin: Maalauksia yhdistävänä analogisena piirteenä on struktuurin geometrisoiva jaottelu, joka molemmissa töissä sulkee henkilöahmot verkkoonsa. Siitä huolimatta firstness-tason vaikutelmat muodostuvat hyvin erilaisiksi, sillä väriasteikot poikkeavat toisistaan suuresti. Vaikkakin Picasso tässä työssään on jo osittain luopunut analyttisen kubismin kokonaisvaltaisesta harmaudesta, värisävyt pysyvät hillittyinä. Sensijaan, kuten olemme nähneet, Chagallin työssä ovat vallitsevina puhtaat punaisen, sinisen ja valkoisen sävyt.

5b

5a

Picasson *Runoilijassa* kiinnittyy huomio tekniseen heterogeenisyyteen, allotopiaan, jossa pintataso korostuu syvyyden ja sisäisyyden kustannuksella. Pintatason liike tapahtuu paitsi eri tekniikoilla toteutettujen elementtien yhdistelyllä myös asettamalla metonymisesti rinnakkain kuvauskohteitten eri särmiä, jotka ikäänkuin rikkinäisen peilin palaset heijastelevat toisiaan. Tämä toteutus on omiaan antamaan Picasson *Runoilijan* kasvoille monimerkityksisyyttä, mutta katse niissä pysyy tavoittamattomissa, samoin runoilijan sisin.

Chagallin *Runoilijaa* pitelevä rakenneverkko osoittautuu huomattavasti läpinäkyvämmäksi. Se antaa mahdollisuuden aavistella runoilijan sisäisessä maailmassa tapahtuvia asioita, Kandinskyn sanoin: "sisäistä sointia". Jos liike Picasson runoilijan ympärillä tapahtuu metonymian keinoin pintatasolla, Chagallin runoilijan on temmannut mukaansa sisäinen, ylöspäin suuntautuva, pyörteenomainen liike, joka tuo maalauksen hallitsevaksi isotopiaksi mystis-ekstaattisen haltioitumistilan. Sen tulkitsemiseen tarjoutuu monia kuvallisen metaforan keinoin annettuja merkkejä: runoilijan pään - tietoisuuden - irtautuminen arkitodellisuudesta ja arvojen kääntymisen pääläelleen. Samanaikaisesti runoilijan sydän ja sen symboloima rakkaus pysyy avoimena ja hänen biologinen olemusperustansa säilyttää läheisen yhteyden eläinten ikivanhaan vaistojen viisauteen.

Chagallin runoilija elää ikäänkuin oman sisäisen maailmansa avartuneen tietoisuuden aikatilassa, jota voisi nimittää myös bergsonilaisella termillä *d u r é e*. Tässä aikatilassa ovat kaikki hänen olemuspuolensa simultaanisti läsnä, myös ympäröivien värien ja muotojen avoin aistiminen.

Molemmat runoilijakuvat on tehty 1912 Pariisissa ja ne kuuluvat siis samaan modernismin kenttään. Modernismia kartoittaessamme löysimme siitä mm. seuraavia perusominaisuuksia: monimerkityksisyys, kokeilevuus, avoimuus, kompleksisuus ja myytinomaisuus. Ranskan avantgardea käsittelevässä teoksessaan Shattuck mainitsee hänkin monimielisyyden ja lisää vielä luonteellomaisten piirteiden joukkoon lapsenomaisuuden, unen ja huumorin.⁵⁹

Molemmissa runoilijakuviissa on löydettävissä kaikkia edellä mainittuja ominaisuuksia, vaikkakin Picassolla painottuvat monimerkityksisyys, kokeilevuus, kompleksisuus, ehkä myös huumori, Chagallilla sensijaan monimerkityksisyys, avoimuus, lapsenomaisuus, uni ja huumori.

Eroavuudet ovat löydettävissä nimenomaan myyttisyyden luonteesta. Olemme kuvatulkinnossa käyttäneet sanoja syvyyden ja pintatason myytit.

Analyyttistä ja osittain myös synteettistä kubismia edustavissa töissä liike kankaan pinnalla syntyy ikäänkuin esineen rotaatioliikkeestä tai sitten katsojan kiertäessä paikallaan pysyvää esinettä joka puolelta. Näkökulmat, särmät (fasetit) vaihtuvat, pinnat muuttuvat läpinäkyviksi, mutta vain korvautuakseen toisilla pinnoilla, paljastaakseen toiset pinta-
tasot, ei koskaan syvyyden tasoja. Siksi merkityksen hakeminen syvätasolla osoittautuu turhaksi.

Barthes on eräässä yhteydessä esittänyt strukturalismin vastauksen kysymykseen mikä on merkitys. Hän kertoo klassisen tarinan Argo-lai-
vasta, jonka kaikki osat vähitellen korvattiin uusilla, joten sen merki-
tyksellä ei ollut mitään tekemistä sen tekijän, synnyn tai muodon kanssa, merkitys koostui ainoastaan korvaavuuksien järjestelmästä ja nimeämisestä (substitution, nomination). Se mikä Barthes'ia tässä erikoisesti viehättää, on merkityksen pinnallisuus (shallowness).⁶⁰

Tältä suunnalta onkin haettavissa Picasson runoilijan merkitystä: Runoilijaksi nimetyn miehen kasvot, joiden hahmottamiseen toisiaan kor-
vaavien tasopintojen systeemi tarjoaa katselijalle mahdollisuuden.

Barthes'in antama vastaus merkityksen käsitteen pohdintaan on yksi mahdollinen vastaus. Se voi osoittautua erittäin toimivaksi nimen-
omaan postmodernistista taidetta tulkittaessa - mikäli tämä lainkaan an-
tautuu tulkittavaksi. Strukturalismi sinänsä ei kuitenkaan eksplisiittisesti eikä implisiittisesti kiellä taideteosten syvyytstasoa, päinvastoin. Ja ilman rakenteeseen liittyvän syvyytstason myöntämistä olisikin mahdotonta lähestyä Chagallin vuosien 1910-1914 taidetta, jota *Runoilija* edustaa monessa mielessä luonteenomaisesti. Maalauksen myyttisyyden tulkinnassa ei ole voitu pysyä pintatasolla, vaan on löydetty ennen kaikkea runoilijan sisäisiä ominaisuuksia: tietoisuuden mullistavaa muuttumista, sydämen avoimuutta, synesthesiaa, eläinläheisyyttä...

Tietenkin on aina pidettävä mielessä, että mikään merkityksenanto ei pyri olemaan ainoa oikea - senhän Valéry sanoi jo kauan sitten: "Il n'y a pas de vrai sens d'un texte" - vaan barthesilaittain sanoen yksi toisiaan korvaavien merkityksen antojen ketjussa.

Lopuksi voidaan todeta, että Picasson *Runoilijan* toinen toistaan korvaavien tasopintojen järjestelmä on hahmottunut pikemminkin erittelevän, kokeilevan älyn kuin syntetisoivan tunteen pohjalta, pikemmin metonymian kuin metaforan keinoin. Sen sijaan Chagallin *Runoilija* on joutunut voimakkaan ja kokonaisvaltaisen emotionin pyörteisiin, ja tämä tila on saanut metaforisen kuvauksen.

Jos on totta, että äly tavoittaa vain pintastruktuurin ja että "vain sydämellä näkee hyvin" - niinkuin Saint-Exupéry on sanonut - tämä runoilijanmuotokuvien vertailu on vain vahvistanut Lionello Venturin esittämää toteamusta: "Picasso on älyn riemuvoitto, Chagall sydämen".⁶¹

6. MOI ET LE VILLAGE (1911)

Firstness

Kuva kuin avoin ikkuna lapsuuden maailmaan. Puhuva lehmä kertoo pojalle, miten sitä lypsettiin ja millaiset saappaat sillä oli jalassa. Poika ja lehmä ymmärtävät toisiaan - sen näkee silmistä. Lehmän turpa ja pojan profiili ovat myös muuta: värisektoreita, jotka avautuvat viuhkamaisesti punaisesta keskusympyrästä - navasta, jonka ympäri maailma pyörii. Ja siinä maailmassa kaikki on mahdollista. Iloisenväriset palikkatalot kääntyvät ylösalaisin niinkuin kyläläisetkin ja kaikki voivat vaihtaa muotoaan ja kokoaan pienenpieniksi tai koko talon täyttäväksi niinkuin Liisa ihmemaassa.

Pojan kädessä oleva oksa tuoksuu kuin kuihtumaton elämänpuu ympärillään kaikki kylän tuoksut ...

Ja värit laulavat duurisävelmää.

6

Secondness

Teokseen liittyvät faktat:

Moi et le Village (Minä ja kylä) 1911

öljy kankaalle 191,2 x 150,5 cm

Museum of Modern Art, New York.

Se uusi merkkikieli, jota maalauksessa *Häät* selvästi etsittiin, on tässä löytynyt. Hääkulkueen lineaarisesti etenevä tarinankerronta on muuttunut moniulotteiseksi konstellaatioksi, jota Durand kutsuisi myytin konstellaatorakenteeksi.⁶² Samalla kun on toteutunut moderniin taiteeseen yleisesti kuuluva trendi: painopisteen, joka realistisessa taiteessa yleensä on teoksen alaosassa, kohoaminen ylöspäin,⁶³ samalla myös perspektiivi on menettänyt merkityksensä. Siitä voi puhua vain uneen tai pikemminkin - kuten Breton Chagallin kuvia luonnehti - valveuneen liittyvien kuvien perspektiivinä, psyykkiseen aika-tilaan kuuluvana.

Tämä valoisa kuva tuntuu nousseen välittömästi ja tuoreena tekijän mielen syvyyksistä. Siinä hän tuo esiin omimman laatunsa ensimmäistä kertaa käyttäen nyt suvereenisti hyväkseen modernia merkkikieltä samalla sitä itse rikastuttaen. Yksilöllisen ja yleisen, *p a r o l e n* ja *l a n g u e n* suhde näyttäytyy tässä teoksessa erityisen selvänä.

Punainen keskusympyrä, kuin itämainen mandala on rakenteen tukipisteinä ja siitä avautuvat rytmikkäät värisektorit, joihin kaksoismuotokuvan eri elementit sijoittuvat kuin vapaasti tekijän mielenliikkeitä seuraillen.

Chagall on sanonut omasta luomisprosessistaan: "Täytän kankaani tyhjän tilan niin kuin kuvani rakenne vaatii, sellaisilla hahmoilla tai esineillä, jotka sopivat mielentilaani." Ja lisäksi: "Se mitä halusin, oli realismia, jos sitä niin halutaan nimittää, mutta psyykkistä, siis täysin toista kuin esineen tai geometrisen kuvion realismi." Tämä tarkoittaa sitä, että maalatessaan hän lakkaamatta "käänsi katseensa sisäänpäin" ja yritti etsiä "viidettä, psyykkistä ulottuvuutta".⁶⁴

Riippumatta siitä mikä arvo halutaan taideosten tulokinnassa antaa tekijän intentioille, voidaan olettaa niiden tämän teoksen yhteydessä toteutuneen. Mielentilan, mielen liikkeen voi lukea rakenteen elementtien sijoittelua seuraten.

Kaksoismuotokuvan hahmoista yllättävämpi - l e h m ä - on kuvattu suorastaan hellyttävästi suurine silmineen, kaulanauhoineen ja risteineen, joka tekee siitä ikäänkuin ihmisen kaltaisen. Inhimillisenä piirteenä on myös lehmän "mielessä" liikkuva lypsykohtaus, sen silmistä naivistisesti piirretty pisteviiva, joka kuvaa katseen intensiivisyyttä sekä pään dekoratiiviset kiharat. Jos poika on taiteilijan omakuva, kuten on syytä olettaa, lehmä voisi olla hänen alter egonsa, niin läheinen oli hänen suhteensa eläimiin. Lapsuudessa ne olivat aina lähellä, kotitalon tai naapureiden takapihoilla tai sitten isoisän luona, joka oli ammatiltaan teurastaja. Siellä Chagall sai lapsena syvästi järkyttyneenä seurata läheltä eläinten lopettamista. Hän kirjoittaa muistelmissaan: "Ja sinä, pikku lehmä, alastomana ja ristiinnaulittuna sinä haaveilet taivaissa. Välähtävä veitsi on kohottanut sinut yläilmoihin".⁶⁵ Yhtä hellän myötämielisesti, usein myös yllättävästi ja leikkimielisesti eläimet on kuvattu läpi koko Chagallin tuotannon, esiintyvät ne sitten sirkuskohtauksissa, Raamatun tai La Fontainen faabeleiden kuvituksissa.⁶⁶

Lehmä, vuohi ja kissa ovat eläimiä, jotka Chagallin tuotannossa tiheimmin esiintyvät ennen vuotta 1914, aasi ja hevonen nousevat ensisijalle sen jälkeen ja kolmekymmenluvulle siirryttäessä tavataan enenevässä määrin kukkoja ja kaloja, joiden on katsottu kulttimerkityksensä mukaan liittyvän toisen aurinkoon ja tuleen, toisen kuuhun ja veteen.⁶⁷ Maalauksen *Venäijälle, aaseille ja mulle* yhteydessä on jo ollut puhetta

lehmään, ikivanhaan pyhään eläimeen ja sen maitoon liittyvästä myyttisestä sisällöstä ja sen liittymisestä äidin arkkityyppiin.

Entä lippalakkinen p o i k a, miksi hän on kasvoiltaan vihreä? Miksi Chagallin runoilija ja viulunsoittaja, rabbi ja hänen toinen puolisonsa Vava kuuluisassa 60-luvun muotokuvassa ovat vihreitä kasvoiltaan? Haftmann antaa tähän suoran vastauksen: koska vihreä aina Chagallilla merkitsee "valaistuneisuutta ja hallusinaatiota" (enlightenment and hallucination).⁶⁸ Tähän voi todella yhtyä. Kasvojen värinä vihreä - punaisen vastavärinä - on omiaan korostamaan sitä, että ihmisen täyttää kokonaan jokin vahvasti transsendoiva tunne, jokin tila joka on kaukana punakasta, fyysisestä hyvinvoinnista. Mutta se voi liittyä myös "villiin ajatteluun" vihreissä kissoissa ja hevosissa, jos Lévi-Straussin termiä näin laajennetaan.

Kaksoismuotokuva pienoiskoossa on myös tavallaan viikatetta olallaan kantava m i e s ja y l ö s a l a i s i n o l e v a n a i n e n, samoin lehmä toistuu sen pään sisällä olevana pienoiskuvana. Tässä on havaittavissa sama ilmiö, josta Lévi-Strauss on puhunut kulttinaamioiden yhteydessä: gulliverisaatio ja aiheen toistaminen sitä oman itsensä sisään lokeroimalla ("gullivérisation et emboîtement par redoublement d'un thème").⁶⁹

Lilliputit ja peukaloiset ovat kansansatujen versioita Paracelsuksen ja alkemistien "homunculuksista"⁷⁰ - ja ehkä myös v i c e v e r s a. Ne kätkevät itseensä onnen lupauksen, sillä - kuten Bachelard sanoo - "meidän lilliputtiunelmamme antavat meille kaikki ne aarteet, joita asioiden intiimisyteen liittyy."⁷¹ Durand huomauttaa, että kansan uskomuksissa liittyy kääpiöihin, tonttuihin ja muihin näkymättömiin pieniin kodinhenkiin usein touhukas avuliaisuus, joka tekee niistä naisten lemmikkejä. Ne edustavat voimakkaan miehisyyden käänteisiä ominaisuuksia, mutta kuitenkin tietyssä määrin seksuaalista latausta.⁷² Gulliverisaatioon liittyy Durandin mukaan "sisältävän ja sisällön" arkkityyppi (archetype du contenant et du contenu),⁷³ josta havainnollisin ilmentymä myyteissä on kala. Sekä Bachelard että Durand siteeraavat tässä yhteydessä kohtia Kalevalan suuresta hauesta, jonka monien kerrosten sisällä oli kätkössä tulenkipinä.⁷⁴ Arkkityyppiseen sisäkkäisyyden teemaan, johon mm. Bachelardin tutkimus Joonas-myytistä kuuluu,⁷⁵ liittyy nimenomaan elävänä ja vahingoittumattomana niellyksi tulemisen ajatus, ja siksi sen voi katsoa edustavan myös lämpöä ja turvallisuutta vastakohtana rikki puremisen tuhoavuudelle.

Talo, ihmisen pesä merkitsee myös jossain sisällöoloa. Vitebskin talot, enemmän tai vähemmän kallistuneet tai peräti katollaan seisovat, kuten tässä maalauksessa, muodostavat alati toistuvan elementin Chagallin tuotannossa. Ne ovat käyneet läpi prosessin, jota Bachelard kuvaa kirjassaan *La Poétique de l'Espace*:

Todellisuuden maailma häipyy hetkessä, kun ihminen siirtyy muistoissa kotitaloon, täydellisen läheisyyden taloon, taloon jossa hän on kokenut intiimiyden merkityksen. Se talo on kaukana, kadonnut ... Siitä on tullut haaveiden talo, unitalo.⁷⁶

Bachelardin mukaan unitalon arkkityyppi elää tiedostamattoman syvimmissä kerroksissa ja liittyy läheisesti äidin arkkityyppiin.⁷⁷ Psykoanalyytikojen usein liian suoraviivaisesti ilmaiseva "paluu äitiin" on Bachelardin ajattelussa saanut herkkäsävyn tulkinnan:

Ennenkuin ihminen "heitetään maailmaan" hänet lasketaan kodin kehtoon. Ja hänen unelmissaan koti on aina suuri kehto. Elämä alkaa hyvin. Se alkaa suljettuna, turvattuna, lämpimän kodin helmassa ...
 "Maailmaan heitettyinä olemisen" ja sen vihamielisyydelle alttiina olemisen on vasta toinen tilanne, "sisällä olemisen" ensisijaisuus olisi tunnustettava ...
 Olemisen sisäisyydessä, sisällä olemisessä lämpö ottaa vastaan ja ympäröi olennon.⁷⁸

31

Kun Chagall maalasi nämä iloisenväriset unitalonsa, niiden "elävät" mallit olivat vielä pystyssä. Myöhemmin, kun sota ja toistuneet juutalaisvainot olivat hävittäneet ne, kun taiteilijan vanhemmat olivat kuolleet ja suku hajalla, hänestä tuntui usein siltä kuin hänen oma sisäinen maailmansa olisi tarjonnut niiden kodittomiksi jääneille asukkaille ainoan turvapaikan.⁷⁹

Maalauksen edessä katsoja huomaa hakevansa selitystä myös kysymykseen: Ovatko talot ja nainen tässä pääläellään todellakin vain siksi, että "kuvan rakenne sitä vaatii"? Olisiko muitakin selityksiä olemassa, ehkä sellaisia, joista tekijä ei ole ollut tietoinen? Goldmann esittää arvelunaan, että ne omituisuudet, joita Chagallin ihmisiin liittyy, johtuvat siitä, että ei-juutalainen maailma näyttäytyi ja esiteltiin hänelle lapsena niin käsittämättömänä. Sen oppositioparin, jonka Goldmann näkee olevan vallitsevana Chagallin varhaistuotannossa: juutalainen maailma vs kylä, hän arvelee

myöhemmin muuntuvaan muotoon: taiteilija itse vs maailma, mistä taas selittyisivät lukuisat ilmaissa leijailevat omat kuvat.⁸⁰ Oma tulkintani on tästä poikkeava: nämä eriskummallisuudet olivat nimenomaan ominaisia hasidisteille, eräänlaisille "Jumalan hulluille", jotka usein saivat osakseen ortodoksisten juutalaisten pilkkaa. Oudosti käyttäytyvät hahmot Chagallin taiteessa, jotka Goldmannin mukaan on kuvattu hämmästellin, ulkoapäin, on mielestäni paremminkin nähtävä taiteilijan sisältäpäin kuvaamina, olentoina, joihin hän saattoi samastua.⁸¹

Thirdness

Moi et le village on ainutlaatuinen, poikaa ja lehmää esittävä kaksoismuotokuva. Sen ilmaisun ja sisällön tasot kokoaa yhteen mandalankaltainen keskusympyrä, jonka sektoreihin sen elementit sijoittuvat vapaaseen, myyttiseen konstellaatioon, jossa fyysiset lainalaisuudet, painovoima ja kausaalilait ovat kumoutuneet. Siinä hahmottuu maailmankuva, jonka perussävyinä - semiotiikan kieltä käyttäen modaliteettina - on tuore ja valoisa lapsenomaisuus.

Siinä vallitsevat sisäkkäisyyden ja läheisyyden myytit, joissa ihmisen rakkaus eläimeen ja yhteenkuuluvuus luonnon kanssa on voimakkaasti painottunut.

Sitä voi pitää "elämän ilon surrealistin" antamana kuvallisenä ilmaisuna ajatuksille, jotka Breton esitti 1930:

Kaikkihan näyttää viittaavan siihen, että ihmismielessä on kohta, jossa elämä ja kuolema, todellinen ja kuviteltu, menneisyys ja tulevaisuus, korkeudet ja syvyydet lakkaavat tuntumasta ristiriitaisilta. On turhaa etsiä surrealistiselle toiminnalle muuta motiivia kuin toive tämän kohdan määrittämisestä.⁸²

7. LA VEILLE DE LA FETE DES EXPIATIONS (1912)

7 *Firstness*

Sininen huone. Öljylampun kirkkaankeltainen valo lankeaa pöydälle, jolla on avoinna kaksi kirjaa. Pöydän ääressä vihreäpukuinen, parrakas mies, joka pitelee käsissään kukkoa tai kanaa pöydällä avoinna olevan kirjan yläpuolella. Pöydän takana naishahmo, joka hänkin pitää sylissään kanaa ja jonka pää on jäänyt kuvan reunan ulkopuolelle. Oikealla puolella näkyvästä ikkunasta virtaa sisään syvänsinistä valoa.

Miehen ilme on vakava ja hänen huulensa näyttävät mumisevan jotain, ehkä rukouksia. Jokin rituaali näyttää olevan käynnissä, jokin uhritoimitus, joka aluksi vaikuttaa vieraalta, mutta herättää sitten eloon epämääräisiä, hahmottomia kaikuja, kuin muistumia unohdetusta unesta ... Sinisen, vihreän ja keltaisen ohuemmasta, kuin läpinäkyvästä pinnasta nousee esiin lämpimänpunainen läikkä - naisen hame.

Pöydän alla kaksi kanaa - eläviäkö vai jo hengettömiä?

Secondness

Teokseen liittyvät faktat:

La Veille de la Fête des Expiations

(Sovitusjuhlan aattona) 1912

guassi paperille 32 x 27 cm

Yksityiskokoelma.

Niitä suurikokoisia teoksia, joita Chagallin tuotannossa syntyi ensimmäisen Pariisinkauden aikana - ja joita Haftmann arvelee olleen noin neljäkymmentä - edelsivät yleensä luonnokset, jotka enimmäkseen olivat guasseja, harvemmin piirustuksia. Haftmann esittelee monia syitä sille kiihkolle, jolla Chagall tuolloin toteutti guassitekniikkaa. Ensimmäinen oli taloudellinen: öljyvärit ja kankaat olivat kalliimpia, ja taiteilijalla oli mahdollisuus hankkia niitä - milloin hän ei turvautunut pöytälinoihin ja paidan selkämyksiin - vain silloin kun hän tiesi, että jotain todella merkittävää oli odotettavissa. Lisäksi guassi mahdollisti spontaanin, silmän-

räpäyksellisen ilmaisun ja toteutti siten tavoitteen, jota Haftmann pitää juuri tuolle ajalle tunnusmerkillisenä Chagallin taiteessa: "ilmaista kuvina tunneaistimuksen salamanväläys".⁸³ Ja kolmas syy liittyi värin materiaaliin ominaisuuksiin: guassi liukui notkeammin jättäen kirkasta, kuin läpikuultavaa jälkeä, jolloin myös psyykkinen sisältö, joka teoksiin kätettiin, pääsi vapaammin hengittämään.⁸⁴

Dédié à ma Fiancée -maalauksen yhteydessä on jo mainittu fauvisteilta saaduista vaikutteista. Tässä yhteydessä on syytä vielä painottaa sitä, että Chagall jakoi nuorten fauvistimaalareiden kanssa myös heidän tunteensa ihailun Gauguinia, Van Goghia ja Matissea kohtaan. Monissa La Ruchen alkuaikoina syntyneissä alastonkuvissa hänen voi sanoa käyttäneen "värituubeja niinkuin dynamiittipötköjä" Derainin sanoja lainaten.⁸⁵

Tämä siniseen, vihreään ja keltaiseen sävytetty interiööri on koloristisesti puhuttelevimpia Pariisinkauden guasseja. Värien psyykkisestä sisällöstä voisi mainita vain muistuttamalla vihreän "hallusinaatioon" liittyvästä luonteesta ja sinisen yliaistillisesta, "taivaallisesta" konnotaatiosta.

Kaikki kuvaukset - sekä visuaaliset että verbaaliset - joilla Chagall on luonnehtinut isäänsä, antavat aiheen olettaa, että maalauksen päähenkilö, *v i h r e ä p u k u i n e n* ja *v i h r e ä k a s v o i n e n m i e s* liittyy läheisesti niihin lapsuudenmuistoihin, joita hänellä oli isästään.

Tuo harvapuheinen, sulkeutunut mies, joka suurimman osan elämästään raatoi raskaassa varastomiehen työssä suolaisia silakkatynnöreitä nostellen, saattoi sabattina ja juutalaisten suurina juhlina muuttua lastensa silmissä profeetta Eliaan näköiseksi.⁸⁶ Tässä hän patriarkkana ja perheen päänä vaimonsa avustamana suorittaa Sovituspäivän aattoon kuulunutta vanhaa rituaalista rukousta.

Sovituspäivä, *J o m K i p p u r*, on edelleenkin juutalaisen vuoden huomattavimpia juhlia. Siihen liittyy vuorokauden pituinen paasto, rukouksia ja synnintunnustuksia synagogassa ja anteeksi pyytäminen kaikilta niiltä, joille tuntee tehneensä jotain jota katuu. Sovituspäivän aattoon liittyy myös uskonnollisessa perinteessä *K a p p a r a h*-niminen sovitusrukous, jolla siirretään symbolisesti ihmisten tekemät synnit kanoihin, jotka ilmeisesti myös sen jälkeen uhrataan. Nykyään tämä tapa yleisesti korvataan hyväntekeväisyyteen annetulla almulla.⁸⁷

32 Chagall on myöhemmässä tuotannossaan kuvannut myös esim. P u -
 33 r i m-juhlaa, jota vietetään juutalaisten persialaisten hirmuvallasta pe-
 lastumisen johdosta, sekä Lehtimajanjuhlaa, S u u k k o t, joka on
 samalla kertaa sekä sadonkorjuujuhla että juutalaisten Egyptin orjuudesta
 vapautumisen jälkeisen 40-vuotisen erämaavaelluksen muistojuhla.

Vuoden suurina juhlina musiikki, laulu ja tanssi kuuluivat hartauden-
 harjoituksiin synagogassa ja perinteisten rituaalien säestämät juhla-ateriat
 kotona. Rukousten lukemiseen synagogassa liittyi myös rituaalista itkoa,
 siis emootioiden voimakasta, suuressa määrin terapeutista purkamista.
 Myös hasidistien arkipäivä oli synagogassa suoritettavasta aamurukouk-
 sesta lähtien rituaalin ja myytin läpikäymistä.⁸⁸

Sovituspäivän rituaali on tässä menossa siinä vaiheessa, jolloin siihen
 ei vielä kuulunut ekstaasiin vaipumista. Henkiöt ja esineet, ö l j y -
 l a m p p u ja p ö y t ä ovat säilyttäneet stabiilin, painovoiman
 lakien mukaisen asentonsa. Tämän guassin pöytä on kuitenkin sukua
Keltaisen huoneen pöydälle, josta Chagall itse sanoi: "Se viheltää, se
 huutaa: 'Olen pöytä'".⁸⁹ Väkevän ekspressiivinen ja paljas ilmaisukieli,
 jolla pöytä on esitetty, ja keltaisen värin miltei materiaallinen intensiteetti
 voi viedä ajatukset myös Van Goghiin, jonka Yökahvilaa Chagall erityi-
 sesti ihaili.

Kotieläimistä myös k u k o t ja k a n a t, (joilla tässä ei ole
 muuta neuvoa kuin alistua kohtaloonsa) jäävät pysyviksi elementeiksi
 Chagallin taiteeseen. Myöhemmässä tuotannossa ne esiintyvät vapautu-
 neina, lukemattomissa muodonmuutoksissa, milloin ihmiseen, milloin eläi-
 meen tai esineeseen yhtyneinä ja luovat usein ympärilleen eroottista
 ilmapiiriä rakastuneesti kuvan naishahmoon painautuneina.

Maalauksessa voi myös nähdä ikoneihin viittaavia piirteitä. "Vitebs-
 kiläinen Elias" on tosin kaukana ortodoksisen kirkon pyhimyskuvista,
 mutta huoneinteriöörin kokonaistunnelmassa on toisaalta sinivihreää henki-
 syyttä, joka tekee helpoksi kirkkaankeltaisen assosioimisen ikoneissa
 käytettyyn kultaan.⁹⁰ Tämän guassi-tekniikalla toteutetun maalauksen
 kolorismi edustaa kaunista näyttöä Chagallin pyrkimyksestä kohti "värin
 kemialla", jota on pidetty hänen taiteensa luonteenomaisimpana piirteenä.
 Siteeraan Jacques Guérinin luonnehdintaa Chagallin taiteesta:

Apollinaire ensimmäisenä, /sitten/ Cendrars, Eluard, Aragon,
 Maritain, Malraux, Paulhan aavistivat, koska he olivat samaa
 sukua, runoilijoiden sukua, että ikonografian lisäksi siinä

olevat värit ja ennen kaikkea "kemia", kuten Chagall sanoisi, muodostaa sen ilmeen, joka saa meidät liikkuttumaan, kun katsomme Rembrandtia tai Courbet'a, kun kuuntelemme Bachia tai Bartokia; syvän yhteissoinnun sisällön emotionaalisen laadun ja ilmaisun välillä. Chagall ei edusta osallistuvaa maalaustaidetta sanan realistisessa merkityksessä, vaan sydämen⁹¹ osallistumista, ja sitä opetusta me kaikkein eniten tarvitsemme.

Thirðness

Sovituspäivän aattona edustaa guassitekniikkaa, jota Chagall näinä neljänä Pariisinvuotenaan innokkaasti harrasti. Aihepiiriltään se liittyy Vitebskin lapsuudenmuistoihin.

Siinä esitetty kohtaaminen voi - varsinkin jos sitä lähestyy ilman nimen antamaa vihjettä - jäädä nykypäivän katsojalle täysin arvoitukselliseksi. Siinä on käynnissä Sovituspäivän aattona toimitettava rituaalinen rukous, jonka avulla ihmisten synnit symbolisesti siirrettiin kanoihin. Rituaalis-uskonnollinen teema liittyy läheisesti tekijän perheen ja suvun juutalais-hasidistiseen elämänmuotoon. Guassitekniikan keveä läpinäkyvyys soveltuu hyvin transparentiksi ilmaisuksi psyykkisen ilmapiirin hartaudelle ja henkisyydelle ja on tässä omalta osaltaan osoittamassa tekijän etenemistä "värin kemian" etsimisen tiellä.

8. GOLGATA (1912)

Firstness

8

Syvänvihreää ja verenpunaista - vastavärien kontra-
punktina - ja niiden muodostamien orgaanisten ympyrä-
ja kolmiomuotojen rytmistä liikettä, johon sekoittuu
sinisen ja keltaisen läikkiä. ...

Vasta voimakkaan värielämyksen tasaantumisen jälkeen
alkavat yksityiskohdat ja kertova sisältö hahmottua:
viitteellisesti esitetty ristinpuu ja sillä kuin puolittain
ilmassa leijailemassa sininen, miltei alaston lapsi. Jee-
sus-lapsi? Ristin juurella kaksi hahmoa: pitkä, profee-
tannäköinen mies punaisessa viitassaan, koristekuvioita
sukissaan ja pienikokoinen, vihreään, kukkakuvioiseen
pukuun verhoutunut nainen, jonka toinen rinta on
paljaana, ojentelevat tyhjiä käsiään kohti ristiä. Jo-
hannes ja Maria?

Tulen- ja verenpunaisena hehkuvan rannan takana
kaistale sinisenä ja kullankeltaisena kimaltelevaa virtaa,
jota ylittämään on juuri lähdössä pieni oudonnäköinen,
eläinkasvoinen lautturi sinipurjeista venettä soutaen.
Kaaronin lautturi?

Äärimmäisenä oikealla parrakas, kääpiönnäköinen mies,
joka kulkee ristikä poispäin taakseen katsellen ja veri-
punaisia tikapuita kantaen. Kohtaavatko lautturin ja
tikapuumeiehen katseet? Kuvastavatko vaaleanpunaisina
kohoavat vastapäisen rannan kummut koristeellisine
puineen tuonpuoleista paratiisia?

Secondness

Teokseen liittyvät faktat:

Golgata 1912

öljy kankaalle 174 x 191 cm

Museum of Modern Art, New York

Huomauttaessaan että kukkakimpunkin voi maalata uskonnollisesti
Chagall on tavallaan kehottanut olemaan tekemättä eroa uskonnollisen ja

ei-uskonnollisen välillä hänen taiteessaan. *Golgota*-maalauksen yhteydessä on tätä eroa kuitenkin hahmoteltava, ts. puhuttava töistä, joissa Raamatua on käytetty varsinaisena aiheiden lähteenä, jonkinlaisena sisäkkäisteoksena ("mise en abime") tai subtekstinä.

Venäjäällä syntyneessä varhaistuotannossa tavataan Vanhan ja Uuden Testamentin aiheita melko runsaasti: Kain ja Abel, Lasaruksen herättäminen, ympärileikkaukseen liittyvät kohtaukset ja Pyhät Perheet.⁹² Edellä on jo käsitelty juutalaisten uskonnollisiin juhliin liittyviä aiheita. Tämä aihepiiri siirtyi jossain määrin taka-alalle Pariisin kautena.

Ristiinnaulittu Kristus esiintyy nyt ensimmäisen kerran öljymaalauksen keskushahmona Chagallin tuotannossa. Kuten Meyer on huomauttanut, Kristus on monille juutalaisille ollut läheinen, ei niinkään henkilökohtaisena vapahtajana kuin suurena opettajana ja ihmisenä. Chagall kuului heihin. Hänen suhteensa Kristukseen oli syvästi ankkuroitunut ihmisen kärsimykseen. Hän on kertonut Kristuksen hahmon "kalpeana ristiinnaulittuna" vaikuttaneen häneen syvästi nuoruudessa.⁹³ Hasidismi, joka opetti näkemään pienessä suurta, nöyrässä ja alhaisessa palvottavaa, on tässä ehkä ollut suotuisaa maaperää. Chagall on sanonut: "Kristus on runoilija, yksi kaikkein suurimmista, sen uskomattoman, irrationaalisen teon kautta, jolla hän otti kärsimyksen omakseen." Tämän yli-inhimillisen teon tekijänä Chagall näkee hänet "ihmisenä, jolla oli syvin elämänymmärrys, elämän mysteerin keskushahmona".⁹⁴

Lukemattomissa myöhemmissä ahdistuksen ja paineen alla syntyneissä töissä, kun pogromien tulet olivat miltei kaikkialla Euroopassa syttyneet, kohoaa juutalaisen kansan kärsimysnäytelmien ylle "juutalaisten kuninkaan" risti liittyen hävitettyjen synagogien, palavien Toorarullien ja pakenevien rabbien hahmoihin.

Tämän teeman kehittäminen Chagallin tuotannossa tarjoaisi kiintoisan tutkimuskohteen, mutta se ei enää kuulu tämän tutkimuksen piiriin.⁹⁵

Kuten on jo huomautettu, r i s t i on tässä maalauksessa erittäin viitteellisesti esitetty, jopa niin että sen voi käsittää välimuodoksi ristipuun ja myyttisen esikristillisen elämänpuun välillä.⁹⁶ Elämänpuu on keskeinen aihe kabbalistisessa symboliikassa.

Se, että ristillä on lapsi, on erittäin epätavallista krusifiksiaiheisissa kuvissa. Miksi ristillä on l a p s i? Tähän kysymykseen Chagall on vastannut:

34

35

36

37

"Vertauskuvallinen Kristus-hahmo oli aina ollut hyvin läheinen minulle, ja olin päättänyt antaa sille sellaisen muodon minkä nuori sydämeni sille kuvitteli. Halusin näyttää Kristuksen viattomana lapsena. Nykyään tietenkkin näen asian toisin. Silloin kun maalasin tämän kuvan Pariisissa, yritin päästä psykologisesti vapaaksi ikonimaalareiden näkemistavasta ja venäläisestä taiteesta yleensä."⁹⁷

Vaikkakin kysymyksessä todella olisi tekijän pyrkimys vapautua ikoneitten kaanoneista, ikonit silti on tunnistettavissa tämän maalauksen taustalta. Grünewaldin nimen mainitseminen tässä yhteydessä voi vaikuttaa kaukaa haetulta, mutta Isenheimin alttaritaulun Kristus, jonka Chagall on usein maininnut, voi olla Golgataan samanlaisessa kontradiktorisessa suhteessa kuin ikonitaide.⁹⁸

Erben olettaa että ristin juurella seisovat J o o s e f - siis ei Johannes, kuten kristillisessä ikonografiassa yleensä - ja M a r i a ja että Chagall on heitä piirtäessään käyttänyt malleina omia vanhempiaan.⁹⁹ Marian sanottu edustavan tässä ikonitaiteesta tunnettua ns. M a r i a G a l a k t r o p o s t a, lastaan ruokkivaa Madonnan, jonka sylistä lapsi on riistetty ylös ristille.¹⁰⁰

T i k a p u u m i e s tuo mieleen vanhojen mestareiden ristiltäot-to-aiheet, mutta myös Chagallin omista teoksista tutut sivuhenkilöt, esimerkiksi lyhdynsytyttäjät.¹⁰¹

Se että l a u t t u r i l l a on eläinpää, ei ole varsinaisesti uutta. Haadeksen valtakunnan olentojen kuvittelemisen eläinpäisiksi tuntuu olevan arkkityyppinen, syvälle ihmismieleen juurtunut taipumus.

Vaikka Kristus-lapsi ristillä on *Golgatan* keskushahmo, se ei kuitenkaan ole maalauksessa dominoivassa asemassa. Työn kokonaisrakenteessa se on vain osaelementti voimakkaasti vaikuttavien värikenttien sisällä. Ajan moderni muotokieli - l a n g u e - on tässä jälleen selvästi ollut ohjaamassa ja vapauttamassa Chagallin omaa merkkikieltä - p a r o l e a. Lähempänä kuin kubismi on ilmeisesti ollut vaikutteita antamassa ystäväpiiriin kuuluneen Delaunayn orfismi, jonka suhde Chagallin taiteeseen tulee lähemmin tarkasteltavaksi maalauksen *Hommage à Apollinaire* yhteydessä.

Omana aikanaanakaan *Golgata* ei jäänyt vaille huomiota. Se oli esillä vuoden 1912 Salon d'Automnassa taiteilijaystävien Delaunayn ja La Fauconnier'n ratkaisevalla tuella. Samana vuonna Franz Marc ja Paul Klee, jotka olivat käymässä Delaunayn luona, kiinnittivät tässä näyttelyssä

huomiota *Golgataan* vaikuttavana ("évoqueur") teoksena. Seuraavana vuonna se oli esillä Berliinissä Herwart Waldenin järjestämässä ensimmäisessä Syyssalongissa, mistä berliiniläinen mesenaatti Köler osti sen itselleen.¹⁰²

Thirdness

Mikäli pitää paikkansa se, että *Golgatan* tekijän intentiona on ollut tätä kristillisen ikonografian keskeistä aihetta käsitellessään vapautua psykologisesti ikonitaitteen kaanoneista, hänen voi katsoa siinä onnistuneen. Tämän päivän katsoja kokee *Golgatan* edessä seisossaan moniulotteisen elämyksen, johon voimakkaina hehkuvien vastavärien ja geometrisoivien muotojen rytminen liike hänet johdattaa. Tässä Tuonen virran rannalla tapahtuvassa kohtauksessa yhdistyvät monet myyttiset sekä esikristilliset että uusitestamentilliset elementit. Ne ovat joutuneet tekijän persoonallisen uudelleenmuokkauksen kohteiksi, mutta ovat säilyttäneet syvän henkisyytensä. Uuteen merkkikieleen puettuina ne ovat saaneet myös täysin uusia ulottuvuuksia.

Räjäyttäessään rikki krusifikaatioaiheen perinteisen kaavan *Golgata* herättää katsojassa monia kysymyksiä, itsessäni päällimmäisenä tämän: Eikö myös meidän ajasamme, juuri nyt, naulata ristille luvuttomat määrät lapsia?

9. FEMME ENCEINTE (1912-1913)

9

Firstness

Huivipäinen, suorana seisova maalaisnainen liekehtivän punaista taivasta vasten, jolla leijailee erimuotoisia ja -värisiä pilvikuvioita. Naisen vatsassa on kuin ovaalinmuotoisen ikkunan läpi näkyvissä suorana seisova lapsi. Vasemmalla pienemmässä koossa peltomies hevosineen, oikealla pari maalaistaloa ja niiden yläpuolella naista katsova irrallinen sinikasvoinen miehenpää, miltei yhtä suuri kuin alapuolellaan olevat talot.

Taivaalla kuunsirppi ja pellon yllä kaartelevia lintuja sekä lentävä vuohi. Naisen puserossa on vihreän ja sinisen sävyjä, hame on kukikas, iloisen keltainen, kasvot vihreät. Yllättäen ne osoittautuvat Janus-kasvoiksi: oikealla puolella kasvaa parta.

Nainen osoittaa sormellaan vatsassaan olevaa lasta, joka on koko maalauksen keskipiste.

Mitä tuo osoittava ele mahtaa tarkoittaa? Mitä kaikkea sisältyy siihen myyttiseen ilmapiiriin, joka väreilee tämän maalaismadonnan ympärillä?

Secondness

Teokseen liittyvät faktat:

Femme enceinte (Lasta odottava nainen) 1912-1913

(*Maternité, Äitiys*)

öljy kankaalle 194 x 115 cm

Stedelijk Museum, Amsterdam

Keskusfiguurin, omaperäisesti esitetyn maalaismadonnan ympärillä olevista rakenteellisista elementeistä värikäs taivaston moninkertaisesti maata dominoivampi. Maan pinta on jaettu kiilamaisiin osiin, jotka ikäänkuin heijastelevat taivaan värejä. Monenmuotoiset hehkuvanväriset alueet, jotka jakavat taivaan, ovat sekä jäykän kolmiomaisia että -pilvimuodostelmina - orgaanisen pehmeitä.

Taivaalle katsova peltomies hevosineen, heidän yläpuolellaan liitelevät linnut, kuunsirppi, lentävä vuohi, pari latomaista taloa ja niiden yläpuolella leijaileva miehenpää

on esitetty lapsenomaisen yksinkertaisesti, ikäänkuin pelkistettyinä ja kuitenkin monitasoisina m e r k k e i n ä.¹⁰³ Madonnan vatsassa seisova poikalapsi on sekin esitetty kuin merkinä: lapsi on jo valmis astumaan äidin kohdusta ulos maailmaan, hän kantaa jo itsessään omaa aikuisenkohtaloaan. Merkin monitasoisuus, monikerroksisuus kietoutuu äidin arkkityyppiin ja sen moninaiisiin muunnoksiin kautta eri aikakausien ja kulttuuripiirien. Keskusfiguurin oudoin yksityiskohta on Janus-kasvit, joiden toinen puoli on parrakas.¹⁰⁴

38

39

Äidin arkkityypeistä vanhimpia on maaäiti, johon liittyviä, eri puolilla maailmaa esiintyneitä myyttejä Eliade selostaa kirjansa *Mythes, rêves et mystères* luvussa *La Terre-Mère*. Nämä myytit kertovat ihmissuvun maasyntyisyydestä, maan uumenissa, "maan neljässä kohdussa" kehittyvistä alkuolioista, jotka sitten erilaisten prosessien kautta ja erilaisten auttajien avustamina pääsevät sieltä kiipeämään päivänvaloon."¹⁰⁵ Monien kansojen keskuudessa esiintyy myös uskomus, että lapset syntyvät suoraan "maan povelta", sen loppumattomasta hedelmällisyydestä, kuten kasvit. Isä-Taivas on monissa myyteissä maan hedelmöittäjä, mutta kaikkein vanhimmissa maa synnyttää autogeneesiksen tai partenogeneesiksen kautta, jolloin *Tellus Mater* -, *Ur-Mutter* -, *Mère Primordiale* -käsitteisiin liittyy androgeeninen ominaisuus. Taivaan ja maan myyttinen avioliitto ei ollut tarpeen ensimmäisille jumalahmoille, jotka yhdistivät itseensä kaiken olemassaolevan.¹⁰⁶ Kuten esim. Demisch on todennut, muinaisten temppelien jumalatarten kuvat olivat usein varustettuja parralla ja falloksella.¹⁰⁷ On myös oletettavissa, että eri ominaisuudet, hyvyys ja pahuus olivat niissä vielä differentoitumattomia.¹⁰⁸ Eliade luonnehtii androgyynin arkkityyppiä arkaaiseksi ja universaaliksi hahmoksi, joka ilmaisee kokonaisuutta, vastakohtien yhteenlankeamista, *coincidentia oppositorum* i a. Enemmän kuin seksuaalista itseriittoisuutta se symboloi alkutilan täydellisyyttä, ehdottomuutta. Androgyynejä eivät olleet vain jumalat, vaan myös alkuaikojen jättiläiset ja ihmissuvun myyttiset esi-isät. Juutalaisen *Bereshit rabban* mukaan Aatami oli "oikealta puolelta mies, vasemmalta nainen, mutta Jumala halkaisi hänet kahtia".¹⁰⁹ Androgyynisyys oli antamassa jumalolennoille autonomisuutta, voimaa ja kokonaisuutta. Sekä jumalattarissa että miehisissä jumalissa tavataan androgyynisiä piirteitä.¹¹⁰

Maaäidin arkkityyppiin assimiloituu muita jumaluuksia; veteen, kuu-
hun, maanviljelykseen ja hedelmällisyyteen liittyviä. Eliade sanookin sen
muodostavan tietynlaisen "avoimen muodon", joka pystyy rikastuttamaan
itseään loputtomasti kaikilla elämän ja kuoleman, luomisen ja polveutu-
misen, seksuaalisuuden ja vapaaehtoisen uhrin myynteillä.¹¹¹ Tähän avoi-
muuteen kuuluu myös hedelmällisyyden ja ravitsevuuden vastapoleena
tuhoavuus ja demonisuus, sillä maa ei kätke sisäänsä ainoastaan "kohtu-
jaan" vaan myös pimeän kuoleman valtakunnan.

Maalauksessa jota tutkimme, peltotöitä tekevä mies tuo kuvaan mukaan
äidin arkkityyppiin niin läheisesti liittyvän maanviljelyksen. Taivaalla
näkyä samanaikaisesti kuu, ensimmäinen myyttinen kuolleista noussut ja
uudelleen syntynyt, jonka kiertokulku on kautta aikojen liitetty naisen
ruumiin biologiseen rytmiseen kiertoon.¹¹²

Oikealla kohoava lippalakkinen miehenpää voisi olla viittaus isään,
mutta toisaalta naisen mieheen päin kääntyneet parrakkaat kasvot ja
vatsassa olevaa lasta osoittava sormi tuntuvat kertovan ikivanhasta
kaikkivoivasta, androgyynisestä äidin arkkityypistä.¹¹³

Erich Neumann on teoksessaan *Die Grosse Mutter* koonnut laajaksi
kaavakuvaksi kaikki positiivista ja negatiivista feminiinisyyttä edustavat
tärkeimmät arkkityypiset naishahmot.¹¹⁴ Jos tämä kaavakuva otetaan
maalauksen tulkinnan viitekehukseksi, Chagallin maalaisäiti sijoittuu siinä
selvästi positiivisten muuntuvien ominaisuuksien puolelle. Kirken,
Astarten, Gorgon tai Kalin piirteitä siinä ei löydy, sensijaan kyllä
Isiksen, Demeterin ja Marian. Maalauksen naishahmo sijoittuu siis
Neumannin kaaviossa *H y v ä n Ä i d i n* hallitsemiin kasvilli-
suus-mysteereihin (*Vegetations-Mysterien*). Jos yritetään etsiä edeltä-
västä tai samanaikaisesta kuvataiteesta Chagallin *Lasta odottavalle naiselle*
joitakin vertailukohtia, käy ilmeiseksi, että omassa kulttuuripiirissämme
raskaana olevan naisen esittäminen näyttää olleen sallittua vain raamatul-
listen aiheiden yhteydessä, lähinnä Mariaa ja joskus myös Elisabetia
kuvattaessa.¹¹⁵ Kristillisestä taiteesta löytyy kyllä vertailukohtia eri-
laisista madonnatyypeistä, kuten *M a t e r G r a v i d a* tai
M a r i a P l a t y t e r a. Mater Gravidaa edustavien madonnatyyp-
pien esityksissä lapsen näkyvä, röntgenmäinen esittäminen on erittäin
harvinaista ja sitä tavataan eniten Marian ja Elisabetin kohtaamista esit-
tävässä kuvissa. Toinen tapa esittää syntymätöntä lasta on Maria
Platytera -madonnien medaljongeissa kuvatut sekä ikonien ns. *E n -*

n u s m e r k k i - J u m a l a n ä i t i e n Kristus-lapset. Kirkolli- 40
 sen taiteen perinteisissä M a d o n n a C a e l i -aiheisissa esityk-
 sissä taas madonna on yleensä kuvattu - niinkuin tämän maalauksen
 maalaisnainen - seisten taivasta vasten taustalla taivaankappaleita tun-
 nusmerkkeinä.¹¹⁶ Mainittakoon myös kirkollisessa ja kansanomaisessa
 veistotaiteessa esiintyvät ns. V i è r g e o u v r a n t e -veistokset
 sekä ns. s u o j a v a i p p a m a d o n n a t,¹¹⁷ jotka symboloivat 41
 äidillistä, kaikenkattavaa turvallisuutta.

Yleisimmin lasta - tietämättään - odottava madonna kristillisessä
 maalaustaiteessa esiintyy kuitenkin Marian ilmestys -aiheisissa teoksissa.
 Mielenkiintoisen vertailukohteen niille tarjoaisi *Lasta odottava nainen*
 monine esi- ja ei-kristillisine myytteineen. Seuraavassa summittaiseksi ja
 vain päälinjoja avaavaksi jäävä vertailuyritys:

*Marian ilmestys -aiheiset
 maalaukset*

*Chagall: Lasta odottava
 nainen*

H e n k i l ö t:
 (Tavallisimmin)

Enkeli ja Maria, joiden välillä
 käydään dialogi (ellei se ole
 enkelin monologi). Joskus myös
 Pyhä Henki kuvattuna linnun
 tai liekin muodossa tai Isä-
 Jumala pilvien päällä.
 Syntymätön lapsi erittäin har-
 voin näkyvissä, joskus pikku
 enkelinä tai lintuna.

Äiti yksin lapsensa kanssa,
 jota hän kantaa sisällään. Pel-
 tomies ja irrallinen miehenpää
 taustahahmoina. Siivekkään en-
 kelin tai Pyhän Hengen sijasta
 pellon yllä kaartelevat linnut
 ja lentää vuohi.
 Syntymätön lapsi selvästi, de-
 monstroivasti näkyvissä.

T a p a h t u m a

Enkelin tervehdys - joskus kir-
 jaimin kirjoitettu raamatun
 teksti - ja ilmoitus siitä että
 Maria on tullut raskaaksi "syn-
 nittömän sikiämisen" kautta eli

Naisen oma ilmoitus:
 hänen omassa androgyynisessä
 olemuksessaan on kehittymässä
 lapsi, jonka tulevasta syntymäs-
 tä hän sormella osoittaen ilmoit-

Pyhästä Hengestä, ja odottaa nyt Isä-Jumalan Poikaa.

(Vrt. myytti Taivaan ja Maan avioliitosta. Neitsyt-Äidistä voi löytää kaukaisempiakin androgyynisen maaäidin kaikuja).

taa kaikille, ehkä myös lippalakkipäiselle miehelle.

M a r i a n o l e m u s

Enkeli on usein lempeä, vielä useammin mahtava ja upeasti puettu, Maria sen sijaan useimmiten nöyrä, pelokas ja alistuva.¹¹⁸ Hän on yleensä sisätilaan suljettu ja Raamatun tekstiä noudattaen joko kirjaa lukeva tai lankaa kehräävä nuori neitsyt, "Herran palvelijatar", josta häneltä itseltään kysymättä on päätetty tehdä Jumalan äiti ja samalla tuskien kantaja, M a t e r D o l o r o s a.

Odottava äiti näyttää tässä olevan tietoinen itsestään ja lapsestaan, tietoinen myös siitä, että hän on osa vegetatiivista ja biologista luontoa, siis lähellä maaäitiä mutta myös kuun ja taivaan sisar ja miehen kumppani.

Thirdness

Lasta odottavan naisen, kirkkaissa väreissä hehkuvan maalauksen keskushahmona on äidin arkkityyppiin läheisesti liittyvä maalaismadonna, jonka syntymättömän lapsen röntgentyylinen ilmaisutapa on ajan modernismille erittäin atyyppinen. Maalaus oli esillä Riippumattomien näyttelyssä 1912.

Vaikka sille on yleisestikin vaikea löytää kuvataiteellisia vertailukohtia voi kuitenkin havaita joitakin yhtymäkohtia kristillisiin madonnatyyppeihin. Verrattaessa sitä Marian Ilmestystaulujen madonniin eroavuudet ovat suuria.

Erich Neumannin feminiinisten myyttien kaaviossa se sijoittuisi Hyvän Äidin ja maaäidin läheisyyteen, vaikka se toisaalta näyttäisi olevan näkymättömien kosmisten voimien, taivaan ja henkisyyden ympäröimä.

Ehkä enemmän kuin missään muussa Chagallin näiden vuosien töissä juuri *Lasta odottavassa Naisessa* tulee esiin myytin vastakohtia kattava rakenne: Sen keskuksena on toisaalta maaäiti, toisaalta taivaan kuningatar. Naisen selvästi osoitetusta androgyynisyydestä huolimatta taivaalta katsovaa miehenpäättä voi pitää myös isän merkinä.

Ja lopuksi: maalaismadonna on iloisen ylpeässä itsetietoisuudessaan kaukana kristillisten Madonna-perinteiden sävyttämästä äiti-myytistä, alistuvasta ja poikansa nöyrästi uhraavasta "Herran palvelijattaresta", ja silti kaikkea muuta kuin arkipäiväinen hahmo.

Kansannaisen vaatimattomassa olemuksessa on elämän pyhyyttä, joka on läheistä sukua esi-kristillisille ja ei-kristillisille myyteille.

10. HOMMAGE A APOLLINAIRE (1911-1913)

10 *Firstness*

Ympyrän kehä kuin kellotaulu - avaruudessa pyörivä. Keskipisteenä ihminen kuin omasta planeetastaan kasvava puu, jonka runko vasta vyötärön kohdalta haarautuu mieheksi ja naiseksi. Pieni sininen pallo naisen kädessä - omena - viittaa myyttiin ensimmäisestä ihmisparista. Tyylytelty, pelkistetty Eevan ja Aatamin merkki - Aatami pää ylösalaisin - pyörii kuin kosmisen kellon viisareina halki avaruuden erivärisinä soivien segmenttien: lämpimän punaista - kellertävää - kirkkaansinistä - vihreää - mustaa - tummanruskeaa - harmaata - häivähdyt violettiä - reunoilla yötaivaansinistä. Vasemmassa alakulmassa pilvimuodostelmia ja kaksi lentelevää lintua, yläkulmassa palanen oranssia aurinkoa, ihmisparin jalkojen juuressa pieni lävistetty sydän ja sitä kehystämässä joitakin nimiä. Ison ympyrän kaarella kirjaimia ja numeroita. Ollaan korkealla arkitodellisuuden yläpuolella, metafysisessä, kosmisessa ilmapiirissä, mutta kosmos ei ole kylmä eikä pelottava, vaan lämpimästi sävytetty, kuin vapauttavan huumorin kultaama, ja toisiinsa sulautunut ihmispari on sen ydin ja koossa pitävä keskus.

Secondness

Teokseen liittyvät faktat:

Hommage à Apollinaire (Kunnianosoitus Apollinairelle)

1911-1913

öljy kankaalle, 109 x 198 cm

Van Abbemuseum, Eindhoven

42- Taulun valmistumisaika osoittaa, että tämä luomismyyttiin liittyvä aihe
46 työllisti Chagallia kolmen vuoden ajan hänen ensimmäisenä Pariisissa oleskelunsa aikana. Sitä edelsi sarja luonnoksia, joiden perusteella on kiintoisaa seurata aiheen kehittelyä suuntana yhä pelkistetynmpi abstraktisuus.

Työn nimi, sen omistaminen Apollinairelle ratkesi ilmeisesti vasta Apollinaiuren käytyä La Ruchen ateljeessa 1913. Silloin Chagall myös lisäsi työhönsä pienen sydämenkuvan ja sen ympärille Apollinaiuren nimen lisäksi kolme muuta nimeä: Canudo, Cendrars, Walden.

Lopullisessa työssä tuo toisaalta lapsenomaisesti, toisaalta rohkean modernisti toteutettu ihmispari on siirretty paratiisiin puutarhasta keskelle kosmosta, ja tähän teemaan perinteisesti liittyvistä aiheista on enää jäljellä vain omena, sekin sininen, kuin omenan abstrahoitu merkki. Ympyrämuoto hallitsevana struktuurina, vapaasti hahmoteltuna, kaukana geometrisesta täsmällisyydestä tuo tässäkin mieleen itämaisten pyhien kuvien perusrakenteen, mandalan, vaikkakin ympyrään jo sinänsä saattaa sisältyä oma symbolinen arvonsa. Kuten esimerkiksi Arnheim on huomauttanut, ympyrämuoto valitaan usein maailmankaikkeutta esittäväksi malliksi. Koska ympyrä on ainoa kuvio, joka ei osoita mitään suuntaa, sitä käytetään spontaanisti, kun halutaan esittää jotain sellaista, jonka muoto on epävarma, jolla ei ole lainkaan muotoa, jolla voi olla mikä muoto tahansa tai kaikki muodot.¹¹⁹ Tässä maalauksessa ympyrämuoto ilmeisesti edustaa juuri tätä yksinkertaista universumin alkumallia leijumassa siinä ajattomassa ja paikattomassa avaruudessa, johon Chagall mielellään sijoittaa figuurinsa. Tämä tila on analogisessa suhteessa taiteilijan omaan psyykkiseen avaruuteen, jonka tiedostamattomat alueet eivät tunne ajan ja paikan rajoja.¹²⁰

Taulun kompositiota koossa pitävä ympyrä ei ole staattinen, vaan sen eriväriset ja -muotoiset sektorit, näistä ensimmäisenä oikealla oleva lämpimän punainen saattavat sen spiraalimaiseen, myötöpäivään pyörivään liikkeeseen. Nämä sektorit näyttävät myös osittain jatkuvan taulun rajojen ulkopuolelle ja yhtyvän avaruuteen, mikä tuntuu viittaavan siihen, että "maailmankello" mittaa erilaista aikaa kuin mekaaninen kello, myyttistä, syklisesti virtaavaa sisäistä aikaa, - teema johon Chagall tauluissaan lakkaamatta palaa muuntelemalla lukemattomin eri tavoin kelloaihetta.

Tässä kosmisessa kellossa numerot 9-(1)0-11 ovat ilmeisesti viittaamassa taulun synty aikaan. Tekijän nimi on tavalliseen ja heprealaiseen tapaan kirjoitettuna kahdentoista paikalla. Onko näiden numeroiden, kirjainten ja nimien käyttämisessä nähtävissä kubisteilta omaksuttua kollaasitekniikkaa tai kenties Kabbalasta peräisin olevaa lukumystiikkaa, sitä tuskin kannattaa syvemmin pohtia. Ehkä ne ovat ilmestyneet kankaalle pelkästä leikkivästä luomisen ilosta tai siitä "sisäisen välttämättömyyden

pakosta", johon Chagall myös usein viittasi miltei sanasta sanaan Kandinskyn tavoin.

Joitakin johtopäätöksiä voi kuitenkin tehdä oman nimen käyttämisestä taulun elementtinä, mikä oli Chagallille melko tavanomaista. Meyer on verrannut Chagallia tässä suhteessa samanaikaisiin kubistisiin maalareihin Picassoon ja Braques'iin, jotka usein jättivät työnsä signeeraamatta ja aiheuttivat siten päänvaivaa ystävilleen niiden tunnistamisessa. Meyer huomauttaa:

Pyrkiessään saavuttamaan äärimmäisen objektiivisuuden kubistit sulkiivat pois kaiken persoonallisen ilmaisun. Chagallin mielestä sensijaan aito objektiivisuus voitiin saavuttaa vain mitä intensiivisimmän subjektiivisuuden kautta.¹²¹

Entä kaiken keskus, androgyyninen ensimmäinen ihmispari tai ihminen: mies-nainen, nais-mies. Tämä arkkityyppi on tavattu monissa Chagallin samanaikaisissa töissä. Niissä nähdään usein Janus-kasvoinen olento, joka on samalla nainen ja mies, kuten *Lasta odottavassa naisessa*.

Sen tunnetun luomismyytin mukaan, jonka Platon antaa Aristofaneen kertoa Symposionissa, alkuihmiset olivat pyöreitä ja kaksineuvoisia, kunnes Jumala heihin suututtuaan halkaisi heidät kahtia. Samantapaisia myyttejä esiintyy myös Kabbalassa. Sen *Luomisen Kirjassa (Sefer Jezera)* kerrotaan neljästä kosmisesta vaiheesta, "maailmasta". Näistä Luomisen maailmassa (Beriah) luotiin ensimmäinen Aatami, joka oli androgyyni ja Muotoamisen maailmassa (Yezirah) hänet halkaistiin kahtia mieheksi ja naiseksi, Aatamiksi ja Eevaksi.¹²² Samassa kirjassa kerrotaan edelleen:

Ennen maahan laskeutumistaan on jokaisessa sielussa, jokaisessa hengessä yhteen liittyneenä mies ja nainen, jotka on yhdistetty yhdeksi ainoaksi olennoiksi. Sillä hetkellä kun he laskeutuvat maan päälle, eroavat molemmat puoliskot toisistaan ja asettuvat eri ruumiiden sieluiksi.¹²³

Samoin B e r e s h i t r a b b â n mukaan "Adam oli oikealta puolelta mies, vasemmalta nainen, mutta Jumala halkaisi hänet kahtia".

Kenties Chagall oli lapsuudessaan kuullut kyseisiä kohtia pyhistä kirjoituksista tai sitten ammentanut idean miehen ja naisen alkuperäisestä yhteenkuuluvuudesta oman kollektiivisen alitajuntansa arkkityyppisestä varastosta - Jungin terminologiaa käyttäksemme. Sillä seikalla, että

kosmisen ympyrän keskipiste sijoittuu juuri genitaalialueelle, on ehkä myös merkityksensä: seksuaalisuuden ja eri sukupuolten toisiaan täydentävän rakkauden avoin tunnustaminen yhdeksi elämän peruslähtökohdaksi. Tämä kuvallinen metafora tuo mieleen kuvion, jolla idän filosofiassa erotettiin olemassaolon kaksi poolia, päivä- ja yöpuoli, maskuliininen ja feminiininen, Yin ja Yang: ei jyrkästi, vaan ympyrän molemmat osat toisiinsa sulauttavalla aaltoviivalla.

Kuten usein on huomautettu, monien Chagallin maalausten kokonaisstruktuurissa ja Delaunayn samanaikaisten töiden rakenteessa on havaittavissa analogisia piirteitä. Voisi miltei saada sen vaikutelman kuin tekijä tässä olisi sijoittanut androgyynisen hahmonsa suoraan taustalle, joka sekä rakenteellisesti että koloristisesti suuresti muistuttaa Delaunayn sarjoja *Disques* tai *Formes Circulaires* (1912-1913). Kleen abstraktit työt nousevat mieleen toisena vertailukohtana. Delaunay oli Chagallin läheisin maalariystävä, joten taiteellinen vuorovaikutus heidän välillään on erittäin todennäköistä. Heitä yhdisti myös se, että kumpikin heistä pysytteli itsepäisesti kaikkien koulujen ja ryhmittymien ulkopuolella, ennen muuta suhtautui torjuvasti kubismiin huolimatta omista kubistisista kokeiluisista,¹²⁴ ja kummallekin väri muodosti varsinaisen taiteellisen intohimon kohteen. Sitä osoittavat Chagallin käyttämät termit "la chimie de la couleur", "la couleur-amour" (värin kemia, rakkaudenväri).¹²⁵ ja Delaunayn sanat: "Väri on muoto ja aihe; se on puhtaasti tema sinänsä, joka kehittyy ulkopuolella kaiken psykologisen tai muun analyysin."¹²⁶ Delaunay syytti kubisteja siitä, että he olivat jääneet pyörimään esineen ympärille. Chagall huomautti käytyään kubistien näyttelyssä (1911): "Tyydyttäkööt vain nälkänsä syömällä neliskulmaisia päärynöitä kolmikulmaisilta pöydiltään."¹²⁷

47

48

Mutta päinvastoin kuin Delaunay, huomattava taideteoretikko, Chagall ei koskaan tuntenut halua teoretisointiin, vaan sanoi haluavansa maalata kuin lintu laulaa.¹²⁸ Ulkoisesta todellisuudesta lainattuja elementtejä hyväkseen käyttäen hän pyrki tuomaan esiin omaa sisäistä, arkkityyppistä todellisuuttaan, kun taas Delaunay keskittyi kuvaamaan valoa sen jakautuessa prisman väreihin ja nimitti omaa taidettaan mieluummin "anti-esineelliseksi" (inobjectif) tai "simultaaniksi" kuin Apollinairin antamalla nimellä orfismiksi.¹²⁹ Oikeastaan on hämmästyttävää, että Delaunayn nimi puuttuu niiden joukosta, joille maalaus on omistettu. Ehkä se johtuu siitä, että Chagallin oma lyyrinen taiteilijanlaatu - olihan hän kirjoittanut runoja pikkupojasta lähtien - oli lähempänä monia ajan nuoria

runoilijoita. Turhaan ei hänelle La Ruchen kansainvälisessä mehiläispe-
ssä annettu lempinimeä le Poète.

Keitä sitten olivat ne neljä runoilijaa, jotka olivat hänen sydäntään lähinnä hänen yrittäessään noina vuosina nuorena ja tuntemattomana venäjänjuutalaisena etsiä omaa tietään Pariisin kuohuvassa, samalla kertaa hämmentävässä ja stimuloivassa ilmapiirissä?

Herwarth Walden, johon Chagall tutustui Apollinairen välityksellä, oli berliiniläisen Der Sturm-lehden perustaja, kirjailija, muusikko ja taiteen ysätävä, joka järjesti Der Sturmin tiloissa Chagallin ensimmäisen yksityis-
näyttelyn Berliinissä.

Ricciotto Canudoa, La Ruchen ja Bateau-Lavoirin taiteilijapiireihin kuuluvaa runoilijaa ja kriitikkoa, Chagall muistelee kiitollisena elämä-
kerrassaan läheisimpiin ystäviinsä ja tukijoihinsa kuuluvana. Vuoden 1913 Riippumattomien näyttelyn yhteydessä Canudo luonnehti Chagallia "yh-
deksi kaikkein hämmästyttävimpiä koloristeja uusien maalareiden joukos-
sa."¹³⁰ Hän myös järjesti Chagallin töiden ensimmäisen, epävirallisen
näyttelyn omassa asunnossaan.

Jäljellä ovat kulttuurihistoriallisesti kiinnostavimmat nimet: Apollinaire ja Cendrars.

49

Apollinaire - "modernismin prinssi" ("le prince de l'esprit moderne" -
André Billy), "kubismin paavi ja keisari" ("le pape et l'empereur du
cubisme" - Picasso, Braque), "huomattava näkiä" ("un voyant considé-
rable" - André Breton), "runoilija runouden tienhaarassa" ("un poète-
Carrefour" - Marc Alyn) ja paljon, paljon muuta. Joka lähtee seuraamaan
Apollinairen jälkiä, on upota epiteettien suohon. Ensimmäistä maailman-
sotaa edeltävinä vuosina hän näyttää olleen Pariisin monitahoisena rön-
syilleen taide-elämän näkyvä keskushahmo, runoilija - myös tilapäisrunoi-
lija, kirjailija - myös pornokirjailija, sanomalehtimies ja uusien taidelehtien
perustaja, taidekriitikko ja uusien taidesuuntien löytäjä ja nimittäjä,
taiteen - myös primitiivisen - keräilijä, kulinaristi ja iloinen juhlaveikko,
henkilökohtaisella viehätysvoimallaan lumoava, aina rahapulassa ja aina
enemmän tai vähemmän onnettomasti rakastunut.

Kun Picasso 1907 esitteli Avignonin naisensa ryhmälle taiteilijatove-
reita, Apollinaire oli läsnä ja sanoi profeetalliset sanansa: "C'est une
révolution". Viisi vuotta myöhemmin ilmestyneessä *Les Peintres cubistes*
-kirjassaan hän osoittaa yhtä hämmästyttävää oman aikansa taiteen arvi-
ointikykyä kirjoittaessaan kubismista:

Tämä jollain tavoin filmiä muistuttava taide pyrkii osoittamaan meille plastisen totuuden kaikilta puoiltaan myöntymättä lainkaan perspektiivin vaatimuksiin.¹³¹

Kuvaavaa Apollinairen laaja-alaisuudelle on se, että kubistien lisäksi hänen erityisessä suojeluksessaan oli niin erilaisten maalaustyylien edustajia kuin tullimies Rousseau, jonka taiteesta puhuessaan hän ei säästännyt ihailevia kommentteja, tosin ei huumoriakaan; Delaunay, jota hän piti aluksi kerettiläisenä kubistien joukossa, sitten orfisin perustajana; de Chirico ja Chagall, jonka omaperäiset maalaukset tekivät häneen lähtemättömän vaikutuksen, kun hän kävi ensimmäisen kerran nuoren taiteilijan La Ruchen ateljeessa (1913). Tätä käyntiä kuvatessaan Chagall kertoo miten Apollinaire työt nähtyään "istuutui, punehtui, veti henkeä, hymyili ja mutisi: "yliluonnollista!" (surnaturel).¹³²

Seuraavana päivänä Chagall sai ruokalistan takakannelle kirjoitetun runon *Rotsoge*, joka ilmestyi myöhemmin kokoelmassa *Calligrammes* nimellä *A travers l'Europe* ja jota Breton on nimittänyt vuosisadan "kenties vapaimmaksi runoksi":

Ton visage écarlate ton biplan tarnsformable en hydroplan
Ta maison ronde où il nage un hareng saur
Il me faut la clef des paupières ...¹³³

Seuraavana vuonna Chagallin Berliinin näyttelyssä *Rotsoge* oli sijoitettu esittelyluettelon alkuun. Tämä lienee aiheuttanut Cendrarsissa lievää kateutta, sillä hän olisi ollut itse halukas kirjoittamaan esittelyn - olihan hän antanut niin monille ystävänsä tauluille nimet.

Chagall tapasi Cendrarsin vuonna 1912, jolloin tämä oli juuri palannut uudelta mantereelta kirjoitettuaan siellä runonsa *Les Pâques à New York*. Heti kun se julkaistiin *Hommes Nouveaux* -lehdessä, hän lähetti sen Apollinairelle, joka seuraavan vuoden ensi päivinä pyysi häntä käymään luonaan. Tällä käynnillä, joka johti läheiseen vuorovaikutukseen runoilijoiden välillä, Cendrars tapasi myös Sonia ja Robert Delaunayn, ja idea "ensimmäisestä simultaanista runoelmasta" nimeltä *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* syntyi.

Paljon yhteistä on molemmilla Chagallin runoilijaystäväillä: molemmat olivat kosmopoliitteja, loputtoman uteliaita ja kaikelle uudelle avoimia, maailmanmatkajia ja seikkailijoita - Apollinaire tosin vain Euroopan rajo-

jen sisäpuolella. Jacqueline Chadourne huomauttaa kirjassaan *Blaise Cendrars - Poète du Cosmos*, että molemmat olivat syntyneet Neitsyen merkeissä, istuneet lyhyen aikaa vankilassa taiteen tähden - Apollinaire tunnetun Mona Lisan katoamisjutun yhteydessä, Cendrars pistettyään pennittömänä taskuunsa Palais Royalin lähellä kirjapöydältä Apollinainen juuri ilmestyneen *Hérésiarquen* - ja molemmat jatkoivat samaa "kirottujen runoilijoiden" linjaa: Villon, Nerval, Baudelaire, Lautréamont, Verlaine, Rimbaud.¹³⁴ Listaan voisi lisätä myös Laforguen, jonka nimi usein mainitaan Apollinainen yhteydessä.¹³⁵

Alcools, Apollinainen toinen runokokoelma, ilmestyi vuoden 1913 kesäkuussa, Cendrarsin *La Prose du Transsibérien* syyskuussa.

Alcools, joka on ollut viime aikoina vilkkaan tutkimuksen kohteena, samoin kuin sen tekijän koko tuotanto, on struktuuriltaan kuin montaasi kaikista runoilijan läpikäymistä suunnista ja vaikutteista noin viidentoista vuoden ajalta. Samalla kuin sen tekijä näyttää hyvin hallitsevan poettisen tradition ja myös arvostavan sitä, hän osoittautuu runokielen uudistajaksi ja runouden alueen huomattavaksi laajentajaksi pyrkiessään - kuten surrealistit myöhemmin - tunkeutumaan alati yhä syvemmälle tuntemattomaan sekä myyttiseen että arkisen alueella, koska "totuus on aina uusi".¹³⁶ *Alcools* sisältää perinteisten säemuotojen ja rönsyilevän mytologian rinnalla runsaasti modernin runon uusia ilmaisukeinoja - tosin paremminkin omaksuttuja kuin itse keksittyjä: välimerkittämyys, vers libre, poème-conversation, poème-événement, poème-collage, ja huumorin alalla sekä parodian että ironian muotoja.

Kun puhutaan Cendrarsin samanaikaisesta runotuotannosta, voidaan käyttää miltei sanasta sanaan samoja määreitä. Runoa *La Prose du Transsibérien* voidaan sen lisäksi todella pitää aikansa "simultaaneimpana" runona, jonka myytinomainen struktuuri paljastuu aivan Lévi-Straussilaisessa hengessä: se avautuu lukijan silmien eteen kuin musiikkipartituuri pitkänä poème-tableauna, jonka on maalannut ja erilaisin kirjaimin puhtaaksi kirjoittanut Sonia Terk-Delaunay. Cendrars selittää sanaa simultanismi:

Sana simultaaninen on ammattitermi niinkuin teräsbetoni rakentamisessa tai niinkuin sublimaatti lääketieteessä. Delaunay käyttää sitä, kun hän työstää tornia, satamaa, taloa, miestä ja naista. Simultanismi on tekniikkaa. Tekniikka työstää alkuainetta, universaalia materiaa, maailmaa. Runous on tämän materian henki.¹³⁷

Runossaan *La Prose du Transsibérien* hän kirjoittaa:

Comme mon ami Chagall je pourrais faire une série de tableaux déments
mais je n'ai pas pris de notes en voyage ...

Si j'étais peintre je déverserais beaucoup de rouge beaucoup de jaune sur la fin de ce voyage.¹³⁸

Cendrars kirjoitti näihin aikoihin myös kaksi pitkää Chagallille omistettua runoa, *Portrait* ja *Atelier*, jotka ilmestyivät myöhemmin kokoelmassa *Poèmes élastiques*. Chagall puolestaan sanoo Cendrarsin runoista: "Rakastan niitä kuin kotiseutuani, kuin menneisyyttäni, kuin auringon valoa."¹³⁹

Kuten sanottu, Apollinainen ja Cendrarsin samanaikaisesta runotuo- tannosta voi löytää runsaasti yhtymäkohtia. Tässä ei ole mahdollista puuttua lähemmin kiintoisaan kysymykseen runojen *Zone* ja *Les Pâques à New York* sisältämistä analogioista. On vain yleistäen todettava, että niitä molempia voi pitää modernin ja modernistisen runon prototyypinä.¹⁴⁰

Apollinairea on usein nimitetty "kubistiseksi" runoilijaksi.¹⁴¹ On kyllä totta, että monien hänen runojensa allotopia on lähellä collage-tekniikkaa (esim. *Il y a*). Apollinainen ideogrammojen yhteydessä - joiden nimeksi tekijä on valinnut huudahduksen "Et moi aussi je suis peintre!" - Michel Décaudin, Apollinaire-tutkimuksen johtavia hahmoja, esittää arvelun, että kubistit ovat opettaneet Apollinarelle "ilmaisun paljautta, koristeellisen elementin tehtävän, irrationaalisuutta, simultaanisuutta".¹⁴²

Toisaalta metafora on kuitenkin hänelle ominaisempi ilmaisukeino kuin metonymia, ja siinä suhteessa hän lähestyy Chagallin yllätyksellistä irrationaalisuutta. Chagallin kosmosta syleilevä ekstaasi on puolestaan läheistä sukua Cendrarsin runoilijan laadulle.

Jos näemme runouden kielen muutoksissa aaltomaista vaihtelua sen mukaan korostuuko siinä metaforan (paradigman, valinnan) tai metonymian (syntagman, yhdistelyn) akseli, kuten Roman Jakobson on esittänyt, moderni runous sellaisena kuin Apollinaire ja Cendrars sitä edustavat, painottuu voimakkaasti metaforan puolelle. Toisaalta tiedetään että André Breton on kirjassaan *Le Surréalisme et la peinture* sanonut juuri Chagallin tuoneen 1900-luvun alun moderniin taiteeseen kuvallisen metaforan. Tässä paljastuu erittäin tärkeä yhteinen nimittäjä Chagallin visuaalisen ja Apollinainen ja Cendrarsin verbaalisen kielen välille. Bretonin

mielestäni hyvin perusteltavissa oleva väite kumoo myös kuvataidekriitikissä joskus esiintyneen käsityksen Chagallista "sadunkertojana". Sadun kerronnassa on tärkeää eepinen lanka, syntagman akseli, kun taas myyttisen kuvan ja metaforan välille on vaikea vetää rajaa.

Edellä on tullut esille monia yhdistäviä tekijöitä Chagallin kuvallisen ja Apollinairin ja Cendrarsin verbaalisen runouden välillä. Eroavuuksista puhuttaessa voisi mainita erilaisen suhtautumisen naiseen. Sekä Apollinairin että Cendrarsin näiden vuosien tuotannossa, jossa molemmilla esiintyy myös runsaasti katolista tematiikkaa, on nähtävissä erittäin ambivalentti suhde naiseen.¹⁴³ Niissä käännyttään palvoen Jumalan Äidin ja Pyhän Veronican puoleen, katsellaan säälien lapsiaan imettäviä köyhiä siirtolaisäitejä, mutta kuvataan ennen kaikkea prostituoituja, noita naisia, jotka "miesten kurjuus on saastuttanut" ("Elles sont polluéés par la misère des hommes" / *Les Pâques à New York*) ja jotka eivät varsinaisesti ole pahoja, "heillä vain on huolia" ("Ces femmes ne sont pas méchantes, elles ont des soucis cependant" / *Zone*). Mutta nainen - oli hän sitten palvottu, "käytettävissä" tai säälin tai kaipauksen kohde - pysyy aina loitolla, vieraana, "toisena". Tämän Apollinaire on erittäin selvästi ilmaissut lauseella, joka toistuu kuin kertosaie hänen *Onirocritique*-tarinansa huikean fantastisissa vaiheissa: "Mais, j'avais la conscience des éternités différentes de l'homme et de la femme".¹⁴⁴

Mutta *Hommage à Apollinaire* osoittaa, että Chagallin taiteessa miehellä ja naisella on sama alkuperä ja heitä yhdistävä rakkaus laajenee kosmiseksi ja universaaliksi. Miestä ja naista yhdistävä rakkaus - jossa lienee vaikea erotella Erosta ja Agapea - tulee aina pysymään Chagallin taiteen tematiikan keskeisimpänä. Se minkä tässä maalauksessa näemme alkumuodossaan, jatkuu katkeamattomana virtana niissä toisiinsa liittyneissä rakastavaisissa, jotka täyttävät hänen taulunsa milloin yötaivaalla leijailleen, milloin virran rannalla leväten, milloin sijoitettuina hääkatoksen alle tai keskelle kukkakimppua.

Tähän saakka länsimaisessa maalaustaiteessa olivat taivaalla lennelleet vain siivekkäät enkelit ja amoriinit, entiset jumal- ja jumalatarhahmot ja niiden myöhemmät manifestaatiot kristilliset jumalat ja pyhimykset. Varsinkin barokin taivas on näitä hahmoja täynnänsä. Chagall kohottaa omissa töissään heidän paikalleen korkeuksiin rakastavaisensa ja heidän mukanaan mitä erilaisimmat versiot ihmisistä, eläimistä ja esineistä: viulua soittavat kalat, siivekkäät seinäkellot, pienet aasit ja sirkushevokset. Näin

näyttävät myös voimakkaasti eroottiset ilmiöt tulevan kohotetuiksi pyhyiden ilmapiiriin, siihen samaan ihmeen ulottuvuuteen, joka vallitsee hasidistisissa tarinoissa. Näistä toinen kuuluisa juutalainen Isaac Singer kirjoittaa romaanissaan *Shosha*:

Avoimesta ikkunasta näin toisten kotien sapattikynttilät ja kuulin pöytälaulut. Yksinkertaiset juutalaiset lauloivat: "Rauhaa ja valkeutta juutalaiselle levon päivänä ja ilon päivänä." Hasidit lauloivat kabbalistista pyhän Isaac Lurian arameankielistä runoa taivaallisesta omenatarhasta, taivaisesta yljästä ja morsiamesta, taivaallisista morsiusneidoista ja -pojista - vahvan eroottisia säkeitä jotka järkyttäisivät tänäkin päivänä lukijoita ja arvostelijoita.¹⁴⁵

Hommage à Apollinaire oli julkisesti esillä vasta Der Strumin näyttelyssä 1914 eikä siitä ole löydettävissä kirjallisia arvioita sen valmistumisen ajoilta. Sillä on kuitenkin ollut - kuten on käynyt ilmi - ymmärättäviä ja arvottavia katselijoita runoilijoiden keskuudessa.

Kun symbolistiset runoilijat aikoinaan omia poettisia pyrkimyksiään selittäessään vetosivat musiikkiin - mistä selvimpänä osoituksena oli Verlaineen tunnettu runo *L'Art Poétique* - tämän ajan runoilijapolvi etsi ihanteitaan kuvataiteiden puolelta.¹⁴⁶ Tästä tavattoman kiinteästä yhteydestä ja ystävyyydestä kertovat myös ne lukemattomat taiteilijoiden ja heidän töittensä inspiroimat runot ja vastaavasti runoilijoista piirretyt muotokuvat, joita tuon ajan kulttuurihistoria on tulvillaan. Picasson kerrotaan joskus myöhemmin sanoneen André Malraux'lle: "Apollinaire ei ymmärtänyt mitään maalaustaiteesta. Kuitenkin hän piti juuri oikeasta. Runoilijat usein aavistavat ..." ¹⁴⁷

Se minkä tuon ajan runoilijat aavistivat, on levinnyt yleisempään tietoisuuteen, ja *Hommage à Apollinaire* on saanut osakseen yhä enenevää arvostusta. Meyer kirjoittaa siitä laajassa ja syvässä Chagall-biografiassaan, että se "liehuu kuin lippu muiden samanaikaisten taulujen yläpuolelle" ja lisää:

Milloinkaan aikaisemmin hänen muotojensa rytmi ja väriensä loisto ei ollut yhdistynyt sellaiseen ihmeelliseen, ylöspäin kohoavaan eheyteen. Se kukkii silmiemme edessä kuin hehkuva ruusu, kuin säteilevä ihme, kuin salainen mysteeri.¹⁴⁸

Vuonna 1922, juuri ennen kuin Chagall pääsi palaamaan Venäjältä takaisin Pariisiin, hänen runoilijaystävänsä Rubiner kirjoitti hänelle

Saksasta - kenties hyvänä ystävänä hieman asioita kärjistäen: "Tiedätkö että sinä olet kuuluisa täällä? Sinun taulusi ovat luoneet ekspressionismin. Niitä myydään tosi korkeaan hintaan":¹⁴⁹ Niiden taulujen joukossa, joista Rubiner puhui ja jotka Walden oli saanut myydyksi, oli myös *Hommage à Apollinaire*, joka hollantilaisen taiteenkeräilijän välityksellä kulkeutui Eindhoveniin Van Abbemuseumiin.

Thirddness

Hommage à Apollinaire-maalauksen monet merkitystasot ikäänkuin haastavat katsojan käymään dialogia kanssaan ja etsimään omia tulkintojaan monien tulkintamahdollisuuksien ketjusta.

Arvoituksellisen keskushahmon, joka toimii teoksessa kuin kosmisen kellon viisareina, on nähty kuvaavan myyttiä Eevan luomisesta Aatamin kylkiluusta.¹⁵⁰ Mielestäni siitä voi paremminkin löytää vielä vanhempia myyttejä, jotka liittyvät ensimmäisten ihmisten androgyynisyyteen. Se on samalla komea kuvallinen metafora tekijänsä yhtenäisestä, ihmiskeskeisestä maailmankuvasta ja ajasta, jonka kosmiseen rytmiin ihmisen sisäinen aika yhtyy.

Maalauksen voi tulkita viittauksena kadotettuun paratiisiin, mutta siitä voi löytää myös uuden mahdollisuuden idun: jyrkkä dualistinen jako maskuliiniseen ja feminiiniseen itsessä ja itsen ja toisen välillä voi kadota ja Rimbaud'n huudahdus: "Je suis l'autre!" toteutua.

Keskusfiguuri on myös kaikkien niiden rakastavien pariin alkumuoto, jotka Chagall myöhemmin kohottaa taivaan korkeuteen ja joiden viimeisinä toteutuksina ovat Korkean Veisun (*Le Cantique des Cantiques*) "rakkaudenväriset" kuvat Nizzan Chagallmuseossa.

11. PARIS PAR LA FENÊTRE (1913)

Firstness

Tämä iloisen värinen ikkuna voisi avautua mihin tahansa kaupunkiin, ellei katsetta ensimmäisenä kohtaisi Eiffel-tornin tyyllitelty muoto. Tunnelmaa voisi muutenkin luonnehtia pariisilais-surrealistiseksi: ikkunalaudalla keltainen kissa, jolla on ihmisen profiili ja ikkunan ääressä Janus-kasvoinen mies, jolla on kukka suussaan - kai tuolilla olevasta kimpusta taitettu - ja pieni sydän kämmenellään. Taivaalla risteilevät kolmion- ja suorakulmionmuotoiset kuviot - punaista, sinistä, vihreää ja keltaista kuten ikkunankehysissä. Eiffel-tornin vieressä pieni laskuvarjomies - kuin lapsen piirtämä tikku-ukko - leijailee kohti maata. Kaupungin talot seisovat jotta-kuinkin suorassa, mutta pieni leikkijunantapainen on keikahtanut katolleen, ja kadulla kulkeva pari leijailee horisontaalitasossa päät vastakkain kuin magneetin toisiaan kohti vetäminä.

Ikkuna avoinna maailmaan, missä kaikki on mahdollista - lapsenomaisten, hassujen, iloisten mahdollisuuksien maailmaan ...

11

Secondness

Teokseen liittyvät faktat:

Paris par la fenêtre (Pariisi ikkunasta) 1913

öljy kankaalle 132,7 x 139,2 cm

Guggenheim Museum, New York

Kuten ehkä vielä tunnetummassa tämän kauden maalauksessa *Minä ja kylä* tässäkin muodostaa keskeisen aiheen etualalla kaksoismuotokuva, jonka osapuolina ovat ihminen ja eläin. Lehmän paikalla on tässä sfinksimäinen i h m i s k a s v o i n e n k i s s a ja lippalakkisen pojan paikalla J a n u s - k a s v o i n e n m i e s. Taustalla leikkipalikkamaisten vitebskiläistalojen paikalla on p a r i i s i n ä k y m ä Eiffeltorneineen ja muine lapsenomaisen yksinkertaisesti esitettyine yksityiskoh-tineen. Tämä näkymä avautuu osittain vasemmalla puolella kuvatun r i s t i k k o i k k u n a n lävitse.

Koska ikkunan muodostama ristikko esiintyy tässä hyvin dominoivana rakenteellisena elementtinä voidaan maalauksen lähempi tarkastelu aloittaa siitä. Rosalind E. Krauss on kirjassaan *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths* pohtinut ristikon olemusta mm. Mondrianin, Malevitšin ja myöhempien modernistien Johns, Martin, Ryman töiden pohjalta. Geometrinen ristikko oli tärkeä kartoittava malli 1800-luvun optiikassa, josta sen omaksuivat neoimpressionistit. Siitä tuli seuraavan vuosisadan alussa eräänlainen kuvataiteen löytämä viitekehys, jossa uskonnollisen maailmankatsomuksen romahdettua henkisyys saatettiin sekä piilottaa että ilmaista. Krauss pitää ristikkoa yhtenä modernismin huomattavimmista myyteistä, koska se kaikkien myyttien tavoin mahdollistaa vastakohtien yhteensovittamisen ja kulttuurisen käsittelyn. Se sallii tieteen arvojen ja henkisyyden yhtäaikaisen manifestoitumisen.¹⁵¹

Yhtenä ristikon ilmenemismuotona Krauss pitää ikkunaa ja tutkii sen kuvaamista esim. symbolisteilla (Odilon Redon). Ikkuna valonlähteenä ja toiseen ulottuvuuteen avautuvana on yhtä monimerkityksellinen kuin ikkunalasi, jossa lasin transparenttisuus ja reflektioisuus luovat assosiaatioita veden, jään ja peilin metamorfooseista.¹⁵²

Ikkuna oli ajan taiteessa esim. Matissen paljon käyttämä aihe. Chagallin pariisilaisikkunan rinnalla on kuitenkin ennen kaikkea muistettava
51 Delaunayn Ikkunasarja (*Les Fenêtres*), noin parikymmentä työtä käsittävä sarja, joka syntyi vuoden 1912 vaiheilla. Sarjan töistä, paitsi aivan ensimmäisistä, ovat häpyneet miltei kaikki alluusiot ulkotodellisuuteen. Kraussin esittämä ikkunatematiikka on vaikeammin sovellettavissa Chagallin töihin, sensijaan Delaunayn Ikkunasarjaan se sopii mielestäni erittäin hyvin. Monet ajan runoilijoista, kuten Apollinaire ja Cendrars tervehtivät ilolla niiden uutta "simultaanisuuutta".¹⁵³ Paul Klee kirjoittaa 1912 nähtyään Zürichissä Delaunayn Ikkunasarjaan kuuluvia töitä:

Kubismi rikkoo esineen mutta samalla eristää sen ympäristöstään ja palvoo sitä..

Yksi aikamme älykkäimmistä taiteilijoista joka on eniten kärsinyt tästä epäjohdonmukaisuudesta, Delaunay, on löytänyt siihen hämmästyttävän yksinkertaisen lääkkeen luomalla taulun, joka riittää itse itselleen ja joka lainaamatta mitään luonnolta ylittää muodollisella tasolla täyteen abstraktisuuteen. Ja kuitenkin on kysymys elävästä plastisesta luomuksesta, joka on miltei yhtä kaukana matosta kuin Bachin fuuga.¹⁵⁴

Chagallin pariisilaisikkunasta voi löytää yhtymäkohtia Delaunayn kyseisen sarjan töihin ennenkaikkea tavassa, jolla molemmat taiteilijat ovat käyttäneet väriä ilmaisukielenä. Puhtaan paletin hehkuvia värejä on käytetty rakenteellisesti, itseriitteisellä tavalla, johon Klee arviossaan Delaunaysta viittaa. Chagallin työssä ikkunan kirkkaanväriset kehykset toistuvat taivaan värisektoreissa ja figuurien irrationaalisesti käytetyissä väreissä. Mutta kun Delaunay sulkee ulkomaailman ikkunoittensa ulkopuolelle ja kääntää katseensa abstraktiin henkisyyteen, Chagall avaa ikkunansa aistein havaittaville olioille ja esineille, jotka kansoittavat hänen sisäisen maailmansa ja käyttää niitä oman taiteensa merkkeinä. Molempien taiteilijoiden ikkunoita vertailtaessa tulee myös mieleen Kleen maailmansodan alettua esittämä aforismi: "Mitä kauhistuttavampi tämä maailma on sitä abstraktimmaksi tulee taide, kun taas onnellinen maailma synnyttäisi läsnäolevan (tämänpuoleisen, immanentin) taiteen".¹⁵⁵

Kielsikö Chagall mielessään lähitulevaisuudessa uhkaavan katastrofin ja oliko Delaunay puolestaan sen jo aavistanut? Olisiko siinä yksi ero näiden erilaista maailmankuvaa esittävien ikkunoiden välillä?

Pariisia kuvatessaan Chagall tarttuu oman aikansa taiteen keskeisiin aiheisiin, sillä yhtä ahkerasti kuin impressionistit aikoinaan kuvasivat vuosisadan alun taiteilijat kaupunkiaan eri näkökulmista sekä kuvin että sanoin. Tapa jolla Chagall sen tekee poikkeaa kuitenkin suuresti muussa ajan maalaustaiteessa esiintyneestä kaupunkikuvauksesta.

Se teknistyvän suurkaupungin myytti, joka innosti varsinkin futuristeja, näyttää jääneen Chagallille hänen kaikissa vaiheissaan vieraaksi. Vaikkakin Balzac, Sue ja Zola ovat kaikki teoksissaan kuvanneet suurkaupungin elämää ja varsinkin sen varjopuolia, Baudelaire, s p l e e n i n laulajaa, on kuitenkin pidettävä tämän aihepiirin mytifioidin alkuunpanijana. Modernin suurkaupungin elämää kuvatessaan hän käytti usein sanoja i h m e e l l i n e n (merveilleux) ja s a n k a r i l l i n e n (héroïque).¹⁵⁶ Edellä on tullut esiin kohteita, jotka Apollinaire, vuosisadan alun suurkaupungin runoilija, näki erityisen innostavina: kadut ja niiden kiihkeä ilmapiiri, taivasta halkovat lentokoneet, päivän sanomalehdet, mainosjulisteet ja tavaraluettelot ja tietysti Eiffeltorni.

Fauvistit olivat värikylläisissä Pariisin-kuvauksissaan kulkeneet impressionistien ja neoimpressionistien viitoittamia teitä, näin esimerkiksi Vlaminck Seinen näkymissään. Samaa voi sanoa myös yksinäisestä Mont-

martren kuvaajasta Utrillosta. Futuristille sensijaan suurkaupungin väkijoukot, vauhti, kiihkeys ja melu muodostivat varsinaisen palvonnan kohteen. Heidän avainsanojaan, jotka usein esiintyivät heidän töittensä niminä, olivat: liike, dynamismi, joustavuus (mouvement, dynamisme, élasticité). Futuristisen maalaustaiteen manifestissaan (1910) joukko italialaisia maalareita - Boccioni, Carra, Russolo, Balla, Severini - julisti:

Tulkoon yleismaailmallinen dynamismi esiin maalaustaiteessa dynaamisena aistimuksena. Tuhotkoot liike ja valo ruumiiden ja esineiden materiaalisuuden.¹⁵⁷

52 Monissa futuristien Pariisiin kuvauksissa tämä materiaalisuuden tuhoutuminen onkin selvästi näkyvässä. Se on johtamassa kohti puhdasta abstraktismia.¹⁵⁸

Dynaamisisuuden käsitteeseen liittyy läheisesti aika. Pohdinta aikakäsitteestä neljäntenä ulottuvuutena josta Apollinaire niin usein puhui oli futuristeille polttavampi kuin kubisteille. Tämän on todennut esim. Markku Valkonen eräässä taidekritiikissään, jossa hän siteeraa valaisvasti Boccionia:

"...me kannatamme dynaamisen jatkuvuuden käsitettä ainutkertaisena muotona. Enkä puhu sattumalta muodosta viivan sijaan, sillä dynaaminen muoto on maalauksen ja veistoksen neljännen ulottuvuuden laji, eikä se voi olla olemassa täydellisesti, ellei volyymin määrittävää kolmea ulottuvuutta, korkeutta, leveyttä, syvyyttä, oteta painokkaasti huomioon".¹⁵⁹

Jos futuristit dynaamisuudellaan tähtäsivät "energeettisen ja latautuneen elämäntunteen" ilmaisemiseen,¹⁶⁰ oli Chagallin teoksissa manifestoituva dynamismi sisäänpäin suuntautuvampaa. Sitä voisi luonnehtia "mielen näyttämöksi" Henryk Skolimowskin teoksen nimeä lainaten, ja sen tanssilisia, koreografianomaisia piirteitä on usein korostettu.¹⁶¹

Samaan aikaan Kandinsky omassa abstraktissa taiteessaan pyrki kohti harmonista "sisäistä sointia". Tässäkin futuristien töitä leimaa vastakkainen pyrkimys: jännitteiden ristiriita, destruktiivisuus, taistelu. Marinettin sanat selittävät tätä ilmiötä: "Ei ole enää olemassa kauneutta muualla kuin taistelussa, ei taideteosta ilman aggressiivisuutta".¹⁶² Ja tästä olikin enää askel seuraavaan:

Me haluamme ylistää sotaa - maailman ainoaa hygieniää - militarismia, patriotismia, anarkistien tuhoavaa liikettä, kauniita ideoita jotka surmaavat, naisen halveksuntaa.¹⁶³

Pikemmin kuin arvasivatkaan futuristit saivat ihailemansa sodan, ja joillekin heistä fasismi tuhoisine myytteineen tarjosi omalta tuntuvalta ideologian.

Ajalle niin tunnusomaisesta koneiden palvonnasta kuvataiteissa voisi näytteitä poimia runsaasti nimenomaan Duchamp'in ja Picabian tuotannosta. Yhä nopeammiksi kehittyneet kulkuvälineet, autot, junat ja lentokoneet saivat myös osansa palvonnasta. Ensimmäisissä automainoksissa autot usein kuvattiin Apollon vaunuina tai vauhdin jumalattaren vetäminä. Eteenpäin kiitävä auto oli Ballan lempiteema, josta hän teki yli sata versiota.¹⁶⁴ Manifestissaan Marinetti asetti eteenpäin syöksyvän kilpa-auton Samotraken Niken yläpuolelle ja kohotti autolla ajamisen suorastaan rituaaliseksi toiminnaksi: "Haluamme ylistää ihmistä (miestä) joka pitelee ohjauspyörää, rattia, jonka kuviteltu varsi lävistää maan, joka sekin kditää oman kehänsä ympyrää".¹⁶⁵ Jotkut hänen runojensa nimenmuutokset ovat myös valaisevia, esim. runosta *A l'automobile* tuli myöhemmin *A mon Pégase*.¹⁶⁶ Samoin kuin Pegasos-ratsu auton tieltä saivat entisajan palvotut valonlähteet aurinko ja kuu väistyä futuristien taiteessa "energian aikakautta" edustavan sähkövalon tieltä. Uskollisina Marinettin kehoitukselle "Surmatkaamme kuutamo!" monet heistä valitsivat kohteeseen keinovalon efektien kuvaamisen. Esimerkiksi Balla kirjoittaa (1909) katuvaloa kuvaavassa työssään halunneensa osoittaa, että "romanttinen kuunvalo on saanut väistyä modernin sähkölampun antaman valon tieltä".¹⁶⁷

Maalauksessa *Paris par la Fenêtre* katollaan olevan leikkijunan tehtävänä on mielestäni tehdä ympärillä havaittu koneiden, vauhdin ja tekniikan palvonta naurunalaiseksi.

Ja pieni laskuvarjomies, jonka laskuvarjo on kuin paperinen leikki-leija, ei välttämättä tarvitse lentokonetta, josta hän hyppäisi.¹⁶⁸ Tai-vaasta tipahtaneena hän leijailee kankaalla yhtä kevyesti kuin maasta taivaalle kohonneet siivettömät olennot Chagallin monissa muissa saman ajan tauluissa.

Oman lukunsa Pariisin suurkaupunkimiljööön kuvauskohteista muodosti Eiffel-torni ja ne monet myyttiset muodonmuutokset, joissa se esiintyi ajan nuorten taiteilijoiden töissä. Apollinainen runossa *Zone* se on pai-

mentyttö, jonka ympärillä Seinen sillat määkivät"¹⁶⁹ ja Cendrarsin runossa *Tour* miltei kaikkea maan ja taivaan väliltä, esimerkiksi Davidin verso ja ristinpuu, palmupuu ja Babelin torni, laivan masto ja hirsipuu, Mississipissä ajeltava puunrunko, kapteeni Cookin koukku - ja sivellin, jonka simultanisti Delaunay kastaa valoon. Runo päättyy sanoihin: "Olet kaikkea/ Tornin/ Antiikin jumala/ Moderni hirviö/ Auringon spektri/ Runon aihe/ Tornin/ Maailman tornin/ Tornin liikkeessä".¹⁷⁰ Ja Aragonin runossa *La tour parle* se näkyy iltaisin metrossa ajaville oranssisine fosforisilmineen ja koulupojat hyväilevät sitä kiihkein käsin.¹⁶⁸

Kun Robert Delaunay alkoi vuonna 1909 tehdä Eiffel-tornista tutkielmiaan, joista sittemmin koostui noin 30 työn sarja, torni oli juuri täyttänyt 20 vuotta ja säilyttänyt sen karismaattisen hohteensa, joka sillä oli ollut yhtenä vuoden 1889 maailmannäyttelyn ihmeistä.

Uskollisena taiteellisille päämäärilleen - valon, rytmin ja liikkeen kuvaamiselle - Delaunay myös Eiffel-torni -sarjassaan keskittyy nimenomaan valon simultaanin liikkeen tutkimiseen sellaisena kuin katsoja sen kokee seuratessaan alhaalta päin tornin taivasta kohti kohoavaa, usein pilvien ympäröimää struktuuria. Yhden versioista (1910-1911) hän lahjoitti Apollinarelle omistuskirjoituksella: "De la plus haute tour simultanément et amicalement à G. Apollinaire".¹⁷² Omistuskirjoituksessa viitataan simultanismiin, ajan muoti-ilmiöön, jota tässä tutkimuksessa on eri yhteyksissä käsitelty.

53

Eiffel-torni kohoaa myös sen runon lopussa, jota on nimitetty ajan simultaaneimmaksi, nim. Cendrarsin *La Prose du Transsibérien*, johon Sonia Delaunay sen hahmotteli visualisoimaan tämän Jeannen, pienen prostituoidun kunniaksi kirjoitetun runon loppusäkeitä: "Olen surullinen olen surullinen/ Menen Lapin Agileen muistelemaan menetettyä nuoruuttani/ Ja juomaan pari pientä lasillista/ Sitten palaan yksin kotiin/ Pariisi/ Ainutkertaisen Tornin, Suuren Hirsipuun/ Ja Pyörän kaupunki."¹⁷⁰

Mikä sitten teki Eiffel-tornista myytin? Mitä kaikkea tässä modernin Pariisin symbolissa palvottiin? Sen mahtavassa teräsrungossa ihailtiin uutta uljasta tekniikkaa ja sitä ylistettiin myös kommunikaatiovälineenä sen palvellessa radioantennina Pariisin ja New Yorkin välillä. Ajan runoudessa tähän moderniin mytologiaan sisältyi myös selvästi arkkityyppisiä elementtejä: siinä nähtiin tekniikan kaavussa edelleen vanha tornin arkkityyppi, *P i l l i e r d u M o n d e*, maan ja taivaan yhdistäjä, jota esim. Eliade on kuvannut,¹⁷⁴ ja luultavasti myös fallos-symboli.¹⁷⁵

Tässä Chagallin maalauksessa Eiffel-torni tosin kohoaa helposti tunnistettavana etualalla, mutta siinä ei viitata enempää terässtruktuuriin kuin langattomaan lennätimeenkään. Se on kuin lapsille tai turisteille tehty pienoismalli, kuin Eiffel-tornin merkki, jonka *s i g n i f i é n ä* hämöttää paremminkin vanha tornin arkkityyppi, maailmanpylväs kuin uljas uusi tekniikka.

Horisontaalitasossa leijailevat kadulla kulkijat ja oudot ikkunasta katsojat; keltainen kissa, chagallmainen versio sfinksistä, ja Janus-kasvoinen mies, ovat kaikki yhtä omalaatuisia ja kaikessa irrationalisuudessaan ehkä hasidistisiin "Jumalan hulluihin" verrattavissa. Sellaisia emme tapaa edes Henri Rousseau'n katunäkymissä, jotka lapsenomaisina ja idyllisinä muuten olisivat tätä maalausta lähempänä kuin futuristien usein aggressiivinen dynamiikka.

Chagallin pariisilaisikkunalla on myös monia yhtymäkohtia *Le Poète*-maalaukseen. Kissan läsnäolo ei Pariisissa tietenkään hämmästyttä, mutta siitä huolimatta sen merkitys voi olla tässäkin ihmisen ja eläimen välisen kiinteän yhteyden painottaminen, varsinkin kun kissalla on ihmisen kasvot. Runoilija piti sydäntään sylissään, tässä taiteilija ojentaa sen kämmenellään Pariisille kuin kiitollisuuden osoituksena. Taiteilija katselee kissaa ja kaupunkia, menneisyyttä ja nykyhetkeä, mutta on samanaikaisesti kääntynyt tulevaisuutta kohti.

Nyt Guggenheimin museossa oleva *Paris par la fenêtre* kuuluu Chagallin ensimmäisen Pariisin kauden arvostetuimpiin töihin. Kaikista taiteilijaystävänsä tauluista Apollinaire piti siitä eniten ja esim. Cassou on Chagall-elämäkerrassaan luonnehtinut sitä tämän kauden ensisijaiseksi työksi.¹⁷⁶

Thirðness

Mikäli Janus-kasvoinen mies on tekijän omakuva, kuten on luultavaa, *Paris par la fenêtre*-maalauksen nimi voisi olla myös *Hommage à Paris*. Siinä taiteilija kukka suusaan ojentaa kämmenellään sydämensä "toiselle Vitebskilleen".

Maalaus on kuin metaforisella merkkikielellä annettu demonstraatio tekijän usein käyttämistä termeistä *l u m i è r e l i b e r t é , l a c h i m i e d e l a*

c o u l e u r , l a c o u l e u r - a m o u r . Niihin kaikkiin Pariisi oli ollut avaamassa hänelle tietä tai sanottaisiinko ikkunoita.

Futuristien samanaikaisesti ylistäessä teknistyvää suurkaupunkia, koneita, vauhtia ja sotaa Chagall esittää tässä kuvan Pariisista, joka kylpee vapauden valossa, lapsenomaisen yksinkertaisen ja silti monimielisen kuvan yhdestä mahdollisesta maailmasta, idyllisestä ja samalla irrationaalisesta urbaanista eksistenssistä.

Myös tulevassa tuotannossa Venäjältä paluun jälkeen Eiffel-torni ja Seinen rannat olivat jatkuvasti toistuvina aiheina Chagallin taiteessa.

IV CHAGALLIN VUOSIEN 1910 - 1914
TUOTANTO AIKAKAUDEN KUVATAI-
TEEN JA RUNOUDEN KONTEKSTISSA

1. CHAGALLIN TUOTANNON JA AIKAKAUDEN TAITEEN VÄLINEN SUHDE
ILMAISUN TASOLLA

1.1. Keskeisperspektiivin katoaminen

Pelkistäen voidaan sanoa, että modernismissa, aikakauden uudessa merkkikielessä oli selvimmin havaittavissa kaksi ilmiötä: keskeisperspektiivin hallitseman muodon hajoaminen ja siihen läheisesti liittyvä värin vallankumous.

Puhuessaan kubismin yhteydessä perspektiivin häypymisestä Apollinaire tuli maininneeksi sen, mikä modernismissa oli olennaista. Olemme todenneet, että kun perspektiivi, staattinen kiintopiste, horisonttiviiva alkoivat kadota (osittain varmaan filmin ja ehkä myös ilmailun vaikutuksesta), kun materia hajosi energiaksi (atomin hajottamisen yhteydessä), kun aika ja paikka muuttui suhteelliseksi (minkä fysiikassa toi esiin Einstein, filosofiassa Bergson, kirjallisuudessa Joyce, Proust ynnä muut), kun välimatkat pienenivät, kun vauhti kiihtyi (liikennevälineiden tekniikan kehittyessä) ja kun ihminen itse kadotti vankan ja varman identiteettinsä (Freudin ja syvyyspsykologian ansiosta), ei kuvataide eikä runous jäänyt näiden muutosten ulkopuolelle.

Moderni taide ei heijastellut tätä kaikkea, vaan oli sitä: Narkissoksen peili, joka peilasi omaa itseään ja itsessään omaa aikaansa. Uusi kiihkeä elämänmuoto tiivistyi sekä ajan runoudessa että kuvataiteissa. Se on selvästi näkyvissä esim. niissä Apollinairin ja Cendrarsin runoissa, joita nimitin modernin runon prototyypeiksi (*Zone, Pâques à New York*). Niissä on jatkuvaa liikettä ja näkökulman alituista muuttumista, filmin tekniikkaa muistuttavaa katkelmallisuutta, väläyksenomaisten ja toisilleen kaukaisten elementtien rinnakkainasettelua, kollaasimaisuutta, jota semioitiikan kielellä on kutsuttu *a l l o t o p i a k s i*.

Perspektiivin ja horisonttiviivan katoaminen ja plastisen muodon hajoaminen kuvataiteissa - mitä ilmiötä musiikin puolella vastasi tonaliiteetin häypyminen (Schönberg) - ilmeni noina vuosina lukemattomien

yksityisten taiteilijoiden ja koulukuntien töissä: Kandinsky, Klee ja Kupka siirtyivät kukin omalla tahollaan samoihin aikoihin abstraktiin muotokieleen; Delaunay orfismiin, Mondrian ja Malevitš kehitteillä olevien neoplastismin ja suprematismin perustajina tähtäsivät kaikki samaan muodon ja värin autonomisuuteen.

Edellä on käynyt ilmi miten lähelle abstraktismia Marinettin johtama italialaisten futuristien ryhmä päätyi omassa dynamismissaan, samoin Venäjällä vaikuttavat rayonistit. Näkyvimpänä moderneista suuntauksista vaikutti kuitenkin kubismi, jonka edustamia pyrkimyksiä on seurattu Picasson *Le Poète*- maalausta analysoimalla.

Tähän kompleksisen rikkaaseen taiteen kontekstiin Chagallin samanlaisella tuotannolla on monimutkainen dialektinen suhde. Ilmaisun tasolla - kun nyt työhypoteesinomaisena hyväksymme tämän saussurelaisen jaon - Chagall näyttää olleen suuressa määrin saavana osapuolena. Se muodon ja värin vapautuminen, joka on niin ilmeistä hänen maalauksissaan näiden neljän vuoden aikana on nähtävissä ennen muuta struktuuria jäsentävänä muodon selkeytymisenä. Ja erottaessamme värin ja muodon olemme tietenkin tekemisissä samanlaisen työhypoteesinomaisen käsittelytavan kanssa kuin erottaessamme ilmaisun ja sisällön tasot toisistaan.

Oliko tämä muodon jäsentävä selkeytyminen Chagallin taiteessa osaltaan kubisteilta saatujen vaikutteiden ansiota? Kysymykseen on vastattava myöntävästi, niin ilmeisiltä ovat näyttäneet tietyt analogiat. On tosin myönnettävä, että varhaistuotannossa on nähtävissä samanlaisia trendejä. Esim. Eross on huomauttanut, että Chagallia oli Pariisissa vastassa voimakas esteettinen ohjelma, halu yhä jäsennellympään konstruktion, joka tuki hänen omassa taiteessaan piilevää pyrkimystä.¹ Meyer puhuu Chagallin 1910-1911-vuosien "kulmikkaasta kaudesta" ja pitää sitä Cézanelta periytyvänä 1880-luvulla syntyneen taiteilijapolven yhteisenä piirteenä.²

Kuten *Le Poète*- maalausten vertailevassa tarkastelussa on tullut esiin, Chagall aivan ilmeisesti "lainasi" kubisteilta sekä tilan geometrista jaottelua että figuurien jäsentelyä tasomaisiin osiin.³ Taiteelliset päämäärät poikkesivat kuitenkin suuresti toisistaan. Kun kubistit pyrkivät jäsentämään visuaalista todellisuutta sulattamalla kolmiulotteisuutta pinnan kaksiulotteisuuteen, Chagallin päämääräksi on osoittautunut kuvata toista, sisäistä todellisuutta.

Ankara geometrisuus jäi kuitenkin Chagallille vieraaksi. Figuratiivisuus tuli myöhemminkin olemaan dominoivana piirteenä hänen taiteessaan ja terävä- ja suorakulmaista jäsentelyä tavallisempaa oli kankaan pinnan jakaminen kokonaisstruktuuria kokoaviin ympyrämuotoihin ja -sektoreihin.⁴ Muodot pysyivät aina orgaanisina ja vapaamuotoisina.

Kuten on todettu, ympyrämuodon käyttö teosten kokonaisstruktuurina oli aikakauden kuvataiteen kentässä läheistä sukua Delaunayn orfismille, mutta vierasta kubisteille, joiden kankaille suora- tai teräväkulmaiset särmät luovat pikemminkin "karteesiolaisen verkoston".⁵

Vaikka Chagall figuratiivisuudessaan erosi modernismin abstrakteista trendeistä, toteutuu hänen tämän ajan maalauksissaan, joiden tilaulottuvuutena oli sisäinen avaruus, erittäin selvänä keskeisperspektiivin hajoaminen ja horisonttiviivan katoaminen. Siinä merkityksessä Chagallia voi pitää modernistina modernistien joukossa.

Chagallia on joskus - ehkä aiheellisestikin - syytetty muodon holtittomuudesta ja löyhyydestä. Hän onkin itse todennut, ettei muodollinen puoli niinkään kiinnostanut häntä ja että muodolliset ratkaisut syntyivät usein tiedostamattomasti. René Huyghe pitääkin juuri tätä asennetta merkityksellisenä: "Muoto täsmentää massoitusta, - Chagall valitsee siivekkäät hahmot, valon ja värien hehkun. Hän dematerialisoi maailman".⁶

1.2. Värien vallankumous

Kun puhutaan värin vallankumouksesta modernismin yhteydessä, ei tietenkään pidä unohtaa, että sen olivat panneet alulle jo impressionistit mm. Delacroix'n jälkiä seuraten ja että sitä olivat vieneet eteenpäin symbolistien joukossa varsinkin syntetistit, ennen muita Gauguin, sekä ekspansiivisten värien mestari Van Gogh, joista molemmilla oli ollut huomattava vaikutus fauvisteihin ja ekspressionisteihin.

Joskin analyttinen ja osittain myös synteettinen kubismi formalistisissa kokeiluissaan suhtautui väriin torjuvasti, niin sitä värikylläisimpiä olivat fauvismin rinnalla orfismi ja monet abstraktit suunnat, kubismista omaksi liikkeekseen irrottautunut Section d'Or sekä amerikkalaisten maalarien vuoden 1912 vaiheilla Pariisissa kehittänyt synkronismi. Sekä ajan maalaustaiteessa että teoreettisessa pohdiskelussa (Delaunay, Kandinsky, Klee) väri vapautui nyt muodon holhouksesta tai paremminkin

sulautui sen kanssa samaksi struktuuriksi; siitä tuli Delaunayn sanoin *c o u l e u r c o n s t r u c t i v e*, rakentava väri.⁷

Kun Chagallin Pietarin oppiajan mestari Leon Bakst tuli katsomaan hänen töitään La Rucheeseen, hän huudahti: "Nyt teidän väriinne laulavat!" On jo tullut monessa yhteydessä esille, miten koko uusi elinympäristö, sen ilmasto, valaistus, kadut ja torit, Louvren mestarit ja taidenäyttelyt sekä uusilta taiteilijajäystäviltä saadut vaikutteet olivat olleet auttamassa Chagallin taiteen puhkeamista uuteen koloristiseen loistoon. Ensimmäistä Pariisinkautta voi pitää ratkaisevana sen "värien kemian" löytämisen tiellä, joka tästä tuli yhä jatkumaan.

Värien kemia sellaisena kuin Chagall sen käsitti ei perustu optisiin värioppeihin, mutta kyllä jossain määrin värien psykologisiin vaikutuksiin. Värien kemiassa pyritään löytämään niiden sisin olemus, jolloin ne muuttuvat ikäänkuin käsinkosketeltaviksi, aineellisiksi, fyysisesti aistittaviksi ja samalla väkevän emotion välittäjiksi. Tätä ominaisuutta on usein pidetty Chagallin taiteen luonteenomaisimpana piirteenä, ja Chartres'n sinisen rinnalle on noussut yleisenä käsitteenä "chagallinsininen".

Toisaalta Chagall oli värien vallankumouksessa varmaankin myös vaikutteita antavana puolena. Hänen "värimagiensa" samoin kuin hänen omaperäinen tapansa kuvata omaa sisäistä aikatilaansa on voinut vaikuttaa - paitsi ajan runoilijoihin, mistä on saatu runsaasti näyttöä - myös värihakuisemman Section d'Orin irtautumiseen kubismista.

Kuten on käynyt ilmi, saksalaiset ekspressionistit pitivät Chagallia jossain määrin tiennäyttäjänä. Hänen ensimmäinen yksityisnäyttelynsä Der Sturmin näyttelyhuoneistossa juuri ennen ensimmäisen maailmansodan puhkeamista oli suuri kävijämenestys. Voimakas koloristinen ilmaisukieli oli varmaan tähän osaltaan vaikuttamassa.

2. CHAGALLIN TUOTANNON JA AIKAKAUDEN TAITEEN VÄLINEN SUHDE SISÄLLÖN TASOLLA

2.1. Modernismin myytit

Modernismi ja myyttisyys - rajankäynti näiden kahden käsitteen välillä on erittäin vaikeaa, koska molemmat ovat niin monitasoisia, niin moneen isotopiaan kuuluvia. Myyttisyys on tavallaan yksi modernismin

ulottuvuuksista, sillä juuri myytin konstellatiostruktuurissa toteutuvat parhaiten monet modernismille luonteenomaisiksi katsomamme piirteet: ahistoriallisuus, spatiaalinen muoto, monitasoisuus ja simultaanisuus. Samalla myytti on myös yritys ratkaista ihmisen metafysisessä tilanteessa ilmeneviä vastakohtaisuuksia sulattamalla ne yhteen, ei rationaalisen logiikan avulla, mikä olisi mahdotonta, vaan oman "konkreetin logiikan" keinoin. Kun palautamme mieleen mitä Hauser kirjoitti vuosisadan alun henkisestä murroksesta kuvaten sen syviä vastakohtaisuuksia ja pitäessään sen taiteen pääteemana, usein ainoana teemana näiden äärimmäisten vastakohtaisuuksien yhdistämistä, näemme miten lähelle toisiaan tulevat myytin ja modernismin modaliteetit. Asian voisi ilmaista niinkin, että modernismillä näyttää olevan myytin Janus-kasvot.

Toisaalta modernismissä, jota edellä on tutkittu lähinnä Chagallin tuonaikaisen taiteen kontekstina, on ollut erotettavissa ainakin seuraavanlaisia myytinomaisia elementtejä:

Abstraktissa taiteessa ovat ilmenneet kankaan fyysiseen pintaan nostettuina syvätason myyttisyyttä edustavat "sisäisen välttämättömyyden" ja "sisäisen soinnin" periaatteet Kandinskyn sanoja käyttäen. Delaunayn orfismissa - jonka nimen Apollinaire nimenomaan valitsi Orfeus-myytin mukaan - toimii väri valon eläväksi tekemänä "muotona ja aiheena" saman sointuisten ja vastakohtaisten sävyjen orfisenä musiikkina usein itämaisia mandala-muotoja mieleentuovina värikiekkoina.

Kubistien kaikki syvyyden myytit kieltävässä pintataiteessa, usein mielenkiintoisessa ja kompleksisessä visuaalisessa kentässä esineellisyys tarttui esineistä ihmisiin ja voi aiheuttaa Ortega y Gassetin nimeämän "deshumanisaation" vaikutelman. Samaan esineistävään suuntaan etenivät Léger'n "tubismi" ja Duchamp'in ready-made-kokeilut.

Futuristien taiteessa manifestoituivat uutta uljasta teknologiaa, sotaa ja hävitystä palvovat, pohjimmiltaan nihilistiset myytit. Heidän maanmiehensä de Chiricon pittura metafisica pyrki taas nimensä mukaisesti kuvaamaan olemisen ja ajan metafysisistä arvoitusta sijoittaen kohteensa kauas futuristien ihmisvilinästä ja vauhdista, autioihin, ajattomiin kaupunkinäkyymiin.

Monien modernistien, selvimmin juuri futuristien, osalta on käynyt ilmi, että he suhtautuessaan palvovasti uuteen teknologiseen aikaan nostivat joitakin siihen sisältyviä elementtejä myytinomaisiksi objekteiksi, joita myös voisi nimittää myteemeiksi (auto, sähkövalo, Eiffel-torni, väkijoukot).

Samaa myytinmuodostusta tavataan myös ajan runoilijoilla. Samoin kuin Marinetti ylistää kilpa-autoa Samotrakeen Nikeä kauniimmaksi, Cendrars runossaan *Tour* etsii tälle uuden tekniikan monumentille haltioituneesti kaukaisia metaforia.

Myös Apollinaire ylistää runoissaan suurkaupunkimiljöötä: sanomalehtien, mainoslehtisten, kadun runoutta. Hänen runonsa sisältävät sen ohella myös runsaasti vanhoja kreikkalaisia ja raamatullisia myyttejä.⁸

2.2. Chagallin tuotannon myyttisyys

Mikä oli Chagallin taiteen suhde näihin modernistisen taiteen sisältöihin?

Siitä huolimatta että Chagall tänä kautenaan "lainasi" joitakin kubistien ilmaisukeinoja, hän pysyi vieraana heidän edustamilleen lähtökohdille, joita hän piti liian pinnallisina ja esineeseen sidottuina.

Yhtä torjuva oli hänen suhtautumisensa kaikkeen esineellistävään taiteeseen. Myöskään abstraktit kokeilut eivät houkuttelleet häntä. Ihmisfiguurilla kaikkine metamorfooseineen oli hänen taiteessaan keskeinen sija, ilman sitä hän ei olisi pystynyt välittämään oman sisäisen maailmansa visioita, sitä "toisenlaista realismia", mitä hän on kertonut tavoitelleensa aina Pietarin opiskeluaajoista alkaen.

Kuten tunnettua, Breton piti Chagallia metaforan tuojana kuvataiteisiin ja siinä mielessä surrealismin edelläkävijänä, ja samaan henkeen voisi tulkita myös Apollinainen huudahduksen La Ruchen ateljeessa: "Surnaturel!" Monia surrealismin tyypillisiä tyylikeinoja tavataan myös Chagallin tämän kauden tuotannossa: yllättäviä yhdistelmiä, fantastisia, unenomaisia olentoja ja kohtauksia. Mutta Chagallin universumista puuttuvat miltei kokonaan demoniset elementit, - siinä yksi syy, jonka perusteella häntä ei voi pitää täysiverisenä surrealismin edelläkävijänä, ellei haluta nimittää häntä Raïssa Maritainin mukaan "elämänilon surrealistiksi".⁹ Toinen syy on sama, joka erottaa hänet symbolisteista: kaiken, surrealistille ja symbolisteille niin tärkeän kirjallisen aineksen hylkääminen. Hän ei siis ollut mikään myöhäsyntyinen symbolisti, niin paljon symbolista ainesta kuin hänen taiteensa sisältääkin.

Vaikka monet pitävät Chagallia nimenomaan tarinankertojana tai hasidististen legendankertojien katkeamattomaan ketjuun liittyvänä,¹⁰ hänen ensimmäisten Pariisinvuosiensa aikana ilmaisemiensa myyttien luonne

ei ole narratiivinen, vaan spatiaalinen. Samassa tilassa, Rothenbergin termiä käyttäen "homospatiaalisesti" paradoksinomaiset vastakohtaisuudet laukeavat paljastaen yllättäviä analogioita ja tiedostamattomasta kohoavien tunteiden vapautumista kirkkaaseen valoon.

Tunteen tulkkina Chagall oli ekspressionisti muulloinkin kuin lyhyenä fauvistisena kautenaan heti ensi kertaa Pariisiin saavuttuaan. Tunteen tulkkina häntä voi myös pitää taiteen suuren voimahahmon Picasson vastapoolina. Chagallin ja Picasson eroa tunteen ja älyn painottajina, mihin tulokseen molempien samanaikaisten töiden vertailu on johtanut, ovat tähdentäneet monet, esim. André Parinaud:

Jos XX vs:n maalaustaiteen historiasta eliminoitaisiin Picasson ja Chagallin tuotanto, hävitettäisiin epäilemättä meidän aikamme suuresta taiteen seikkailusta äly ja sydän - toisin sanoen elämä.¹¹

Sensijaan Kandinskyn ja Chagallin väliltä on löytynyt paljonkin yhteistä. Kandinskyn pyrkimys sisäiseen sointiin ja harmoniaan on läheistä sukua Chagallin pohdiskelulle värin kemiasta ja rakkauden väristä. Steinerilainen teosofia ja ruusuristiläisyys merkitsivät Kandinskylle samaa henkistä pohjaa kuin Chagallille hasidismi. Lisäksi, kuten Rose-Carol Long on osoittanut, Kandinskyn tuotannossa vuosina ennen ensimmäistä maailmansotaa oli vaihe, jolloin sen keskeisenä teemana oli "rakkauden puutarha" myyttisenä paratiisin puutarhana.¹² Yllättävän useissa tuon ajan töissä on löydettävissä toisiinsa kietoutunut rakastava pari tosin hyvin viitteellisesti esitettynä. Chagallilla tämä aihe oli androgyynisessä muodossaan idullaan maalauksessa *Hommage à Apollinaire* ja nousi vasta vuoden 1915 jälkeen Chagallin avioiduttua Bella Rosenfeldin kanssa, yhdeksi hänen taiteensa johtoteemaksi. Voi siis sanoa em. analogioiden olevan löydettävissä Kandinskyn vuosien 1910-1914 ja Chagallin vuoden 1915 jälkeisestä tuotannosta.

Jos sen sijaan olisi nimettävä taiteilija, joka tuolloin olisi ollut lähinnä Chagallia taiteensa modaliteetin suhteen, valintani ei kohdistuisi Kandinskyn eikä myöskään Henri Rousseau'hon, jonka naivistiset uni- ja satumaailman kuvaukset ovat tarkemmin ja realistisemmin toteutetut kuin Chagallin tyyllittelevän deformaation keinoin rakentuvat sisäisen maailman kuvat. Chagallin rinnalle on mielestäni parhaiten asetettavissa Paul Klee, jonka nimi maalausten tulkintojen yhteydessä on tullut vain ohimennen

mainituksi. Heillä molemmilla on viittauksenomainen, syvältä kumpuava merkkikieli, jossa on runsaasti tuoreen primitiivisiä, lapsenomaisia ja huumoria ilmentäviä piirteitä. Lisäksi molempien taiteilijoiden teosten rakenne paljastaa tekijässään bricoleurin - kuten Lévi-Strauss sanoo -, joka "konkreetin, villin ajattelun" kautta rakentelee taulujensa universumin heterogeenisistä, täysin yllätyksellisistä elementeistä paljastaen uusia sisäisiä merkitysyhteyksiä.

Tämän merkkikielen hakemista ja löytämistä Chagall on kuvannut kertoessaan myöhemmin Pariisinajastaan ja suhteestaan ranskalaiseen taiteeseen:

Millaiset ajatukset askarruttivat minua Pariisissa 1910... Ehkä puhuin siihen aikaan tietystä maailman visiosta, sellaisesta käsittämättävasta, joka ulottuu kohteen ja tarkkailun toiselle puolelle... Ranskalaisten maalareiden silmä ja suhteidentaju ihastutti minua, mutta silti yksi ajatus ei jättänyt minua rauhaan: ehkä oli olemassa jokin toinen kyky nähdä, toinen katse, toisenlainen silmä, kuin eri alueelle sijoittunut, ei sinne, missä tunnemme olevamme täysin turvassa...

Ehkä oli olemassa toisia ulottuvuuksia, sellaisia, jotka eivät ole pelkän silmän saavutettavissa - ja tällä en tarkoittanut - sitä halusin tähdentää - missään tapauksessa mitään "kirjallisuutta" tai symbolismia. Ehkä se oli jotain abstraktimpaa, jotain vapautuneempaa, ehkä ornamentaalisempaa... Jotain sellaista kenties, joka luo intuitiivisesti sarjan plastisia ja samalla kertaa psyykkisiä kontrasteja ja kyllästää yhtä hyvin kuvan kuin katsojan silmän uudella oivaltamattavalla ja epätavallisilla elementeillä..."¹³

On psykologinen tosiasia, johon liittyy läheisesti jungilainen matkan arkkityyppi, että ihminen usein vasta tutustuttaessaan vieraaseen ja kaukaiseen kulttuuripiiriin pystyy näkemään uudessa valossa oman ja kulttuuriympäristönsä identiteetin. Näin tapahtui ilmeisesti Chagallille hänen ensimmäisen Pariisinkautensa aikana.

Se vanhoihin arkkityyppeihin perustuva, runsaasti juutalaishasidistisia myyttejä sisältävä maailmanselitysmalli, jonka hän oli idän suunnasta Pariisiin saapuessaan tuonut mukanaan, hahmottui hänelle itselleen sitä mukaan kun hän kuumeisen kiihkeästi kiinnitti visioitaan kankaalle. Vuosien 1910-1914 aikana syntyneiden töiden tarkastelu ja niiden Peircen kolmivaiheisen tasojaottelun avulla tehty tulkinta on tuonut esiin mm. seuraavia myyttisiä elementtejä:

elämän perustapahtumien, joihin yleensä liittyy voimakas myyttinen ja rituaalinen aines, kuten syntymisen, kuoleman, häämenojen ja lapsen odottamisen kuvausta;

maagisen lennon tai levitaation kuvausta ihmisten tai eläinten suorittamana ja tähän liittyvien muiden yliaistillisten hallusinatoristen tilojen, kuten pään ruumiista irtautumisen metaforisia kuvauksia;

aistittavan maailman kausaalilakien kumoutumista, painovoiman, suuntien, koon ja muodon muuntumista niiden muuttuessa ylösalaisiksi, päinvastaisiksi, epäloogisiksi, minkä mahdollistaa ihmisten, eläinten ja esineiden gulliverisaatio ja sisäkkäisyys, ja kolmiulotteisen tilan rikkiräjyttäminen;

androgynisen ja Janus-kasvoisen ihmisen kuvaamista, missä on nähtävissä arkikityyppinen käsitys jumalallisen ja inhimillisen alkutilan itseriittoisesta samuudesta ja ykseydestä;

eläinpäisten ihmisten ja ihmiskasvoisten eläinten kuvausta, joiden pohjalta voi löytää vanhoja jumalarkkityyppejä;

uskonnollis-myyttisten aiheiden kuvausta: krusifiksiteema uudeksi muunnettuna, juutalaisiin juhliin liittyviä uhri- ja rukousrituaaleja sekä

moderniin urbaaniin ympäristöön liittyvien elementtien esittämistä jyrkästi tekniikan ja tehokkuuden myyteistä poiketen, ihmisen, lapsen käsityskyvyn rajoissa, inhimillisen huumorin hallinnassa.

Kaikessa edellä luetellussa voi nähdä muistumia - ja silloin on kysymys myös geenimuistista - ikivanhoista, esikristillisistä, juutalaisista ja juutalais-kristillisistä, vanhan ja uuden testamentin myyteistä ja uskuksista.

Jos näitä myyttisiä aineksia tarkastelee elettyinä ja taiteessa toteutettuna kokemisen tapana tekijän lapsuudenkokemusten taustaa vasten, niistä voi välittyä pienen hasidilaisen yhteisön tapa kokea elämää ja maailmaa: vihamielisen, uhkaavan ulkomaailman sisällä olevassa yhteisössä syntynyt, uskoon, pyhiin kirjoituksiin ja keskinäiseen rakkauteen turvallisesti kietoutunut maailmankatsomus, missä Jumalaan yhtymisen ekstaasi irrationaalaisella hohteellaan on värittänyt jokaisen arkisenkin hetken ja askareen.¹⁴ Näiden myyttien ilmaisulle on yleensä tyyppillistä tuoreus ja

yllätyksellisyys, vastakohtien häivyttäminen, arkisen tuominen pyhyiden piiriin ja monien mahdollisten maailmojen avautuminen vanhojen arkkityyppien kautta.

Samalla kertaa arkkityyppisillä ja kansanelämään liittyvillä aiheillaan - syntymä, kuolema, häätjuhlat, lapsen odotus - Chagall tavallaan tavoittaa Callois'n nimeämän "surdeterminaation", jota Martin du Gard nimitti tapahtumien kohtalonomaisuudeksi. Chagall itse on kertonut nähneensä nuo aiheet, nuo Vitebskin muistot ikäänkuin Giotton valaistuksessa, raamatullisina. Chagallin taiteen tutkijalle niiden sävy paljastuu nimenomaan hasidilaisuuden hengen värittämäksi.

Nämä myytit olivat suurelta osin uusia ja outoja ajan pariisilaiselle taideyleisölle, ja olemme nähneet, että ne saavuttivat vastakaikua vain suhteellisen pienessä taiteilijapiirissä ja etenkin runoilijoiden taholta.¹⁵ On hyvin ymmärrettävää, että juuri "kosmoksen runoilija" Cendrars ja mitä moninaisimpien myyttien ja tarinoiden muovaaja, kaikelle uudelle aina avoin Apollinaire ottivat Chagallin erityiseen suojelukseensa. Myöhemmin aika on toiminut tuomarina, ja nuo La Ruchen puutteellisissa oloissa syntyneet, harvojen hyväksymät työt ovat nyt nousseet rahallisessa arvossa huikeisiin summiin. Sitäkin arvokkaampia ne ovat lukemattomien ihmisten "musée imaginairen" - André Malraux'n käsitettä lainataksemme - kuvitellun, sisäisen museon aarteina.

Ensimmäisen Pariisinkauden ratkaisevan tärkeää merkitystä Chagallin tulevalle tuotannolle ei voitane kieltää. Sensijaan on esitetty arveluja siitä, olisiko tämä käännekohta ollut samalla myös huippukohta, jonka jälkeen taiteilija olisi kadottanut osan spontaania omaperäisyyttään ja langennut jossain määrin toistamaan itseään. En katso näihin kysymyksiin vastaamisen kuuluvan tämän tutkimuksen piiriin. Vastatkoon niihin se joka uskaltautuu jättiläismäiseltä vaikuttavan tutkimuskohteen käsittelyyn: Chagallin kokonaistuotannon arviointiin nyt kun mestarin pitkä työpäivä on päättynyt.

Joka tapauksessa voitaneen kokoavasti todeta, että jos Chagall taiteen merkkikielen ilmaisun tasolla ensimmäisen Pariisinkautensa aikana olikin suurelta osin saavana puolena, häntä voidaan taiteen sisällöllisellä tasolla täydellä syyllä pitää lahjoittajana, kuten Aragon on tehnyt eräässä hänelle omistamassaan runossa: "Chagall, sinä lahjoittaja, joka et ole säästänyt / lehmänmaitoa etkä viiniköynnöksen viiniä...".¹⁶

Chagallin voi nähdä tarinankertojana (Crespelle), surrealistina (Breton), lyyrisenä romantikkona (Read) tai "primitivisti-ekspressionistina" (Marcadé). Näihin kaikkiin näkökulmiin hänen laaja ja moni-ilmeinen taiteellinen tuotantonsa antaa perusteltua aihetta.

Tämän tutkimuksen tuloksena hän on kuitenkin osoittautunut ensimmäisen Pariisinkautensa aikana ennen muuta taiteilijaksi, jonka tuotannossa myytit heräävät eloon kuvina.

Toinen, ensimmäiseen Pariisinkauteen verrattavissa oleva voimakas luomisvaihe, jolloin raamatulliset myytit pukeutuivat kuviksi, sijoittui iäkkään mestarin elämän loppuvaiheeseen, sen viimeisiin vuosikymmeniin. Silloin hän uppoutui Vanhan Testamentin maailmaan ja puki sieltä ammentamansa runouden kuviksi, jotka kerättiin Ranskan valtion perustamaan kansalliseen museoon Musée National Message Biblique Marc Chagalliin Nizzaan.

Tämä oli ensimmäinen kerta, jolloin Ranskassa perustettiin kansallinen museo vielä elossa olevan taiteilijan teoksille. Se osoittaa miten laaja-alaista ja syvää on Ranskassa Chagallin taiteeseen kohdistuva arvonto ja kiintymys. Samaa todistaa Jack Langin, Ranskan kulttuuriministerin lausumat sanat Chagallin kuolinviestin saavuttua:

"Marc Chagallin lähtiessä katoaa yksi XX vuosisadan suurimmista taidemaalareista. Picasson, Braquen, Matissen ja muiden rinnalla hän pystyi löytämään oman ainutlaatuisen tiensä, joka hehkui valoa, runoutta ja, kuten hän itse sanoi, "värin kemiaa". Hänen töissään kukkien ja rakastavaisten ikuisen nuoruuden ja hänen kotimaansa Venäjän yksinkertaisen ja kansanomaisen aistillisuuden ylle kaareutuu joka hetki läsnäolevana raamatullinen universumi. Chagallin maalaustaide, hänen lasimaalauksensa, suuret freskonsa ja seinävaatteensa, joita nyt on nähtävänä niin Pariisissa, Nizzassa, Reimsissä, Metzissä, Assyssa kuin Jerusalemissa ja kaikissa maailman eri museoissa, tuottavat suurta kunniaa maalalle, jonka hän valitsi omakseen".¹⁷

Chagallin asema visionaarina taiteilijana on kuitenkin universaali eikä sitä voi kytkeä kansallisiin eikä rodullisiin rajoihin. Tällä hetkellä ehkä tarvitsemme hänen visioitaan enemmän kuin koskaan ennen.

Ranskalainen sosiologi Georges Sorel kirjoitti vuosisadan alkupuolella, juuri samoihin aikoihin jolloin Chagall Pariisissa etsi omaa taiteilijantietään: "Tämän päivän myytit ovat johtamassa ihmisiä valmistautumaan taisteluun toisiaan vastaan."

Kaksi Euroopan mantereella pian sen jälkeen käytyä veristä maailmansotaa oli osoituksena siitä, että myytit kävivät myös toteen. Mitä Bachelard sanoikaan, - me olemme sitä mitä uneksimme.

Hasidismin unelmana oli valonsäteiden (shekina) yhtyminen ja laajeneminen koko maailmankaikkeuden täyttäväksi. Hasidismi oli Buberin sanoin "ethokseksi tullut Kabbala". Siinä ekstaasi koettiin olemassaolon merkityksenä ja huippuna, eikä pahuutta ollut sille olemassa muutoin kuin "puutoksena, Jumalan maanpakona, hyvyyden alhaisimpana asteena", sillä, kuten rabbi Nachman oli opettanut: "Jumala (henki) on jokaisen esineen ja asian syvin olemus"¹⁸. Hasidien tarinoiden maailma, Chagallin taiteen maailma ei suuntaudu kohti entropiaa, kuten mekanistiset maailmankaikkeuden mallit, vaan sellaista evoluution tilaa kohti, jota J. Charon on kutsunut *n e g u e n t r o p i a k s i*, Skolimowski *s y n t r o p i a k s i*.¹⁹ Yllätyksellisyydessään, avoimuudessaan ja irrationalisuudessaan se pitää ovet auki monille mahdollisuuksille, monille uusille asioiden järjestyksille. Sen maailman on luonut "transsendenttinen mielikuvitus", joka Skolimowskin sanoin "nojaa uuteen tajuun kaiken olemassa olevan ykseydestä".²⁰

Chagallin yhtenäisen maailmankuvan perustana oli rakkaus, samoin kuin hänen taiteensa "tosi materiaalina" "rakkauden väri". Näin Marc Chagall on kuvannut rakkautta:

Kaikki voi muuttua elämässä ja taiteessa, jos lausumme häpeilemättä sanan rakkaus; se on todellisen taiteen oikea elintila, se on minun tekniikkani ja uskontoni, vanha ja uusi uskonto, joka on meille välittynyt hamasta muinaisuudesta.²¹

Ja näin "rakkauden väriä":

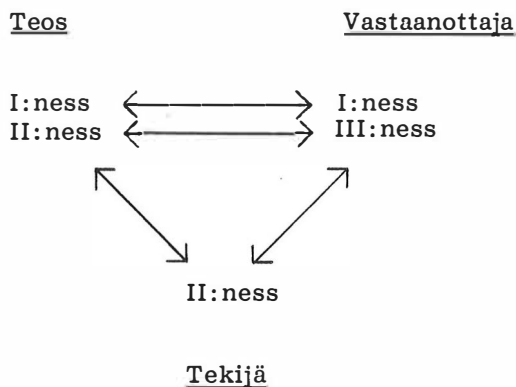
Oleellista on tuoda esiin sitä mikä maailmassa on näkymätöntä, ei esittää luontoa eri näkökulmilta. Huolimatta tämän maailman vaikeuksista, olen säilyttänyt Rakkauden siihen sisäiseen elämään, johon olen syntynyt, ja toivon ihmisen Rakkaudesta. Meidän elämästämme niinkuin taitelijan paletilta löytyy ainoa väri, joka antaa elämälle ja taiteelle merkityksen: se on Rakkauden väri. Minulle se on todellinen väri, taiteen tosi materiaali. Se on yhtä luonnollinen kuin puu tai kivi.²²

V T U T K I M U S T U L O S T E N T A R K A S T E L U A

Kirjassaan *Miten teen tiedettä taiteesta* Lauri Olavi Routila on valottanut tieteellisen tutkimuksen eri vaiheita seuraavasti. Taiteentutkijalla on käytettävissään tiedonhankinnan tuloksena tosiasiavarasto tutkimuksen kohteesta. Tämän tosiasiajoukon tematisoimiseksi hänellä on moninkertaisen refleksion ja abduktion - mikä käsite mielestäni on lähellä intuitiota - nojalla syntynyt tietty regulatiivi, tutkimusta ohjaileva ja säätelevä periaate, idea siitä mitä taide on. Refleksio muokkaa paitsi regulatiivia myös vakiintuvaa teoriaa, joka tutkimusta kannattelee. Refleksion rinnalla vaikuttaa tutkimustulosten muodostumiseen myös projektio, tieteen peruskäsitteistön heijastuminen todellisuuteen.¹

Em. terminologiaa käyttäen voi sanoa, että tämän tutkimuksen regulaatiivina on ollut taideteosten käsittäminen merkkeinä, dynaamisina, olioistuneina merkkeinä, triadisina merkkeinä Peircen merkkiteoriaan nojautuen. Vain joissakin työn analyysivaiheissa on metodisena apuvälteenäni ollut saussureläinen jako ilmaisun ja sisällön tasoon, jota en ole pitänyt riittävän moniulotteisena tulkinnan kaikissa vaiheissa.

Peircen merkin kolmijakoisuus - jossa merkin osina ovat varsinainen merkki l. representamen, objekti ja interpretantti l. tulkitsin - toistuu hänen kolmitasoisessa fenomenologisessa kategorioinnissaan, jonka pohjalta olen kehittänyt tässä tutkimuksessa käytetyn tulkintamallin. Tässä tulkintamallissa ovat painottuneet tietyt puolet siinä niinkään kolmiosaisessa taiteen välittymisprosessissa, jonka osapuolina ovat tekijä, teos ja vastaanottaja. Seuraava kaavio valaisee näitä painotuksia:



I:ness-vaiheessa ovat teos ja vastaanottaja kohdanneet mahdollisimman avoimesti ja välittömästi.

II:ness-vaiheessa on painottunut objektiivinen tietoaines, teoksen ja tekijään liittyvät faktat ja niihin perustuvat oletukset vastaanottajan pysytellessä taka-alalla.

III:ness-vaiheessa vastaanottaja on koonnut synteesisomaisesti edellisten vaiheiden sisältämän, sekä teosta että sen tekijää koskevan materiaalin ja etsinyt näin teoksen merkitystä.

Kehitellyssä tulkintamallissa ovat siis suhteellisesti eniten painotuneet teos ja vastaanottaja, mutta tekijä, hänen elämäntodellisuutensa ja kulttuurikontekstinsa ovat myös tulleet huomioiduksi. Täten on mielestäni vältetty toisaalta esim. uuskritiikille luonteenomainen liiallinen teoskeskeisyys, jossa tekijän ja vastaanottajan osuus usein on jätetty miltei kokonaan vaille huomiota, toisaalta taas kauan vallalla ollut biografinen tutkimusmetodi, jossa teoksen ominaisuudet saatetaan päätellä suoraan tekijän elämänvaiheiden ja kulloistenkin ihmissuhteiden perusteella.²

Vastaanottajan osuutta painottaessaan kehitelty tulkintamalli lähenee reseptioesteettistä asennoitumista ja soveltuu mielestäni juuri siksi erittäin hyvin taidekasvatuksen tutkimuksen ja myös käytännön tarpeisiin. Se tarjoutuu yhtä hyvin naiivin kuin kompetentinkin vastaanottajan käyttöön, sillä vastaanottajan tietomäärästä riippuen II:ness-vaihe voi supistua ja laajeta tulkinnan pysyessä rakenteellisesti samana.

Tutkimuksen lähtökohtia selostettaessa esitettiin jo perustelut uuden tulkintamallin kehittämisen tarpeelle. Regulaatiiveista puhuessaan Routila varottaa ns. kivettyneistä regulaatiiveista. Esim. taiteentutkimuksen alalla on luotu joukko loistavia regulaatiiveja, jotka ovat pitkään avanneet tutkimukselle hedelmällisiä näköaloja, mutta joista aikaa myöten on tullut pikemminkin kehitystä jarruttavia tekijöitä. Tässä yhteydessä Routila mainitsee myös Panofskyn nimen.³ Saatettuani nyt tulkintani Chagallin vuosien 1910-1914 huomattavimmista töistä päätökseen huomaan alussa esittämäni oletuksen vahvistuneen: Panofskyn renesanssiajan allegorisia maalauksia tulkittaessa erittäin hyvin toimiva ikonologinen tulkintamalli olisi varmaan osoittautunut liian jäykäksi ja yksiselitteiseksi Chagallin monimerkityksisiä teoksia lähestyttäessä.

Samantapaisiin johtopäätöksiin Panofskyn tulkintamallista on tullut mm. Svetlana Alpers, joka toteaa että Panofsky on kehitellyt sen nimenomaan renesanssin taidetta silmällä pitäen ja suhtautuen kaikkiin rene-

sanssin ulkopuolisiin ilmiöihin ikäänkuin poikkeamina. Näin renesanssin keskeisperspektiivi, joka oli tavallaan tieteen tunkeutumista taiteen maailmaan ja edellytti välimatkan asettamista sekä teoksen ja sen tekijän että teoksen ja sen vastaanottajan välille, otettiin "oikean" taiteen prototyypiksi, mikä oli johtamassa myös "oikean", objektiivisen merkityksen käsitteeseen.⁴

Modernismin monimerkityksisyyttä klassiset kuvataiteen tutkimusmenetelmät eivät tavoittaneet, vaan tilalle oli löydettävä uusia lähestymistapoja strukturalismin ja semioottisen tutkimuksen suunnalta. Näiden lähtökohdiana on ollut Valéry'n kiteyttämä toteamus: "Il n'y a pas de vrai sens d'un texte" - tekstillä, ja tässä kulttuurisemiotiikan mukaan millä tahansa kulttuurin piiriin liittyvällä "tekstillä", ei ole olemassa yhtä "oikeaa" merkitystä.

Kun tulkinnan thirdness-vaiheessa olen etsinyt taideteoksen merkitystä, olen pitänyt mielessäni tämän näkökannan. En ole pyrkinyt etsimään yhtä ainoata merkitystä, antamaan yhtä oikeaa tulkintaa. Roultan terminologiaa käyttäen olen etsinyt taideteoksesta sen avaamia merkityksien ja mahdollisuuksien maailmoja, siitä huokuvaa myötätodellisuutta.⁵

Toisena tutkimukseni lähtökohtana, tietynlaisena regulatiivina tai työhypoteesina oli oletus, että Chagallin vuosien 1910-1914 taiteesta huokuva myötätodellisuus on voimakkaasti myyttistä. Viitaten edellisessä, Chagallin taiteen myyttisyyttä käsittelevässä kappaleessa annettuun yhteenvedonomaiseen esitykseen tämänaikaisista töistä löytyneistä runsaista myyttisistä elementeistä voitaneen katsoa tämän oletuksen olleen oikean. Maalauksissa löytyneistä myyteistä monet ovat olleet jo firstness-vaiheen tarkastelussa havaittavissa, toiset taas ovat avautuneet vasta kerättyyn tietoaaineistoon perustuvissa secondness-vaiheen johtopäätelmissä.

Yhtenä tutkimuksen keskeisenä ongelmana oli millainen suhde vallitsi Chagallin ensimmäisen Pariisinkauden taiteen ja tämän aikakauden kuvataiteessa yleensä esiintyvien ilmaisukeinojen ja sisällöllisten trendien välillä. Kaavio, jossa tämä ongelma on redusoituna saussaureläiseen jakoon, ilmaisun ja sisällön tasoon (s. 23), on ollut suuresti selkeyttämässä ja jäsentämässä tutkimustulosten esittelyä kappaleissa IV 1 ja 2. Samoin Barthes'in myyttikaavio (s. 36) on ollut hyvänä viitekehäksenä pohdittaessa erilaisia kuvataiteessa ja runoudessa esiintyviä myytin manifestaatioita.

Tulkintaosuuksissa on pyritty seuraamaan "oivalluksen ja intuition polkuja enemmän kuin matemaattisten yhtälöiden suoraviivaisuutta", kuten Bachelard on kehottanut tekemään. Chagallin oikukas taide olisi tuskin suostunut tilastolliseen tutkimusotteeseen; aasit, vuohet ja kukot olisivat voineet lentää tiehensä kvantitatiivisista taulukoista ja faktori-analyyseista.

Neljän vuoden ajallisen rajauksen ja kymmenen öljyvärityön sekä yhden guassin sisällöllisen rajauksen puitteissa on pyritty antamaan mahdollisimman kattava kokonaiskuva yhdestä Chagallin taiteilijantien tärkeästä vaiheesta. Koko tuotannon käsittely ei ymmärrettävästi ole voinut tulla kysymykseen kuin suppeiden elämäkertatietojen muodossa.

Toisaalta näinkin lyhyeen aikaväliin sijoittuvien teosten tulkinnassa on tullut esiin ongelma, jota ei aina ole pystytty välttämään: toistamisen vaara. Tähän on ollut vaikuttamassa myös pyrkimys tehdä jokaisesta tulkintaosasta mahdollisimman itsenäinen.

Visuaalisen taiteen verbalisointi, kuvan käsitteellistäminen tuntuu usein yhtä mahdottomalta tehtävältä kuin runouden kääntäminen kieleltä toiselle. Kuitenkin sen taidon kehittäminen on taiteentutkimukselle, varsinkin taidekasvatuksen tutkimukselle elintärkeää. Taidekasvatuksen laajalle tutkimuskentälle tämä tutkimus on pyrkinyt tuomaan oman näkökulmansa, yhden niistä rajattoman monista tavoista, joilla kuvataiteen ilmiöitä voidaan lähestyä.

VIITTEET

I J O H D A N T O

1. TUTKIMUKSEN LÄHTÖKOHTIA

1.1. Taideteos merkkinä

1. "Une structure comprend ainsi les trois caractères de totalité, de transformation et d'autoreglage".
PIAGET 1974, s. 7.
2. "La nature dernière du réel est d'être en construction permanente au lieu de consister en une accumulation des structures toutes faites".
Mts. 58.
3. Esim. ROUTILA 1986, s. 78-84.
4. Kokonaisuuden käsite on keskeinen paitsi strukturalismissa myös hahmopsykologiassa ja marxismissa. Kokonaisuutta painottaa myös Greimas semanttisissa mikrouniversumeissaan ja Lucien Goldmann esim. seuraavasti: "L'artiste ne copie pas la réalité et n'enseigne pas des vérités. Il crée des êtres et des choses qui constituent un univers plus ou moins vaste et unifié".
GOLDMANN 1959, s. 55.
5. Routila on usein puhunut taideteoksen "mahdollisista maailmoista", esim. ROUTILA 1977, s. 165. Mahdollisten maailmojen käsitteeseen liittyy Routilalla läheisesti transparensin käsite.
ROUTILA 1986, s. 84-96.
6. Eco, *L'Opera aperta*n tekijä, luonnehtii avointa taideteosta seuraavasti:
"L'ouverture et le dynamisme d'une oeuvre sont: son aptitude à s'intégrer des compléments divers, en les faisant entrer dans le jeu

de sa vitalité organique".

ECO 1965, s. 35.

7. "There is no single sign, but every individual sign presupposes a system of signs."

Sit. BUCZYNSKA-GAREWICZ 1979, s. 254.

1.2. Semioottisesta taiteentutkimuksesta ja intuitiosta

8. Thürlemann tulkitsee tämän taulun tukeutuen käsitteisiin *é n o n c é* (lausuma) ja *é n o n c i a t i o n* (lausuminen) aikakauden filosofiaan liittyvän "ihmettelevän ihailun" (*admiration*) modaliteetin valossa.

THÜRLEMANN 1980, s. 9-34.

9. Lähtien Lévi-Straussin binaarisesta jaosta luonto vs kulttuuri Burnham analysoi joukon moderneja teoksia sijoittaen jokaisen analyysin lopussa niiden empiiriset ja esteettiset ominaisuudet nelijakoiseen yhtälöön.

BURNHAM 1973.

10. Vrt. ALPERS 1979, s. 104-106.

Rantanen on tullut samaan tulokseen soveltaessaan Panofskyn ja Beardsledyn tulkintamalleja Tizianin, Picasson ja Mondrianin teoksiin.

RANTANEN 1975, s. 119-143.

11. HERMEREN 1969, DUNER 1974, SANDSTRÖM 1978, RANTANEN 1975. Vrt. HUUHTANEN 1984, s. 103-107 ja 1974, s. 77-112.

Panofskyn kolmiosainen tulkintamalli poikkeaa tässä tutkimuksessa käytetystä lähinnä intuition erilaisen painottamisen osalta. Se soveltuu hyvin renesanssin taideteoksiin, joiden sisältö on allegorinen. Chagallin taiteeseen, joka on luonteeltaan pikemminkin metaforista, olen katsonut peirreläisen viitekehäyksen soveltuvan paremmin.

12. "A work of art always surprises us; it has worked its effect before we have become conscious of its presence" (Harvennus

alkuperäinen.)

READ 1967, s. 51.

13. "L'intuition ... est la vision directe de l'esprit par l'esprit. Intuition signifie donc conscience, mais conscience immédiate, vision qui se distingue à peine de l'objet vu, conscience qui est contact et même coïncidence ... de la conscience élargie ... Bref: le changement pur, la durée réelle, est chose spirituelle ou imprégnée de spiritualité. L'intuition est ce qui atteint l'esprit, la durée, le changement pur."
BERGSON 1909, s. 35-37.

14. "Par l'intuition, je veux dire l'instinct devenu désintéressé, conscient de lui-même, capable de réfléchir sur son objet et de l'élargir indéfiniment."
BERGSON 1969, s. 178.
"... un état de se transporter à l'intérieur d'un objet pour coïncider avec ce qu'il y a d'unique et par conséquent d'inexprimable."
Sit. MOURRE 1964, s. 241.

15. "... une phénoménologie de l'imagination. Entendons par là une étude du phénomène de l'image poétique, quand l'image émerge dans la conscience comme un produit direct du coeur, de l'âme, de l'être de l'homme, saisi dans son actualité."
BACHELARD 1970a, s. 2.

16. "La phénoménologie de l'imaginaire demande qu'on vive directement les images. Quand l'image est nouvelle, le monde est nouveau."
Sit. PRECLAIRE 1971, s. 58.

17. LINSSEN 1981, s. 35.

18. Mts. 36. Vrt. Skolimowski: "Intuitio on tiedon muoto..."
SKOLIMOWSKI 1987, s. 82.

19. "C'est un non-sens que de prétendre étudier objectivement l'imagination, puisqu'on ne reçoit vraiment l'image que si on l'admire. Déjà

en comparent une image à une autre, on risque de perdre la participation à son individualité."

Sit. PRECLAIRE 1971, s. 29.

Vrt. myös Lévy-Bruhl ja hänen termsä "participation mystique" ja GUIRAUD, joka luokitellessaan kommunikaation keinoja ja moduksia katsoo taiteiden edustavan esteettistä, subjektiivista koodausta ja perustuvan konnotaatioon ja partisipaatioon (participation), kun taas tieteen koodit ovat loogisia ja objektiivisia ja perustuvat denotaatioon ja huomioimiseen (attention).

Ks. kaavakuva GUIRAUD 1973, s. 47.

20. "L'image ne peut être étudié que par l'image", ja edelleen: "On ne peut étudier que ce qu'on a d'abord rêvé."

MARGOLIN 1974, s. 17.

1.3. Ut pictura poesis

21. Niistä viidestä säkeestä, joissa Horatius *Ars Poeticassaan* vertailee runoa ja maalausta, on irrotettu ensimmäiset sanat "ut pictura poesis" tulevien taiteidenvälisten tutkimusten lentäväksi lauseeksi. Ranskalaisilla on sen rinnalla käytössä: "L'oeil écoute" (Claudel) ja "Le vent c'est tous les vents, l'art c'est tous les arts" (Hugo). "Les parfums, les couleurs et les sons se répondent" (Baudelaire). HORATIUS 1977, s. 46.

22. Vrt. s. 37.

23. Klassisina esimerkkeinä voisi mainita esim. seuraavat: Barthes'in Balzac-analyysi *S/Z*, Greimasin esittämä semioottinen tulkinta Bernanosin *Maalaispapin päiväkirjasta* sekä Lévi-Straussin ja Jakobsonin analyysi Baudelairen *Les Chats* -runosta.

Greimasin tulkinta on teoksen tärkeimmät rakenteet kattava, ja samaa voi sanoa myös Barthes'in *Sarrazine*-novellin erittelystä. Sen sijaan *Les Chats*-runon analyysissä, kuten Johanna Enckell on huomauttanut, lähdetään liikkeelle liian anti-hermeneuttisesta, yhteisen kulttuurikontekstin tarjoamat koodit syrjäyttävästä näkökulmasta. Myös joissakin niistä runoanalyyseistä, joita Greimas on koonnut

teokseen *Essais de sémiotique poétique*, tarkastelutapa tuntuu liian loogismatemaattiselta ja kaavamaiselta.

BARTHES 1970b. GREIMAS 1980, s. 253-290. JAKOBSON 1962.

Ks. myös GOLDMANN 1970, s. 193-199 ja APO 1974, s. 135-145.

24. Gombrich on monien muiden muassa puhunut kuvan havaitsemisesta, katselusta, tavallaan myös "lukemisesta" esim. klassisessa teoksessaan *Art and Illusion*.

GOMBRICH 1977, s. 246-278 ja 1982, s. 149-156.

25. SEGERS 1985.

Vrt. TOIVONEN 1981, KUUSAMO 1983.

26. ROUTILA 1986. TARASTI 1979, 1984. Ks. myös ELOVAARA 1983.

Näihin päiviin saakka kuva- ja sanataiteen vertaileva tutkimus onkin ollut suurelta osin runoudessa ja kuvataiteissa esiintyvien ja yleensä virallisten akatemioiden kelpuuttamien yhteisten aiheiden käsittelytapojen vertailua. Vaikka esim. Hagstrum neoklassista taidetta käsittelevän teoksensa *The Sister Arts* johdanto-osassa huomauttaa, että runon kuvallisuus (pictorialism) on kiinteästi sidoksissa runon kokonaisstruktuuriin, keskittyy tarkastelu kuitenkin kertovan runon ja esittävän maalaustaiteen yhteisten aiheiden käsittelyyn.

27. SOURIAU 1969, s. 67-94.

28. Panofskyn kolmiosaisessa jaottelussa tulkinnan kohde jaetaan ensimmäisellä tasolla faktuaaliseen ja ekspressiiviseen, joten sitäkin voi pitää nelijakoisena ja tavallaan yhtenevänä Wellekin stratum-jakoon. Ingardenin nelijakoista tasoryhmittelyä on Leena Kirstinä järjestelmällisesti soveltanut ranskalaiseen uuteen romaaniin.

KIRSTINÄ 1981.

29. LOUHIVUORI 1982a, s. 173.

30. Esim. Charon puhuu teoksessaan *L'Esprit est inconnu* elektronien sisältämästä "hengen aikatilasta", joka mahdollistaa sen, että ne voivat vaihtaa informaatiota välimatkoista riippumatta.

CHARON 1980.

2. TUTKIMUKSEN KOHTEESTA JA METODEISTA

2.2. Tutkimuskohteen rajaus

31. BARTHES 1964, s. 170-172.

32. Ibid.

33. MEYER s.a., s. 10-11.

2.3. Peircen kolmiosainen merkki ja fenomenologiset kategoriat

34. Kuten Routila on todennut, Peircen triadisen merkin muodostaa siis kolme toisiinsa palautumatonta suuretta: 1. merkinä toimiva olio 2. jotakin johon merkki referoi 3. jokin ajatus tai idea, jonka perusteella tulkitsija liittää merkin ja singatumin toisiinsa.

ROUTILA 1986, s. 65-67.

35. PEIRCE 1955, s. 98-119.

Vrt. "Categories ground the structure of the signuniversum".

BUCZYNSKA-GAREWICZ 1979, s. 256.

36. PEIRCE 1955, s. 101-103, 114, 75-97.

2.4. Keskeistä käsitteistöä

37. TARASTI 1980.

38. "Le sens de l'image ... est l'image même" ... "Sens et l'image sont une seule et même chose."

Sit. CAMINADE 1970, s. 64.

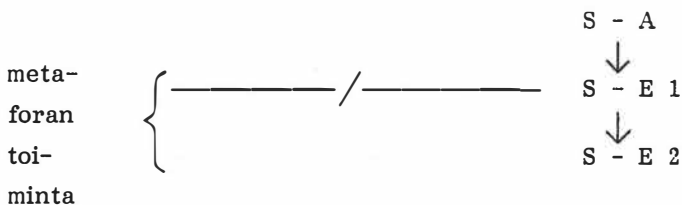
39. "L'image a la sonorité d'être ... L'image poétique n' est pas soumise à une poussée. Elle n' est pas l'écho d'un passé. C'est plutôt inverse: par l'éclat d'une image, le passé lointain résonne d'échos ..."

BACHELARD 1970a, s. 1-2.

40. "L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison (déjà Rimbaud avait banni le "comme"), mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées ... Plus les rapports de deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte."
Sit. ROUSSELOT 1970, s. 61.
41. Samaan on Goethe kenties viitannut puhuessaan "täydellisestä taide-
teoksesta":
"Ein vollkommenes Kunstwerk aber begreift alle Eigenschaften, die
sonst nur einzeln ausgeteilt sind"
(Goethe, *Über Laokoon*).
Sit. DITTMANN 1967, s. 83.
42. Metaforan ja metonymian näkökulmasta eri taiteenlajeja tarkastellessaan Barthes yhtyy Jakobsonin käsityksiin, joiden mukaan metaforisesti painottuneita taiteellisia diskursseja ovat mm. lyyriset laulut, romantiikka ja symbolismi, surrealistinen maalaustaide, Chaplin-filmit ja freudilaiset unisymbolit (identifikaatiot). Chagall taas on monissa haastatteluissaan tuonut julki sen, että hän on halunnut maalaustaiteessaan tuoda esiin samoja asioita kuin Chaplin filmeissään. Tämä vahvistaa käsitystä hänen taiteensa metaforisesta luonteesta.
BARTHES 1953, s. 60.
43. Ricoeurin mukaan "la métaphore n'est pas l'écart lui-même, mais la réduction de l'écart".
RICOEUR 1975, s. 195.

Samaa osoittaa tämä Cohenin kaavio.

CAMINADE 1970, s. 102:



katkaistu viiva = impertinenssi
nuoliviiva = pertinenssi

Ricoeurin mukaan Bachelardin mielikuviituksen fenomenologialla olisi edellytyksiä lähteä eteenpäin siitä, missä psyko-lingvistiikka kohtaa rajansa ja tunkeutua ei-verbaalisen alueille.

Mts. 272.

Peircen metaforan määrittely ei tuo mitään varsinaisesti uutta tähän aiheeseen:

"... those which represent the representative character of a representamen by representing a parallelism in something else, are metaphors."

PEIRCE 1955, s. 105.

44. ROTHENBERG 1980, s. 17-26.

45. WELLEK 1942, s. 350.

46. CASSIRER 1967.

47. "Nicht also was das Symbol in irgendeiner besonderen Sphäre, was es in der Kunst, im Mythos, in der Sprache bedeutet und leistet, soll ... gefragt werden, sondern vielmehr wie weit die Sprache als Ganzes, der Mythos als Ganzes, die Kunst als Ganzes den allgemeinen Charakter symbolischer Gestaltung in sich tragen." (Suomenoksen harvennus tekijän).

Sit. DITTMANN 1967, s. 102.

48. LANGER 1957, s. 132.

49. Mts. 34.

50. BACHELARD 1970a, Introduction.

51. "Derrière les formes structurées qui sont des structures éteintes et ou refroidies, transparaisent fondamentalement les structures profondes qui sont, comme Bachelard ou Jung le savaient déjà, des archetypes dynamiques, des sujets créateurs."

DURAND 1969, s. 9.

3. MYYTISTÄ JA MYYTTISYYDESTÄ

3.2. Myytin ontologiaa

52. "Mythe = Exposition d'une doctrine, d'une croyance ou d'un concept sous forme d'un récit légendaire traditionnel ou imaginaire".

BENOIST 1981, s. 123.

Benoist on ilmeisesti etymologisilla tutkimusmatkoillaan harhautunut väärille teille, kun hän esittää mythe-sanana pohjana olevan latinan sanan *m u t u s* = mykkä.

Mts. 103.

53. BURNHAM 1973, s. 11.

54. WILENIUS 1982, s. 540-542.

55. ELIADE 1981a, s. 289.

56. ELIADE 1978, s. 22.

57. WILENIUS 1982, s. 541.

3.3. Näkökulmia myyttiin

58. TARAsti 1979, s. 17-18.

59. Esim. LEVI-STRAUSS 1978.

60. Esim. vesi on sekä raikasta että seisonutta, maa sekä kalliota että liejua jne.

61. DURAND 1969, s. 31-32.

62. "En effet, la raison suffisante du mythe se trouve dans sa surdétermination, c'est à dire dans le fait qu'il est un noeud de procès psychologiques dont la coïncidence ne saurait être ni fortuite, ni épisodique ou personnelle ..."

CALLOIS 1972, s. 30.

63. BELLOUR 1971, s. 967-971.
64. FORDHAM 1980, s. 25.
65. HEISKANEN-MÄKELÄ 1978, s. 121.
66. Mauronin "kuvakimpuilla" on selviä yhtymäkohtia sekä psykoanalyysin vapaisiin assosiaatioketjuihin että Greimasin semeemeihin, semeemikimppuihin. Niiden yhteydessä tulee myös mieleen Northrop Fryen arkkityypit symbolikomplekseina. Uskon psykokritiikin saaneen osakseen niin paljon ankaraa arvostelua ja niin vähän soveltamista nimenomaan hämärän käsitteistönsä vuoksi, ei niinkään siksi etteikö sitä voisi pitää yhtenä varteenotettavana psykologisena kirjallisuuden tutkimusmetodina muiden rinnalla.
MAURON 1963.
67. "l'expression d'un mode d'être dans le monde".
ELIADE 1978, s. 23.
68. ELIADE 1979, s. 41.
69. ELIADE 1981a, s. 10.
Samoin voi selittyä myös ns. luonnonkansojen suhtautuminen aikaan ja muutokseen.
70. Mts. 170-178.
71. TARASTI 1979, s. 22-25.
72. GINESTIER 1968, s. 176.
73. Mts. 175.
74. LEACH 1970, s. 9.
75. Mts. 53.

76. Aatos Ojala on luennollaan selittänyt tätä seuraavasti: "Esim. Oidipus-myytissä vallitsee ambivalenttinen tilanne, myönteinen ja kielteinen ristiriita. Verisiteiden ja maasyntyisyyden myöntämisestä ja kieltämisestä saadaan yhtälö: $v+:v- \simeq m-:m+$. Mitään loogista yhteyttä ei ole, mutta Lévi-Strauss salakuljettaa mukaan ideologiaa ja arvofilosofiaa. Ratkaisu löytyy vain puhumalla tai taiteellisesti ilmaistuna. Siksi ambivalenssi on tärkeä. Perusristiriidoille, joita ei voi argumentein voittaa, on annettava ilmaisu, jolloin ne jollain tavoin voitetaan."
77. TARASTI 1979, s. 28.
78. LEACH 1970, s. 56.
79. LEVI-STRAUSS 1962.
80. Ks. kaavakuva semanttisten universumien typologiasta. GREIMAS 1980, s. 149.
81. Mts. 156-157.
82. Sama periaate on myös konnotaatioestetiikassa, missä denotaatiokieltä käytetään konnotaatiokielen pohjana, jolloin sen merkitys "haalistuu".
83. SAUSSURE 1970, s. 143-144.
84. MALLAC 1971, s. 30. Vrt. Econ "ylikoodausta" havainnollistava kaavio, joka on periaatteessa sama. TOIVONEN 1981, s. 21.
85. BARTHES 1970a, s. 212.
86. Mts. 219.
87. Mts. 256.

88. Myytin laajaa aluetta kartoitettaessa siitä vedettiin siellä esiin mm. seuraavia ominaisuuksia: myytti "ajan ja sielun kerrostumat lävistävänä iankaikkisena tuntemisen muotona" (Leena Krohn), myytti "tajunnan pohjana ... joka oli olemassa jo ennen kuin kieltä vielä oli keksitty", myytit "kieliopin perustekijöiden syntyä selittämässä" (George Steiner), myytti "osana todellisuuttamme, sen kaksoispohjana", myytti, jonka tehtävänä olisi "vapauttaa järki sen puritaanisesta ahtaudesta ja ajaa siitä pois kaikenlainen saivarteleva jääräpäisyys" (Günther Grass), myytti "kykynä ylittää pelkät tosiasiat ja tavoittaa niiden perimmäinen totuus" (André Brink), myytti "lihaksi tulleen sanana perustavaa laatua olevan kokemuksen, synnyttämisen yhteydessä" (Karin Struck), myytti "vaarallisena aseena vallanpitäjien käsissä" (Paulo de Carcalho-Neto, Shuichi Kato), myytti "kirjallisuuden ytimenä" (Andrei Tretsianu), myytti "esteettisenä tapahtumana, tieteenä ja pyhänä lakina" (E. J. Doctorov), myytit "pelastajina ja auttajina taistelussa tuhon päivää vastaan" (Robert Sabatier), myytti "olemukseltaan nelitahoisena: kirjallisuudenhistoriallisena tosiseikkana, syvyyspsykologisten ja arkkityyppisten mallien lähteenä, kirjallisena metodina luovan taiteilijan käytössä sekä eräänlaisena elämänkatsomuksen mallina" (Bo Carpelan).
KANGASLUOMA 1981 a-c; SAARINEN 1981 a-c.

3.3. Myytti ja arkkityyppi

89. Leena Krohn Mukkulan kirjailijaseminaarissa 1981.
90. "... dass gelungene Kunst die gleiche Vermittlungsfunktion ausübt wie der Mythos".
BURNHAM 1973. s. 56.
91. "Der Archetypus an sich ist ein unschaulicher Faktor, eine Disposition, welche in einem gegebenen Moment der Entwicklung des menschlichen Geistes zu wirken beginnt, indem er das Bewusstseinsmaterial zu bestimmten Figuren anordnet."
Sit. NEUMANN 1956, s. 22-23.
92. "The archetype is a tendency to form such representations of a motif - representations that can vary a great deal in detail without

losing their basic pattern. They are, indeed, an instinctive trend, as marked as the impulse of birds to build nests, or ants to form organized colonies."

... "What we properly call instincts are physiological urges, and are perceived by the senses. But at the same time, they also manifest themselves in fantasies and often reveal their presence only as symbolic images. These manifestations are what I call the archetypes."

JUNG 1971b, s. 58.

93. /Les archétypes sont les/ "formes de représentations, d'intuition, présents a priori, c'est à dire innées ... de perception et de compréhension."

FORDHAM 1980, s. 22.

94. On jopa esitetty kysymys, olisivatko kirjallisuuden tyylilliset struktuurit generatiivisia, ts. vastaisivatko ne narratiivisella tasolla arkkityyppejä tiedostamattoman tasolla.

RIFFATERRE 1971.

95. HUYGHE 1965, s. 22.

96. NEUMANN 1956, s. 30.

3.4. Hasidismin myytit

97. WIESEL 1972, s. 257.

98. Kuten tunnettua, juutalaisen uskonnon peruskirja Toora (=laki), toiselta nimeltään p e n t a t e u k k i, sisältää viisi Mooseksen kirjaa. Sen rinnalla on tärkeä asema T a l m u d i l l a, joka koostuu M i s n a s t a, muistiin merkitystä suullisesta perimätiedosta ja G e m a r a s t a, sen selityksistä. Tämä valtava kokoomateos (Vilna-editio n. 10 000 sivua) sisältää yhteiskunnassa noudatettavia lakeja ja elämänohjeita. K a b b a l a (=traditio, perimätieto) puolestaan perustuu salaoppeihin ja mystiikkaan, ja siinä asetetaan Jumalaan yhtymisen lain kirjainta tärkeämmäksi. Se

jakautuu kahteen osaan: *Sefer Jeziraan* (Luomisen kirjaan) ja *Zohariin* (Loiston kirjaan). Viimemainitussa esitetään viiden Mooseksen kirjan selitysten muodossa, että totuus ei ole saavutettavissa käsitteellisellä tiedolla, vaan mystisen äärettömyyteen vajoamisen, sisäisen vision ja ekstaattisen rukouksen avulla. Tämä näkemys on hyvin lähellä hasidien "sydäntä polttavaa riemua".

99. "... Talmud e Cabbala, che rispondono a due correnti antitetiche: l'una storica razionalistica, l'altra mistica irrazionalistica: spirito e anima, o animus e anima nella psicologia, nella teologia e nella esegesi ebraica."

DEBENEDETTI 1962, s. 45.

100. SCHOLEM 1973, s. 19.

101. "Le Hassid reste toujours un être exceptionnel, inassimilable aux conventions sociales, individualiste extrême et bizarre dans son propre milieu".

Mts. 20.

Scholem ja Wiesel esittävät rabbien epäsovinnaisena käyttäytymisenä esim. kuperkeikkojen heittäminen kaduilla ja toreilla, lumessa pyörimisen, lyöttäytymisen kuljeskelevien kerjäläisten tai kapakoissa juopuvien seuraan, naisten valitsemisen kuulijakunnakseen, paradoksin käytön opetuksessaan.

102. WIESEL 1972, s. 11.

103. BUBER 1918, I s. X-XI, VII.

104. Mts. VIII-IX.

Edellä mainittujen lähteiden lisäksi tämän kappaleen tietolähteinä on käytetty teoksia

ENCYCLOPEDIE DE LA MYSTIQUE JUIVE 1977

HALEVI, Z'ev ben Shimon, Kabbalah. Tradition of hidden knowledge, 1979.

THE NEW STANDARD JEWISH ENCYCLOPEDIA 1970, Roth, Cecil et ali. London.

II A I K A K A U D E N T A I D E

1. VUOSISADAN ALUN PARIISI

1.1. Pariisi - Euroopan taiteen pääkaupunki 1910

1. Merkittäviä suhteita alettiin solmia 1880 vaiheilla: "From the 1880 ... an obvious dialectical relationship between the two capitals."
BRADBURY 1978, s. 174.
 2. BOISDEFFRE 1964, s. 176.
 3. FAULKNER 1977, s. 14.
 4. Sit. HEISKANEN-MÄKELÄ 1981.
 5. Sit. BELLOUR 1971, s. 592-593.
 6. Mts. 594.
 7. HEISKANEN-MÄKELÄ 1981.
 8. HAUSER 1979, s. 6.
 9. Mts. 8.
- 1.2. Chagallin tie Pariisiin - "toiseen Vitebskinsä" - Pietarin kautta
10. Sit. WARNOD 1978, s. 64.
 11. MA VIE 1970, s. 137-150.
 12. GRAY 1986, s. 27.
 13. Mts. 37-55.

14. Mts. 82-92.
15. Mts. 97.
Tätä Larionovin kautta on luonnehdittu myös "radikaaliksi primitivismiksi" ja "neo-primitivismiksi".
VALKONEN, M. & O. 1983, s. 189. MARCADE 1984, s. 19.
16. Kultaisen taljan kolmannessa näyttelyssä oli näytteillä myös esineistöä: kansankäsitöitä, ikoneja, koristeltuja leivonnaisia jne.
ESTEBAN 1984, s. 20.
17. Mts. 107-108.
18. MA VIE 1970, s. 148.
19. Mts. 149.
20. Mts. 128-130.
21. "Muistan sokin, jonka koin Aleksanteri III:n museossa Pietarissa hetkenä, jolloin näin hämärässä Rublevin, meidän Cimabuemme ikonit. Hänen kauttaan olen mystikko, uskonnollinen..."
Sit. CRESPELLE 1969, s. 67.
22. MA VIE 1970, s. 56-63.
Myös Bella Chagall teoksessaan *Lumières allumées* kuvaa Vitebskin juutalaisten hasidismin leimaamaa arkea ja juhlaa.
23. Mts. 55-57.
24. MEYER s.a., s. 43-45.
25. "... le besoin de déformer, pas extérieurement comme les formalistes, mais psychiquement".
VENTURI 1975.
26. MEYER s.a., s. 46.

27. Louvressa Chagalliin vetosivat erityisesti Rembrandt, Chardin, Fouquet, Géricault, Millet, Mannet, Delacroix, Courbet.
MA VIE 1970, s. 142, 151.
28. Mts. 144.
29. Pariisinkävijällä on vieläkin mahdollisuus käydä tutustumassa La Rucheen, Passage Danzig no 2:ssa sijaitsevaan, puistikon ympäröimään rakennuskompleksiin, joka edelleen toimii ulkomaalaisten taiteilijoiden asuntolina ja ateljeina. Siihen aikaan kun kuvanveistäjä, monitoiminen ja laajasydäminen taidemesenaatti Alfred Boucher perusti tämän taiteilijasiirtolan varattomia ja lahjakkaita ulkomaalaisia taiteilijoita varten, nämä Montparnassen seudut olivat vielä slummaista esikaupunkialuetta. Nimensä - La Ruche, mehiläispesä - se sai keskellä olevasta pyöreästä tornimaisesta puutalosta, vuoden 1900 maailmannäyttelyn viinien näyttelyhallista, jonka Boucher oli ostanut ja kuljetuttanut tälle paikalle. Sen kerrokset jakautuvat pyöreään keskusportaikon ympärille säteittäisesti askeettisiksi ateljeasunnoiksi.
30. WARNOD 1978, s. 60.
31. MA VIE 1970, s. 145.
32. Sit. WARNOD 1978, s. 60.
33. CRESPELLE 1969, s. 36.
34. Mts. 25-27.

2. MODERNISMIN KARTOITUSTA

2.1. Pariisin 1910-luvun uutta ja vanhaa taidetta

35. GREIMAS 1980, s. 173.
36. Sit. BILLY 1956, s. 25.

37. Mts. 125.
Taitelijaryhmittymiä, jotka kaikki edustivat omia ismejään, Billy luettelee yli kolmekymmentä.
Ibid. s. 50-51.
38. "On s'achemine ainsi verse un art entièrement nouveau, qui sera à la peinture, telle qu'on l'avait envisagée jusqu' ici, ce que la musique est à la littérature. Ce sera de la peinture pure, de même que la musique est de la littérature pure. Les jeunes artistes-peintres des écoles extrêmes ont pour but secret de faire de la peinture pure. C'est un art plastique entièrement nouveau."
APOLLINAIRE 1980, s. 59.
39. "Le sujet ne compte plus ou s'il compte c'est à peine".
Ibid.
40. DENIS 1912 (alkuosa julkaistu 1910), s. 1.
41. Vrt. kirjallisuuden modernismin uusmytologismin tutkimukset, joita on tehnyt mm. Pekka Pesonen.
Vrt. myös HEISKANEN-MÄKELÄ 1981.
42. Jakobsonin "impressionistisen" teorian mukaan metaforan ja metonymian rajalla tapahtuu koko ajan väreilyä. Myös David Lodge on moderneja diskursseja tutkiessaan osoittanut niissä vallitsevan kompleksisen suhteen metaforan ja metonymian välillä.
LODGE 1978.
Simultaanisuudesta kts. s. 56 ja 120.
43. Vrt. KRAUSS 1985
44. RINGBOM 1970.
45. Kandinsky: "Le monde résonne, il est le cosmos des êtres agissants par l'esprit. Ainsi la matière morte est dans l'esprit vivant." - "Maailma soi. Se on hengen kautta toimivien olentojen kosmos. Näin kuollut materia on elävän hengen sisällä."
Sit. BELLOUR 1971, s. 959.

46. "Il se constitue un art universel où se mêleront la peinture, la sculpture, la poésie, la musique, la science même sous ses apparences multiples."
- 2.2. **Picasson *Le Poète* (1912) kuvataiteen modernismia edustavana näytteenä**
47. Picassolta on olemassa myös runoilijamuotokuva *Le Poète* vuodelta 1911, mutta olen valinnut näistä kahdesta myöhäisemmän, vähemmän tunnetun, osittain myös siksi, että sen syntymäaika on lähempänä Chagallin *Le Poète* -maalauksen (1911-1912) syntyä. Tämä nimittäin maalattiin *Le Poète Mazin* -työn jälkeen.
48. Russoli arvelee, että kampa tai "maalarin kampa" on todella tässä maalauksessa käytetty "hiuksien ja viiksien muotoiluun - "/P./ ... adopera dei pettini ... per una resa formale dei capelli e dei baffi." RUSSOLI 1972, s. 108.
49. Gleizes ja Metzinger painottavat kubismissa nimenomaan monimerkityksisyyttä. He vastustavat joidenkin kriitikkojen tulkintaa, jonka mukaan "esine omaa ehdottoman, essentiaalisen muodon" ja jatkavat: "/Heidän mukaansa/ meidän pitäisi paljastaaksemme sen hylätä chiaro-scuro ja traditionaalinen perspektiivi. Mitä naiviutta! Ei esineellä ole yhtä ainoata muotoa vaan monia; sillä on niitä niin monta kuin merkityksen alueelle on tasoja." Sit. NASH 1974, s. 24.
50. Vaikka Picasso joissakin yhteyksissä kielsi saaneensa neekeriveistoksista vaikutteita kubismiinsa, tosiasia kuitenkin on, että jo vuoden 1910 vaiheilla Picasson Boulevard de Clichyn huoneisto oli täynnä neekeriveistoksia. Tämän innostuksen jakoivat hänen kanssaan samanaikaisesti Matisse, Derain, Braque ja Vlaminck. Esim. BRASSAI 1964, s. 39.
51. Brassain keskusteluista Picasson kanssa saa vaikutelman taiteilijasta, jolle porvareiden tyrmistyttäminen ("épater le bourgeois") ei ollut

suinkaan tuntematon motiivi.

BRASSAI o.c.

Rosenblum puolestaan huomauttaa että vuodesta 1912 lähtien Picasson töitä leimaa yhä voimakkaammin "todellisuuden oikukas uudelleen muokkaaminen" (a capricious rearrangement of reality).

ROSENBLUM 1966, s. 71.

Nash huomauttaa: "Picasso delighted in the humour that collage made possible".

NASH 1974, s. 27.

52. "Devons-nous parler du cubisme? Le cubisme est une sottise invention de niais qui voulurent prendre Picasso pour directeur de conscience".

Sit. APOLLINAIRE 1980, s. 191.

53. "Pour beaucoup de jeunes peintres d'aujourd'hui un tableau est une démonstration, en prenant le mot d'abord au sens géométrique, mais ensuite et surtout au sens militaire. Il est destiné à harlecer ce paisible troupe effaré qu'est le public, à l'inquiéter comme un ennemi".

Sit. APOLLINAIRE 1980, s. 204.

54. "Cubism substitutes an indefinite liberty ... The painter will know no other laws than those of Taste".

Sit. NASH 1974, s. 27.

55. "Ce qui différencie le cubisme de l'ancienne peinture, c'est qu'il n'est pas un art d'imitation, mais un art de conception qui tend à s'élever jusqu'à la création".

APOLLINAIRE 1980, s. 67.

Tässä teoksessa Apollinaire suoritti myös kubismin kategorioinnin, jota tuskin kukaan hänen jälkeensä lienee seurannut:

1) tieteellinen, 2) fyysinen, 3) orfinen, 4) vaistonvarainen.

Kubismin alkuvaiheista näkee joskus käytettävän nimitystä "cézannelainen kubismi", mitä puolustaa se, että Cézannella oli ratkaiseva vaikutus sekä Braquen että Picasson kubistisen vaiheen alkamiseen. Yleisemmäksi on kuitenkin vakiintunut käytäntö nimittää alkuvuosien

(n. 1907-1912) kautta analyttiseksi ja myöhempää (n. 1912-1914) synteettiseksi kubismiksi.

56. Missä määrin tämä muodon erittely oli teknistä, siitä antaa käsityksen myös Picasson Kahnweilerille lausuma toivomus (1908), että hän saisi insinöörin tekemään malleja, prototyyppejä hänen maalauksiensa esittämistä esineistä.

KAHNWEILER 1963, s. 212.

57. Esim. Picasson kuuluisa MA JOLIE, johon liittyi myös nuotteja ja nuottiavain sekä Braquen samanaikaisessa maalauksessa olevat julisteesta poimitut kirjaimet /GRAN/D BAL.

Picasson kollaasitekniikasta ks. KRAUSS 1985.

58. "Just as it is impossible to determine absolutely the location of any plane of these works, the identities of objects, too, are intentionally confounded in a way that recalls the multiples identities of Leopold Bloom, the hero of Joyce Ulysses, who is not only a Jewish businessman in Dublin but, at the same time, a Homeric hero, Jesus, Hamlet, and many other persons of fact and fiction".

ROSENBLUM 1966, s. 62.

59. ROBBE-GRILLET 1963, s. 22.

Vrt. Ortega y Gassetin modernin taiteen luonnehdinta: déshumanisation de l'art - taiteen epäinhimillistyminen, inhimillisestä irtautuminen.

60. "Or, aujourd'hui, les savants ne s'en tiennent plus aux trois dimensions de la géométrie euclidienne. Les Peintres ont été amenés tout naturellement et, pour ainsi dire, par intuition, à se préoccuper de nouvelles mesures possibles de l'étendue que dans le langage des ateliers modernes on désignait toutes ensemble et brièvement le terme de q u a t r i è m e d i m e n s i o n. ... elle figure l'immensité de l'espace s'éternisant dans toutes les directions à moment déterminé. Elle est l'espace même, la dimension de l'infini; c'est elle qui doue de plasticité les objets".

APOLLINAIRE 1980, s. 61.

Kun Proust kuvaa teoksessaan *Du côté de chez Swann* Combrayn pientä kirkkoa, tulee mukaan neljäs ulottuvuus: "... Tout cela faisait pour moi d'elle quelque chose d'entièrement différent du reste de la ville: un édifice occupant, si l'on peut dire, un espace à quatre dimensions - la quatrième étant celle du temps".

- "Tämä kaikki teki sen minulle aivan erilaiseksi kuin mitä oli muu kaupunki: rakennukseksi jonka valtaamalla tilalla oli - jos niin voi sanoa - neljä ulottuvuutta - ja neljäs niistä oli aika".

Sit. Mts. 127.

Simultanismista kts. s. 56 ja 120.

61. "Par mon passage définitif à l'art abstrait, j'ai trouvé l'évidence de l'élément temps dans la peinture et je m'en suis servi depuis dans la pratique".

KANDINSKY 1970, s. 43.

62. Kandinsky mainitsee edeltäjinään "sisäisen etsijöinä ulkonaisessa" mm. Rosettin, Böcklinin ja Segantinin.

KANDINSKY 1981, s. 46.

63. Vrt. KRAUSS 1985.

64. Termiä *allotopia* käyttävät semioottisissa runotulkinnoissaan mm. le Groupe *U*'n jäsenet.

DUBOIS et alii 1977, esim. s. 45-57.

65. Apollinaire ylistää 1912 runossaan *Zone* sanomalehteä modernin runouden ilmentymänä ja kirjoittaa saman vuoden syyskuussa ystäväilleen André Billylle:

"J'essaie depuis quelque temps des thèmes nouveaux et fort différents de ceux sur lesquels vous m'avez vu jusqu' à présent entrelacer des rimes. Je crois avoir trouvé dans les prospectus une source d'inspiration ... et dans les catalogues, les affiches, les réclames de toutes sortes. Croyez-moi, la poésie de notre époque y est incluse. Je l'en ferai jaillir."

- "Olen jo joitakin aikoja kokeillut teemoja, jotka ovat kovin erilaisia kuin ne, joita olette nähnyt minun tähän saakka riimittelevän.

Luulen, että olen löytänyt inspiraation lähteen mainoslehtisistä ja kaikenmoisista luetteloista ja julisteista ...

Uskokaa minua, meidän aikamme runous sisältyy niihin. Ja minä saan sen vielä puhkeamaan niistä ilmoille!"

APOLLINAIRE 1980, s. 135.

66. Kandinskylla tämä aika-tila on kuin sisäisesti avartunut; kubisteilla taas tihentynyt.

Kun Bachelard *Tilan Poetiikassaan* kirjoittaa: "Dans ses mille alvéoles, l'espace tient du temps comprimé. L'espace sert à ça" - "Tu-hansissa soluissaan tila pitelee tihentynyttä aikaa. Se on tilan tehtävä" -, voisi sen kubistien maalausten edessä sanoa toisinkin päin: aika tuntuu niissä pitelevän tihentynyttä tilaa.

BACHELARD 1970a, s. 27.

III CHAGALLIN MAALAUSTEN JA NIISSÄ ESIINTYVIEN MYYTTIEN TULKINTAA

1. WARNOD 1978, s. 73.

1. LA NAISSANCE (SYNTYMÄ) 1910

2. MEYER s.a., s. 41.

3. "Je trouvai la maison pleine de femmes parées et d'hommes graves, dont les taches noires voilaient la lumière du jour. Tapage, çuchotement; soudain, le cri perçant d'un nouveau-né. Maman, demi-nue, est alitée, pâle, à peine rose. Mon frère cadet venait de naître. Les tables couvertes de blanc. Frôlement des habits sacrés. Un vieillard, murmurant la prière, coupe avec un couteau aigu le petit bout du chair sous le ventre du nouveau-né. Il suce le sang avec les lèvres et étouffe de sa barbe les cris et les gémissements du

bébé ...

MA VIE, s. 70-71.

4. MEYER s.a., s. 88.
5. Esim. rabbi Rothenburg kielsi 1200-luvulla kaikki ihmisten kuvaukset synagogissa, mutta salli eläinpäisten ihmisten esittämisen.
MEYER s.a., s. 137.
6. "My heart was glugged with icons".
Sit. BUCCI 1970, s. 12 ; vrt. myös s. 58.
7. ALTHEIM 1954, s. 123.
8. *Sabatissa* on kuin tiivistyneenä pyhäillan tunnelma maaseudulla, kun aika tuntuu pysähtyneen, vaikka seinäkellon heiluri tekeekin verokaista liikettä. Ihmiset on vallannut pitkien talvi-iltojen raskas ikävä, joka on valunut heidän jäseniinsä ja tehnyt ne raskaiksi kuin lyijy. Ulkomaailman jähmeä liikkumattomuus on pakottanut heidät kääntämään katseensa sisäänpäin, rukoukseen, mietiskelyyn, ekstaasiin. Taulun tunnelmalla on voimakas paikallissävy. Se on selittämättömällä tavalla sekä venäläinen että juutalainen.
9. "... le visage du vieux Juif qui regarde la scène du dehors, par la fenêtre, n'est pas sans rappeler l'image du Chliah, l'envoyé de Dieu qui regarde les Juifs aux occasions décisives de leur vie et enregistre leur comportement."
Ja Goldmann jatkaa:
"Nous ne savons pas si le personnage du Chliah correspond à l'origine à une idée vraiment hassidique. Il se trouve, en tout cas, dans la pièce, la plus populaire et la plus répandue de la littérature yiddish, *le Dybbuk* d'Ansky, et pourrait donc être d'origine littéraire. Chagall nous a d'ailleurs raconté qu'il a été personnellement très lié avec Ansky, qui vivait dans la même petite ville de Vitebsk."
GOLDMANN 1970, s. 424.

10. "... the father under the bed ... is hiding in order not to set eyes on something taboo, impure"...

"The action is ... experienced and suffered by the woman with her being rooted in the forces manifested here. She is sustained and protected by this mystery of life. The man is in a different situation. As procreator and begetter he participates in the process but is quite overwhelmed by the ineffable elemental life forces it reveals."

MEYER s.a., s. 88.

11. "Mes thèmes à moi sont la vie même:
l'amour, la naissance, et la mort.
Et audessus de tout ça: Dieu, dominant".
Sit. SCHAEFFER 1967, s. 38.

12. Liitteet 3 ja 4, s. 262-263.

13. "It was poet's painting, so it was right that it was the poets and not the critics who first felt its enchantment, its magical sense of allusion."

BUCCI 1970, s. 18.

2. LE MARIAGE (1910)

14. Meyer tosin arvelee dateerauksen nimenomaan tässä maalauksessa olevan liian aikaisen. Jos Meyer on oikeassa, teos on valmistunut La Ruchessä keväällä 1911. Sen esillä olosta näyttelyissä en ole onnistunut löytämään mainintoja.

MEYER s.a., s. 155.

15. "Mes tableaux de Russie étaient sans lumière.
Là-bas, tout y est sombre, brun gris ..." - Venäjällä tehdyt tau-
luni olivat valottomia. Kaikki siellä on pimeää, harmaanruskeaa.

Sit. WARNOD 1976, s. 64.

Vrt. "A Vitebsk, j'étais couleur de pomme de terre". - Vitebskissä työni olivat perunanvärisiä".

/Chagall/1984, s. 34.

16. "La mariée blanche comme un oiseau blanc ... un nuage ... Un jeune homme ... son haut de forme frissonne sur la tête ..."
CHAGALL, BELLA 1948, s. 224-225.
17. "Je me hâte moi aussi et j'y pleure à côté de maman. J'aime un peu pleurer, lorsque le "badchan", de sa haute voix, chante et crie: "Fiancée, fiancée, pense un peu à ce qui t'attend!" Ce qui t'attend? A ces mots, ma tête se détache doucement du corps et pleure quelque part près des cuisines où se préparent les poissons."
MA VIE, s. 49.
18. "Le thème central de l'oeuvre de Chagall pendant cette période ... nous paraît l'opposition entre monde juif et monde paysan, entre chambre et village."
GOLDMANN 1970, s. 426-427.
19. Mts. 423.
20. *Kuollut*-taulun elementtejä selittävät osaltaan seuraavat tekijän lapsuuteen liittyvät seikat: isoisä joka toisinaan vetäytyi yksin talonsa katolle syömään porkkanaa, eno Neuch joka "soitti viulua kuin suutari" - ja ehkä myös Chagallin lyhyehkö oppiaika kyltti-maalarina.
21. "Ma ville, triste et joyeuse!
... des églises, des clôtures, des boutiques, des synagoges, simples et éternelles, comme les bâtiments sur les fresques de Giotto."
MA VIE, s. 141.
3. DEDIE A MA FIANCEE (1911)
22. CASSOU 1966, s. 22-24.
23. WARNOD 1978, s. 60.
24. "Vi har rätt att misstänka, att detta är kontakten med någon meningsfull aspekt av detta kollektivt medvetande med dess mening till

kvinnan att acceptera den maskulina principen som djurmänniskan".
 HENDERSON 1981, s. 139.

25. MEYER s.a., s. 137.

26. CLANCIER 1973, s. 11.

27. "It is the case of similar "insights" in the same historical situation".
 MEYER s.a., s. 136.

28. BUCCI 1971, s. 16.

29. Jeanine Warnodin haastattelu.

30. "Le Russe Chagall expose un boeuf d'or fumant de l'opium. Cette
 toile avait offusqué la police. Un peu d'or rajouté à propos sur la
 lampe délictueuse a tout arrangé".
 Sit. WARNOD 1978, s. 62.

31. Ibid.

32. Vrt. VALKONEN, M. 1982.
 Cendrarsin runot *Portrait ja Atelier* ks. liitteet 3-6, s. 262-265.

33. Sit. VALKONEN, O. 1973, s. 80.

34. Ibid.

4. A LA RUSSIE, AUX ANES ET AUX AUTRES (1911-1912)

35. Vrt. taidekasvatuksen opiskelijoiden antamia selostuksia firstness-
 tason vaikutelmista, liite 7, s. 266.

36. "Simple, carré, moitié creuse, moitié ovale. Une auge de bazar.
 Une fois dedans, je la remplissais entièrement".
 MA VIE, s. 11.

37. Esim. DURAND 1969, s. 507.
Demisch tulkitsee maidon tässä taivaan mannaaksi.
DEMISCH 1959, s. 72.
38. Haftmann näkee maalaisnaisessa jumalten lähetin: "Looking like a messenger of the gods in her peacock robe a milkmaid with a pail hurries ..."
HAFTMANN 1972, s. 74.
39. Myös Bella Chagallin lapsuuden muistelmat valottavat eloisasti tätä puolta vitebskinjuutalaisten elämästä.
CHAGALL, BELLA 1948.
40. ELIADE 1957, s. 129.
41. Mts. 130-131.
Kiinalaisessa mytologiassa perimätieto kertoo joittenkin keisarien osanneen lentää, esim. keisari Chouenista (2258-2208 kiinal. ajanlasku) kerrotaan: "... linnunsulkien avulla hän muutti muotoaan ja kohosi ylöspäin kuin kuolematon."
Mts. 127.
42. Mts. 132-133.
43. Mts. 139.
44. MORAVIA 1977, s. 200.
Samaa ilmiötä mitä Moravia kutsuu levitoinniksi Bachelard nimittää unen(omaiseksi) lennoksi (vol onirique) ja toteaa mm: "Lennämme uneksiessamme vain silloin kun olemme onnellisia".
BACHELARD 1943, s. 84. Ks. myös ESTEBAN 1984, s. 13-17.
45. "L'ange est l'euphémisme extrême, presque l'antiphrase de la sexualité".
DURAND 1969, s. 162.

46. "Peu importe comment il joue! Je souris, m'essayant sur son violon, sautant dans ses poches, sur son nez. Il bourdonne comme une mouche.

Seule ma tête vole doucement dans la chambre. Plafond transparent. Nuages et étoiles bleues pénètrent en même temps que l'odeur des champs, de l'étable et des routes".

MA Vie, s. 34.

Samantapaiseen hallusinaationomaiseen kokemukseen viitattiin kuvauksessa häistä, missä morsianta itketettäessä Marc tuntee päänsä irtautuvan ja leijailevan huoneen kattoa kohti.

Mts. 49.

47. WARNOD 1948, s. 66.

Jean Cassou on luonnehtinut Chagallia erään tämänaikaisen valokuvan perusteella "melkein dandyksi". Tästä muotokuvasta saa saman vaikutelman. *Ma Vie* esittää myös asioiden toisen puolen: "Viikkoon ateljeeta ei ole siivottu ... taulunkehyksiä, munankuoria, tyhjiä halpoja säilykepurkkeja ... El Greco- ja Cézanne-jäljennöksiä ... tähteet silakasta, jonka olen leikannut kahtia: pää ensimmäiseksi, pyrstö toiseksi päiväksi ja - Luojan kiitos! - leivänkannikoita ..."

MA VIE, s. 145-146.

Miltei kokonaisia opuksia on kirjoitettu selittämään taiteilijan seitsemää sormeaa. Chagall itse vastaa yksinkertaisesti: "Miksi seitsemän sormeaa? Tuodakseni toisen rakenteen, fantastisen elementin realististen elementtien rinnalle. Epäsointu lisää psyykkistä vaikutusta; hebrealaisin kirjaimin kirjoitettu teksti *Russie-Paris* on pelkkä plastinen elementti." WARNOD 1948, s. 66.

Chagallin sanoja epäilee esim. Goldmann, joka arvelee seitsensormisuuden osoittavan sitä, että taiteilija tunsu itsensä juutalaisena yksinäiseksi, oudoksi ja juurettomaksi, kuin rikkirevityksi (*écartelé*) Venäjän ja Pariisin välillä, mitä hänen mielestään hepreankielinen teksti nimenomaan merkitsee.

GOLDMANN 1970, s. 430.

Olen jossain määrin valmis yhtymään Goldmannin tulkintaan, mutta kääntäisin sen myönteiseksi. Chagall tunsu itsensä Pariisissa juutalaiseksi, - ja siitä maagisesta merkityksestä mikä 7-luvulla on myös juutalaisten uskonnossa olisi helppo löytää näytteitä - mutta ei

toisen luokan kansalaiseksi, vaan vihdoinkin vapaaksi maailmankansalaiseksi. Hän tunsi pakkoa, suorastaan polttavaa pakkoa oman juutalais-venäläisen perintönsä, sen sisältämän viisauden ja mystiikan tallentamiseen kuvina. Seitsensorminen käsi lepää kuin demonstroiden maalarintelineelle asetetun taulun päällä.

48. Analysoitavana on oikeastaan taulun pieni vihreä poika:

"Let the little green child speak:

This is where I should like to be with her whose breast I suck - like my grandfather escaped to the roof that day, so I should like to escape from all those who would separate me from the breast and body of Mother Earth. I am a little lamb with imagination.

But perhaps I must resign myself to being weaned after all, because that old Witch the Weaner is able to pursue me no matter how I try to hold on to my beloved udder.

Yet this is tantamount to castration: to take me from the body of her whom love, me and all the other little lambs who are led to the slaughter.

If I had my wish, I'd take her mouth and her eyes off her own body, and reduce her to a breast again. I'd chop her head off, the ugly servant of civilization and of the church instituting this silly idea of weaning us and instituting also the authority of my fathers and forefathers."

SCHNEIDER 1946, s. 123.

49. CASSOU 1966, s. 30.

50. SHATTUCK 1968.

51. "Chanter comme un oiseau, sans théorie ni méthode":

Sit. LASSAIGNE 1965, s. 89.

5. LE POETE (1911-1912)

52. Maalauksen työnimiä olivat myös *Haft-past-Three, A quarter to Five* ja *Rendezvous*.

MEYER s.a., s. 168.

53. Picasso käydessään Eluardin luona 1945:

"De Chagall j'ai vu ... une nature morte inattendue, bleue et rouge, de 1913, Table avec une bouteille ..."

"Chagallilta näin ... hämmästyttävän asetelman, sinistä ja punaista, vuodelta 1912 ... Pöytä, jolla on pullo".

Sit. BRASSAI 1964, s. 212.

54. Usein on siteerattu Chagallin sanoja Ma Viestä:

"/Cendrars/ me persuadait que je pouvais travailler tranquillement à côté des cubistes orgueilleux, pour qui j'étais peut-être un rien du tout. Ils ne me gênaient pas. Je les regardais de côté et pensais: 'Qu'ils mangent à leur faim leurs poires carrées sur leurs tables triangulaires!' ...

Et je songeais: 'A bas le naturalisme, l' impressionisme et le cubisme réaliste!'.

"Cendrars vakuutti minulle, että voin rauhassa työskennellä noiden ylpeiden kubistien rinnalla, joille en varmasti ollut minkään arvoinen. Eivät he minua häirinneet. Katselin heitä sivusta ja ajattelin: 'Syökööt kyllikseen neliskulmaisia päärynöitään kolmikulmaisilta pöydiltään!'.

Ja mietin mielessäni: 'Alas naturalismi, impressionismi ja realistinen kubismi!'.

MA VIE, s. 154-155.

Myöhemmin Chagall kuitenkin on myöntänyt saaneensa kubisteilta vaikutteita.

Esim. WARNOD 1948, s. 66.

Meyer taas korostaa enemmän kuin kubismia "cézannelaista konstruktivismia". Tämän ajan töissä esiintyvän "geometrisen verkon" hän kuitenkin arvelee Chagallin omaksuneen Gleizes'iltä ja Metzingeriltä.

MEYER, s.a., s. 153.

55. Tälle tulkinnalle antaa tukea hieman myöhempi miehen muotokuva, jossa puolet päästä leijailee irrallaan ja jonka nimi *N'importe où hors du monde* on ilmeisesti lainattu Baudelairen säkeestä: ... "loin, loin, n'importe où/ que ce soit hors de ce monde ...

"kauas, kauas, minne tahansa kunhan vain pois tästä maailmasta".

Esteban tulkitsee pään asennon auringon tavoitteluksi.

ESTEBAN 1984, s. 14.

56. "A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles, je dirai quelque jour vos naissances latentes ..."

Kiintoisa vertailukohta värien ja musiikin vastaavuuksiin olisi esim. Skrjabinin *Prometeus*. Stuckenschmidtin mukaan musiikin peruslinja siinä näyttää määräytyneen värijärjestelmän mukaisesti: do = punainen, sol = oranssi, re = kirkkaan keltainen, la = vihreä, mi = vaalean sinertävä jne.

BELLOUR 1971, s. 965.

Kandinsky pohtiessaan värien fyysisiä ja psyykkisiä vaikutuksia vertailee eri instrumenttien sointivärejä ja antaa mm. seuraavia analogioita: kirkkaan keltainen = trumpetti, vaaleansininen = huilu ja asteittain tummenevä sininen = sello, kontrabasso, urut, sinooperin-punainen = tuuba, rummut.

KANDINSKY 1981, s. 83-92.

57. "Je suis venu en France avec encore de la terre sur les 'racines' de mes souliers ..."

SCHAEFFER 1967, s. 50.

58. "C'est de cet instant (1911) que la métaphore, avec lui seul, marque son entrée triomphale dans la peinture moderne. Pour consommer le bouleversement des plans spatiaux préparé de longue main par Rimbaud et en même temps affranchir l'object des lois de la pesanteur, de la gravité, abattre la barrière des éléments et des règnes, chez Chagall cette métaphore se découvre d'emblée un support plastique dans l'image hypnagogique et dans l'image éidétique (ou esthétique), laquelle ne devait être décrite que plus tard avec tous les caractères que Chagall a su lui attribuer."

Sit. MATHEY 1959, s. 6.

59. SHATTUCK 1968.

60. KRAUSS 1985, s. 4.

61. Sit. CRESPELLE 1969, s. 199.

6. MOI ET LE VILLAGE (1911)

62. "... ces grands assemblages pluriels des images en constellations, en essais, en poèmes et en mythes."
DURAND 1971, s. 11.
Durand lainaa myös Soustellen vertausta, jossa myytin rakenteen semanttista tiheyttä verrataan kaikuun tai peilipalatsiin, missä jokainen sana toistuu joka suunnalla kumuloivin merkityksin.
"... cette è p a i s e u r sémantique du mythe qui déborde de toutes parts la linéarité du signifiant, utilise la métaphore de l'écho, ou du palais des miroirs dans lequel chaque mot renvoie en tous sens à des significations cumulatives".
Mts. 413.
63. Vrt. ARNHEIM 1970, s. 21.
64. Sit. LEYMARIE 1970, s. XI. "Ce que je voulais, c'était un réalisme, si l'on veut, mais psychique, donc tout autre chose qu'un réalisme de l'objet ou de la figure géométrique."
Sit. HUYGHE 1977, s. 184.
65. "Et toi, vachette, nue et crucifiée, dans les cieux tu rêves. Le couteau resplendissant t'a élevée dans les airs".
MAVIE, s. 27.
66. Sirkus-sarjan hevosista ja linnuista Chagall kirjoittaa:
"Je suis leur frère/Leur fils qui pleure/D'eux j'ai la nostalgie/L'air du ciel dans mon coeur/va vers eux/Je cherche leur regard et leur signe ..."
"Olen niiden veli/niiden poika joka itkee./Niiltä olen saanut kai-puuni/ja taivaan sävel sydämessäni/vie niitä kohti./Etsin niiden katsetta/ja merkkiä niiltä ..."
TERIADE 1973, s. 87.
Denedetti on tulkinnut joissakin Chagallin tauluissa nähtävät pistekuviot - joita tässä voisivat olla juuri katse, silmiä yhdistävät pisteviivat, ja kukkia ympäröivät sädekimput - muistumiksi hasidisti-

sesta käsitteestä, s h e k i n a s t a, taivaallisista valohiukkasista.

DEBENEDETTI 1962, s. 145.

67. LEYMARIE 1970, s. X.

68. HAFTMANN 1972, s. 144.

69. Sit. DURAND 1969, s. 239.

70. Ibid.

71. Mts. 240.

72. Ja koska ne ovat niin pieniä, että ne on helppo nielaista, huomauttaa Durand, psykoanalyttikot voivat käyttää niitä tukemaan seksuaalisuuden oraalisien regression teorioitaan.

73. Ibid.

74. Mts. 244; BACHELARD 1969, s. 137.

Vatsassa haele hauen
Löytähän kulea kuuja
Vatsassa kulean kuuja
Siellä oli sileä siika.

Halkaisi sileän siian
Sai sieltä sinikeräsen
Siian suolen soukerosta
Kolmannesta koukerosta

Kehitti sinikeräsen
Sisältä sinikeräsen
Putosi punakeräsen
Purki tuon punakeräsen
Keskeltä punakeräsen
tapasi tulisorosen

Jok oli tullut taivosesta

Puhki pilvien pudonnut ...

KALEVALA, Kahdeksasviidettä runo: Tulen niellyt hauki.

75. BACHELARD 1969, s. 129-182.

76. "Le monde réel s'efface d'un seul coup, quand on va vivre dans la maison du souvenir ... la maison natale, la maison d'intimité. Cette maison, elle est lointaine, elle est perdue ... Elle est une maison de rêves, notre maison onirique."

Mts. 95-96.

77. Mts. 121-122.

78. "Avant d'être 'jeté au monde', l'homme est déposé dans le berceau de la maison. Et toujours, en nos rêveries, la maison est un grand berceau ... La vie commence bien, elle commence enfermée, protégée, toute tiède dans le giron de la maison ...

/être/ jeté dans le monde, à l'hostilité du monde, est ... une deuxième position ... On doit laisser au d e d a n s le privilège de ses valeurs. Au-dedans de l'être, dans l'être du dedans, une chaleur accueille l'être, enveloppe l'être."

BACHELARD 1970, s. 26.

Sisäkkäisyyden periaate on löydettävissä yhtä hyvin venäläisissä Matrjoska-nukeissa kuin Bachelardin tieteenfilosofisessa ajattelussa, jossa hän tähdentää sitä, että tieteen uudet paradigmat eivät syrjäytä vanhoja, vaan ympäröivät ne:

"En résumé, si l'on prend une vue générale des rapports épistémologiques de la science physique contemporaine et de la science newtonienne, on voit qu'il n'y a pas d é v e l o p p e m e n t des anciennes doctrines vers les nouvelles mais bien plutôt e n v e l o p p e m e n t des anciennes pensées par les nouvelles. Les générations spirituelles procèdent par emboitements successifs."

BACHELARD 1973, s. 62

Miltei samoin sanoin kuvataan kosmista olemista Jankelevitchin teoksessa *L'irréversible et la nostalgie*.

"Les périodes cosmiques se recourbent sur elles-mêmes comme les cycles" (Faidon) - Kosmiset periodit kiertyvät itsensä ympärille kuin kehät.

"Eternellement l'anneau de l'être reste fidèle à soi ... Eternellement se bâtit la même maison de l'être." (Zarathustra) - Ikuisesti pyörii olemisen pyörä ... Ikuisesti olemisen kehä pysyy uskollisena itselleen ... Ikuisesti rakentuu sama olemisen talo.

JANKELEVITCH 1974, s. 106-107.

79. Kuten Chagall myöhemmin kirjoittaa runossaan:

"Seul est mien
Le pays qui se trouve dans mon âme
J'y entre sans passeport
Comme chez moi

En moi fleurissent les jardins.
Mes fleurs sont inventées.
Les rues m'appartiennent
Mais il n'y a pas de maisons.
Elles ont été détruites dès l'enfance
Les habitants vagabondent dans l'air
A la recherche d'un logis
Ils habitent dans mon âme ..."

Omani on vain
Maa joka on sieluni sisällä
Sinne voin mennä ilman passia
Kuin kotiini

Minussa kukkivat puutarhat
Kukkani ovat kuviteltuja
Kadut kuuluvat minulle
Mutta taloja ei ole
Ne hävitettiin jo lapsuudessa
Asukkaat harhailevat ilmassa
Etsien asuinpaikkaa
He asuvat minun sielussani ..."
Sit. CASSOU 1966, s. 99-100.

80. GOLDMANN 1970, s. 433.

81. "Le Hassid reste toujours un être exceptionnel, inassimilable aux conventions sociales, individualiste extrême et bizarre dans son propre milieu."

SCHOLEM 1973, s. 20.

Tähän viittaa myös episodi *Ma Viestä*. Chagall kertoo riemastuneensa kuullessaan äidiltään lyoznolaisesta esi-isästä, joka liikuskeili kylän raitilla pelkässä paidassa: "Muisto tuosta housuttomasta täyttää aina sydämeni aurinkoisella ilolla. Aivan kuin Lyoznon kaduille olisi ilmielävänä ilmestynyt jokin Massacion tai Piero della Francescan maalaus. Tunsin olevani lähellä häntä."

"Le souvenir de ce sans-culotte remplira toujours mon coeur d'une joie ensoleillée. Comme si dans la rue de Lyozno en plein jour avait ressuscité la peinture de Massaccio, de Piero della Francesca. Je me sentais près de lui."

MA VIE, s. 29.

82. Sit. Lauri Routila: taidekasvatuksen luentosarja modernismista.

7. LA VEILLE DE LA FETE DES EXPIATIONS (1912)

83. "... traduire en image l'éclair d'une sensation".

HAFTMANN 1972, s. 12.

"Au cours des quatre années passées à Paris des centaines de gouaches virent le jour, d'où sortirent ensuite les grandes toiles, points culminants d'un travail parvenu à maturité. Il n'y en a guère plus de quarante; toutes sont imaginées et préparées dans la gouache."

Mts. 26.

84. Mts. 20-29.

85. "Il se trouvait en plein accord avec les jeunes fauves à peu près de son âge, qui procédaient de Van Gogh et de Matisse, mais tout à

fait dans le sens de Chagall, "maniaient les tubes de peinture comme des cartouches de dynamite" selon la formule du jeune Derain."

Mts. 25.

86. "Papa est tout en blanc. Une fois par an, le jour du grand Pardon, il me semblait le prophète Ilya..."
MA VIE, s. 59.
87. JUUTALAINEN VUOSI s.a.
88. Omaelämäkerrassaan Chagall puhuu usein rabbin laulusta, jota kotona juhlapäivinä laulettiin. Olen kuullut Chagallin taidetta käsittelevän diakoosteen taustamusiikkina jiddishinkielisen laulun, jossa toistuivat sanat: "Kun rabbi laulaa / kaikki laulavat / kun rabbi itkee / kaikki itkevät / kun rabbi tanssii / kaikki tanssivat..." Tämä laulu on erittäin iloinen ja tanssillinen. Kenties on kysymys samasta laulusta. Diakoosteen on tehnyt Centre Culturel Français'n työryhmä Jean-René Girardin johdolla.
"Pöydän ääressä istuen isäni alleviivasi valittuja sivuja lyijykynällä ja kynsillään. Sivun kulmaan hän merkitsi: "Aloita tässä". Jonkin liikuttavan kohdan viereen hän merkitsi: "Itke!" Toiseen kohtaan: "Kuuntele kanttoria".
Ja äiti meni synagogaan varmana siitä, ettei hän vuodattaisi kyyneleitä turhaan, vaan ainoastaan silloin kun pitikin."
MA VIE, s. 58-59.
89. Sit. MEYER, s.a., s. 133.
90. Chagallin omien sanojen mukaan hänen taiteensa pohjavirtoina ovat olleet sekä ikonien edustama että hasidistinen mystiikka.
HAFTMANN 1972, s. 10.
91. "Apollinaire le premier, Cendrars, Eluard, Aragon, Maritain, Malraux, Paulhan avaient deviné, parce qu'ils étaient de la même famille, celle des poètes, que par delà de l'iconographie il y avait la peinture et surtout "la chimie" comme dirait Chagall, ce miracle qui

fait tressaillir lorsque l'on regarde Rembrandt ou Courbet, lorsqu'on écoute Bach ou Bartok, cet accord profond entre la qualité émotionnelle de la conception et son expression. Chagall, ce n'est pas la peinture engagée au sens réaliste, c'est l'engagement du coeur. Et c'est la leçon dont nous avons le plus besoin."

GUERIN 1982, s. 18.

8. GOLGATA (1912)

92. Yhdessä näistä perhekuvista lapsella on parrakkaan miehen kasvot. Goldmannin mukaan tässä kuvastuu Chagallin tuntema kummastus ei-juutalaisten uskonnostaan kertomia seikkoja kohtaan: "En effet, les paysans ne racontent-ils pas aux jeunes garçons juifs et à leurs parents l'histoire d'un Dieu qui est à la fois un enfant (à Noël) et un homme mûr (à Pâques), le plus souvent barbu, et que les Juifs ont crucifié."

"Tosiaankin, eivätkö maalaiset kertoneetkin nuorille juutalaispojille ja heidän vanhemmilleen tarinaa Jumalasta, joka oli samalla kertaa lapsi (jouluna) ja aikuinen (pääsiäisenä), yleensä parrakas mies, jonka juutalaiset olivat ristiinnaulinneet."

GOLDMANN 1970, s. 425.

93. MEYER s.a., s. 16.

Raamatusta hän kirjoittaa:

"Olen palannut takaisin siihen suureen, universaaliin kirjaan, joka on Raamattu. Aina siitä alkaen kun olin lapsi se on täyttänyt minut maailman kohtalonnäyillä ja inspiroinut minua työssäni. Epäilyn hetkinä sen runollinen suuruus ja viisaus lohduttivat minua. Se on minulle kuin toinen luonto."

GRANATH 1982, s. 102.

94. MEYER, s.a., s. 16.

95. Edustavia esimerkkejä tämän teeman kuvauksista on *Valkoinen ristiinnaulittu* (1938), jossa krusifiksiaihe kokoaa ympärilleen juutalaiseen uskontoon liittyviä pyhiä merkkejä, tai Tukholman suuressa

Chagall-näyttelyssä (1982) mukana ollut *Taulun edessä* (1968-1971), jossa taiteilija on kuvattu januskasvoisena nöyränlempänä aasi-ihmisenä maalaamassa krusifiksin edessä.

Runoissaan Chagall on kuvannut myös omaa "ristiään":

"Je me réveille dans le désespoir
D'une journée nouvelle, de mes désirs
Pas encore dessinés
Pas encore frottés de couleurs
Je cours là-haut
Vers mes pinceaux séchés
Et tel le Christ je suis crucifié
Fixé avec des clous sur le chevallet."

"Herään epätoivoon
jonka tuo tullessaan uusi päivä
ja kaikki toiveeni joita ei vielä ole piirretty
joihin ei vielä ole hangattu väreitä.
Juoksen kuivuneitten siveltimieni luo
ja kuin Kristus
minut ristiinnaulitaan
lyödään nauloilla maalaustelineeseen."
CHAGALL s.a. 1, s. 2.

96. Chagall itse on huomauttanut samasta asiasta:
"Tarkkaan ottaen siinä ei olekaan mitään ristiä, vain sininen lapsi
ilmassa. Risti kiinnosti minua vähemmän ...".
Sit. MEYER, s.a., s. 174.
Elämänpuuhun liittyviä myyttejä tarkastelee esim.
DURAND 1969, s. 391-399.
Pyhä seitsenhaarainen kynttilänjalka *M e n o r a h* on kabbalis-
tisissa kirjoissa usein esitetty elämänpuun muodossa.
HALEVI 1979, s. 78.
97. Sit. ERBEN 1957, s. 50.
Venäjällä tehdyssä alustavassa piirroksessa on selvemmin nähtävänä
lapsen hymy.

Chagall on myös selittänyt kysyjille: "Ristille ei jäänyt tilaa muuta kuin lapselle, ja se riitti minulle".

Sit. MEYER s.a., s. 173.

98. Isenheimin alttaritaulu oli tehnyt Chagalliin syvän vaikutuksen, jota hän on kuvannut seuraavasti:

"Grünewald tiesi mitä aine pohjimmiltaan on. Isenheimin alttarin Kristuksen mätänevä ruumis on karkeasti nähty ja paljaasti muotoiltu ja kuitenkin se ilmaisee jotakin aivan vastakkaista kuin kaikki aineellinen, se ilmaisee henkeä, sielua, kärsimystä - ja kenties jumaluutta."

Sit. ERBEN 1957, s. 18.

99. Mts. 50.

100. ROTERMUND 1960, s. 267.

101. Tikapuiden myyttisiä merkityksiä on kuvannut esim. ELIADE 1957, s. 57-61.

102. HAFTMANÑ 1966, s. 20-21, 1972, s. 84.

9. FEMME ENCEINTE (1912-1913)

103. Madonna-aiheessa asteittainen muuntuminen realistisesta ilmaisukielestä pelkistettyyn käy ilmi esimerkiksi verrattaessa *Pyhän perheen* (1909) imettävää äitiä, *Madonnaa ja lasta* (1911) ja nyt tarkasteltavana olevaa teosta.

104. Parta näkyy vielä selvemmin luonnospiirroksessa (1911), sensijaan se puuttuu samanaiheisessa guassissa *Russie* (1912-1913).

105. Näitä aineksia sisältävät sekä välimerellisten että amerikkalaisten - esim. irokeesien - kulttuuripiirien myytit.

ELIADE 1957, s. 193-200.

106. Mts. 212-213.
107. DEMISCH 1959, s. 147.
108. Vrt. myös Jungin käsitettä *U r a r h e t y p.* Tällä sinänsä pleonastisella nimityksellä Jung luonnehti hahmoa, joka esiintyi ihmiskunnan kaikkein varhaisimpina aikoina, ja jossa arkkityyppien ominaisuudet, kuten hyvyys ja pahuus, suojelevaisuus ja pelottavuus, naisellisuus ja miehisyys vielä esiintyvät differentoitumattomina.
NEUMANN 1956, s. 22.
109. ELIADE 1957, s. 215.
Chagallin Aatami-myytille antama metaforinen ilmaus tulee käsiteltäväksi seuraavan maalauksen *Hommage à Apollinairen* yhteydessä.
110. Mts. 216.
111. Mts. 227.
112. Kuu esiintyy myös usein Neitsyt Marian atribuuttina. Se on osoittamassa esikristillisten myyttien siirtymistä Marian palvontaan. Kuunsirpin päällä seisovan Marian esikuvana on Artemis ja sen taustalla Isis.
MYTER 1983, s. 78.
113. Chagallin taiteen irrationaaliseen luonteeseen kuuluukin, etteivät kaikki maalauksen elementit ole tulkittavissa loogisin johtopäätöksin.
114. Ks. Neumannin kaavio. NEUMANN 1959. Liite 8.
Positiivisen ja negatiivisen maskuliinisuuden arkkityyppejä kartoitava kaavio odottaa vielä laatijaansa.
115. Poikkeuksena säännöstä vain jokin Jan van Eyckin Arnolfinin kihlattu.

116. Taivaankappaleet madonnan attribuutteina periytyivät hänelle esikristillisiltä jumalattarilta, kuten esim. Isikseltä ja seemiläisten Mariannelta, äiti-jumalalta ja taivaan kuningattarelta.
WALKER 1983, WARNER 1976.
117. Tunnetuin Piero della Francescan *Madonna della Misericordia*, n. 1460.
118. Myöskin hän voi olla vauraan porvarisrouvan tyyppi. Esim. Robert Campin, Flemallen mestari, *Mérode-alttari*, n. 1427.
10. HOMMAGE A APOLLINAIRE (1911-1913)
119. ARNHEIM 1970, s. 134.
120. Matti Bergström on aivofysiologian kannalta kirjoituksissaan ja esitelmissään usein painottanut samaa: aivojen runko-osassa, "luovuuden varastossa", "sattumageneraattorissa" ei ole aikaa eikä paikkaa. Bergström nimittää sattumaksi sitä, mitä tiede ei tunne. Esim. fyysikko Jean E. Charon nimittää sitä hengeksi kirjassaan *L'Esprit, cet inconnu*.
BERGSTROM 1978.
CHARON 1980.
121. "The Cubists, in fact ... aimed at achieving extreme objectivity to the exclusion of any personal statement. For Chagall, instead, genuine objectivity can only be achieved through the subjective, as its intensification."
MEYER, s.a., s. 156-157.
122. HALEVI 1979, s. 10.
123. "Vor der Herabkunft auf die Erde ist jede Seele und jeder Geist aus einem Mann und einer Frau zusammen gesetzt, welche zu einem einzigen Wesen vereinigt sind. Indem sie zur Erde herabsteigen, trennen sich beide Hälften und beseelen verschiedene Körper."
DEMISCH 1959, s. 67.

124. Näistä kokeiluluontoisista töistä yksi on nimenomaan tätä aihetta esittävä: *Aatami ja Eeva*, jossa voi nähdä suorastaan futuristisia piirteitä. Liikettä siinä kuvataan Duchampin kuuluisan *Portaita laskeutuvan alastoman* tapaan.
125. Esim. CASSOU 1966, s. 120-121.
GRANATH 1982, s. 102.
126. "La couleur est forme et sujet; elle est purement le thème qui se développe, se transforme en dehors de toute analyse psychologique ou autre."
DELAUNAY 1957, s. 67.
127. "Qu'ils mangent à leur faim leurs poires carrées sur leurs tables triangulaires!"
MA VIE, s. 154.
128. "... chanter comme un oiseau, sans théorie ni méthode."
LASSAIGNE 1965, Préface.
129. Delaunay halusi olla
"créateur de la peinture inobjective."
DELAUNAY 1957, s. 66.
130. "Chagall ... un des coloristes les plus étonnants parmi les peintres nouveaux".
Sit. HAFTMANN 1966, s. 74.
131. "Cet art cinématique, en quelque sorte, a pour but de nous montrer la vérité plastique sous toutes ces faces et sans renoncer au bénéfice de la perspective."
APOLLINAIRE 1980.
132. "Apollinaire s'assied. Il rougit, enfle, sourit et murmure: surnaturel!" ..
MA VIE, s. 161.

Joissakin muissa lähteissä, esim. Minotaure-lehden (no 3-4/1933, s. 106) haastattelussa, Chagall muistaa sanan muodossa: *surréal*. "Et ensuite Apollinaire ...

Il était assis sur une chaise dans mon atelier de la Ruche, devant mes toiles. Je me tenais dans un coin. Après avoir fini de sourire, de rougir il a prononcé, le premier, ce seul mot: *s u r r é e l* ..."

133. Runot *Rotzoge, Atelier ja Portrait* liitteinä 1-6, s. 260-265. Suomenokset kirjoittajan.

134. CHADOURNE 1973, s. 56.

135. Modernismille niin tärkeän ironian mestarina voi pitää jo Jules Laforguea, jonka runoutta Ellen Sakari on tutkinut väitöskirjassaan *Prophète et Pierrot. Thèmes et attitudes ironiques dans l'oeuvre de Jules Laforgue*.

SAKARI 1974.

136. "... la vérité sera toujours nouvelle".

Apollinairea, joka oli nimennyt näytelmänsä *Les Mamelles de Tirésias* ensimmäiseksi surrealistiseksi draamaksi, voi hyvällä syyllä pitää yhtenä surrealismin tiennäyttäjistä. Breton tosin on jossain yhteydessä huomauttanut, että Nervalin käyttämä "supernaturalismi" olisi myös voinut tulla liikkeen nimeksi, sillä Nervalilla oli juuri se henki, jota surrealistit julistivat, Apollinarella vain "kirjain" ...

("Il semble, en effet, que Nerval posséda à merveille l'esprit dont nous réclamons ... Apollinaire n'ayant possédé, ... que la lettre, encore imparfaite, du surréalisme ...").

APOLLINAIRE 1971, s. 21.

137. "Le mot *s i m u l t a n é* est un terme de métier, comme *b r é - t o n a r m é* en bâtiment, comme *s u b l i m é*, en médecine. Delaunay l'emploie quand il travaille avec tour, port, maison, homme, femme .., Le simultané est une technique. La technique travaille la matière première, matière universelle, le monde. La poésie est l'esprit de cette matière."

CHADOURNE 1973, s. 58.

Vrt. Robert Denaunay: "... the idea of the living movement of the world, and its movement is *s i m u l t a n e i t y*."

COHEN 1978, s. 82.

Apollinairelle taas joko partituuri, esite tai mainos oli nykypäivän simultaania runoutta, kunhan se vain tarjosi mahdollisuuden sen lukemiseen yhdellä silmäyksellä: ..."lire d'un seul regard l'ensemble d'un poème comme un chef d'orchestre lit d'un seul coup les notes superposées dans la partition, comme on voit d'un seul coup les éléments plastiques et imprimés d'une affiche."

DECAUDIN 1971, s. 84.

138. "Kuten ystäväni Chagall voisin tehdä sarjan mielettömiä tauluja / mutta en ole tehnyt muistiinpanoja matkalla... Jos olisin maalari kaataisin paljon punaista, paljon keltaista tämän matkan loppuun..."
CENDRARS 1967, s. 41.

139. "Ses poèmes, je les aime, comme ma ville natale, mon passé, comme la lumière solaire.
Sit. WARNOD 1978, s. 66.

140. Kiintoisan vertailukohteen tarjoaisi myös esim. Apollinainen runo *Il y a* ja Cendrarsin *Tour*.

141. Vrt. Yüdice 1981, s. 107-133.
/CAHIERS-APOLLINAIRE/ 1981, s. 126-144.

142. " ...le dépouillement de l'expression, le rôle de l'élément décoratif, de l'irrationnel, de la simultanéité".
DECAUDIN 1971, s. 83-84.

143. Tätä mieltä on myös Kohn-Etiemble analysoidessaan runoa *Zone*. Siinä Apollinaire kutsuu rakkauttaan "häpeälliseksi sairaudeksi". Pelon ja torjunnan tunteet ovat vielä selvemmin näkyvissä runon alkuperäisversiossa: "J'ai peur de tout leur sang / Leurs menstrues coulent dans les ruisseaux, l'air est infecté..." "Pelkään heidän vertaan / Heidän kuukautisverensä virtaa katuojissa / ilma on saastunutta..."
KOHN-ETIEMBLE 1980, s. 79.

144. "Mutta olin tietoinen miehen ja naisen erilaisesta ikuisuudesta".
APOLLINAIRE 1971, s. 109.
145. SINGER 1975, s. 248.
146. Etienne Souriau on myös tutkinut modernien runoilijoiden "pyrkimystä ajatella kuin maalari".
SOURIAU 1965, s. 35.
Kuvataiteilijoiden suhteesta musiikkiin ks.
MAUR 1986.
147. "Apollinaire ne connaissait rien à la peinture, pourtant il aimait la vraie: les poètes souvent ils devinent ..."
WARNOD 1980, Préface.
148. "... it soars like a banner above the paintings of this period."
"Hommage à Apollinaire is one of Chagalls finest and most mysterious pictures. Never before had the rhythms of his forms and the radiance of his colors combined in such a wonderful soaring unity. It blossoms before our eyes like a luminous rose - a radiant miracle and a delicate mystery."
MEYER, s.a., s. 598, 162.
149. "Sais-tu que tu es célèbre ici? Tes tableaux ont créé l'expressionnisme. Ils se vendent fort cher ..."
MA VIE, s. 246.
150. HAFTMANN 1972, s. 78.
Jos kylkiluusyntymisen myytistä halutaan pitää kiinni, niin luonnosten perusteella näyttää todennäköisemmältä, että taiteilija on tässäkin asettanut vanhat käsitykset ylösalaisin ja vetänyt Aatamin Eevan kylkiluusta.
Vanha myytti kertoo myös tarinan Lilithistä, Aatamin ensimmäisestä vaimosta, joka luotiin maasta yhtä aikaa Aatamin kanssa selkää selkää vasten kuin kaksoiset. Tämän maalauksen syntyyn Lilith-myytillä on tuskin ollut mitään vaikutusta.
WALKER 1983, s. 541-542.

11. PARIS PAR LA FENETRE (1913)

151. KRAUSS 1985, ss. 12-13.

152. Mts. 16-17.

153. Apollinaire kirjoittaa runossaan yhdestä Delaunayn ikkunasta:

"Du rouge au vert / tout le jaune se meurt...

...Beauté Pâleur d'insondables violets."

"Punaisesta vihreään / kaikki keltainen kuolee... Tutkimattomien
sinipunaisten / Kauneus, Kalpeus..."

DELAUNAY 1957, s. 66.

154. Mts. 69.

155. "Plus ce monde est terrifiant et plus l'art se fait abstrait tandis
qu'un monde fortuné susciterait un art immanent".

Sit. BOISDEFFRE 1964, s. 188.

156. BAUDELAIRE 1958.

157. Que le dynamisme universel doit être donné en peinture comme
sensation dynamique; que le mouvement et la lumière détruisent la
matérialité des corps.

BRETON 1946.

158. Esim. Boccionin *Kaupunki nousee* (1910), *Ballan Auton vauhtia,
valoja + melua* (1913) vain joitakin mainitakseni.

Rayonismi päättyi kokeiluissaan hyvin analogisiin toteutuksiin, jotka
perustuivat abstrakteihin viivojen ja värien jännitteisiin, esim.
Larionov, *Sininen rayonismi* (1912).

159. VALKONEN, M. 1985.

160. Ibid.

161. Esim. MARCADE 1984, s. 24.

162. Il n'y a plus de beauté que dans la lutte. Pas de chef-d'oeuvre sans un caractère agressif.
BRETON 1946.
163. Nous voulons glorifier la guerre - seule hygiène du monde -, le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles idées qui tuent, et le mépris de la femme.
164. SILK 1981, s. 332.
165. Nous déclarons que la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle: la beauté de la vitesse. Une automobile de course ... est plus belle que la Victoire de Samotrace.
Nous voulons chanter l'homme qui tient le volant, dont la tige idéale traverse la Terre, lancée elle-même sur le circuit de son orbite.
BRETON 1946.
166. SILK 1981, s. 331.
167. Kirjassaan *Futurist Art and Theory* Martin olettaa, että Ballan *Katuväloä* on tehty nimenomaan Marinettin *Tuons le clair de luneä* kuvittamaan.
Mts. 331, 336.
168. Lentokoneita ja ilmalaivoja kuvasivat töissään mm. La Fresnaye, Delaunay, Rousseau - ja Apollinaire.
169. "Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin ..."
APOLLINAIRE 1971, s. 7.
170. "Tu es tout / Tour / Dieu antique / Bête moderne / Spectre solaire / Sujet de mon poème / Tour / Tour du monde / Tour en mouvement."
CENDRARS 1967, s. 73.
171. "Vue du métro / Dans le soir avec mes yeux phosphore orange / C'est moi que les collégiens de leurs mains ivres / Caressent sans savoir pourquoi ..."
Vrt. myös Huidobron Delaunaylle omistama runo *Tour Eiffel*, joka

alkaa sanoilla: "Tour Eiffel/ Guitare du ciel ..." ja jota todella voi lähestyä "kubistisena runona".

DELAUNAY 1976, s. 20.

Ks. Huidobron runouden kubismista.

YUDICE 1981, s. 107-133.

172. "Kaikkein korkeimmalta tornilta simultaanisesti ja ystävällisesti G.A.:lle."

173. "Je suis triste je suis triste / J'irai au L a p i n A g i l e me ressouvenir de ma jeunesse perdue / Et boire des petits verres Puis je rentrerai seul / Paris / Ville de Tour unique du Grand Gibet et de la Roue."

CENDRARS 1967, s. 45.

174. Esim. ELIADE 1979 ja 1981 a.

175. Vrt. Cendrars runossaan *Tour*: "... Feux / Chocs / Rebondissements / Etincelle des horizons simultanés / Mon sexe / O Tour Eiffel / Je ne t'ai pas chaussée d'or..."

"...Tulimerkkejä / sokkeja / sykähdyksiä / Simultaanien horisonttien kipinä / kaluni / oi Eiffel-torni / En ole pukenut sinua kultakenkiin..."

176. CASSOU 1966, s. 58.

IV CHAGALLIN VUOSIEN 1910 - 1914 TUOTANTO AIKAKAUDEN KUVATAI- TEEN JA RUNOUDEN KONTEKSTISSA

1. CHAGALLIN TUOTANNON JA AIKAKAUDEN TAITEEN VÄLINEN SUHDE ILMAISUN TASOLLA

1.1. Keskeisperspektiivin katoaminen

1. MEYER s.a., s. 112.

2. Ibid.
3. Esimerkiksi seuraavissa maalauksissa: *Le Mariage* 1910, *A la Russie, aux ânes et aux autres* 1911-1912, *Le Poète* 1911-1912, *Paris par la fenêtre* 1913.
4. Esimerkiksi maalauksissa *Moi et le village* 1911, *Golgata* 1912, *Homage à Apollinaire* 1911-1913.
5. ARNHEIM 1982. Vrt. KRAUSS 1985, s. 13.
6. "Mais cette négligence-même est significative: la forme précise la matière et sa masse. Chagall opte pour les figures ailées, la lumière, la flambée chromatique. Il dématérialise le monde."
HUYGHE 1960, s. 184.

1.2. Värin vallankumous

7. DELAUNAY 1957, s. 62.

2. CHAGALLIN TUOTANNON JA AIKAKAUDEN TAITEEN VÄLINEN SUHDE SISÄLLÖN TASOLLA

2.1. Modernismin myytit

8. COUFFIGNAL 1966.

2.2. Chagallin tuotannon myyttisyys

9. MARITAIN 1943, s. 62.
10. VALKONEN, M. 1983, s. 129.
11. PARINAUD 1973, s. 27.
12. LONG 1983, s. 50-56.

13. "Les idées qui m'agitaient en 1910 à Paris... Peut-être qu'en ce temps-là je parlais d'une certaine vision du monde d'une conception au-delà de l'objet et de l'observation... J'étais ravi par l'oeil du peintre français, par son sens de la mesure, et pourtant une pensée ne me quittait pas: peut-être y a-t-il une autre faculté de voir, un autre regard, un oeil d'autre sorte, autrement campé pour ainsi dire, non point là où nous sommes en confiance... Peut-être qu'il existe d'autres dimensions, qui ne sont pas seulement saisissables par l'oeil, et cela, je tiens à le préciser, je ne le prenais absolument pas pour de la "littérature" ou du symbolisme. Peut-être était-ce quelque chose de plus abstrait, quelque chose de libéré, quelque chose de plus ornemental, de plus décoratif... Un quelque chose peut-être qui crée intuitivement une série de contrastes plastiques et en même temps psychiques et impregne aussi bien l'image que l'oeil du spectateur d'une nouvelle conception et d'éléments inhabituels".

HAFTMANN 1975, s. 33.

14. Taiteilijantyössään Chagall jatkuvasti pysyi tässä hasidistisessa ilmapiirissä. Elsa Debenedetti kertoo Chagallin usein maininneen kaukaisen esi-isänsä, joka oli maalannut synagogia, ja aina silloin lisänneen, että hän olisi halunnut auttaa tätä oppipoikana. Debenedetti arvelee, että tämä esi-isä ikäänkuin jonkin salaisen sopimuksen kautta edusti hänelle välittäjää kuvantekokiellon ja Marc Chagallin taiteen välillä.

"... g u e l l ' a v o, pittore in qualche modo al servizio della religione, gli diventa, in un gioco di segrete pattuizioni, il mediatore tra il divieto, di dipingere e la pittura di Marc Chagall."

DEBENEDETTI 1962, s. 169.

Chagall painotti usein sitä, että maalaustaide sinänsä on uskonnollista ja että hänen työnsä oli hänen rukoustaan: "Olen kyllä mystikko, mutta en käy kirkossa enkä synagogassa. Rukoukseni on työni jota teen. Niin, ja luen Verlainea, luen Raamattua. Uskon profettoihin ..."

"Je suis mystique, oui, je ne vais pas à telle eglise ou à telle synagogue. Ma prière, c'est mon travail. Et puis, je lis Verlaine, la

Bible. Je crois aux Prophètes ..."

DAMASE 1963, s. 74.

15. Ymmärtäjien piiri oli pieni. Useimmille mystiikkasanassa silloin(kin) oli pejoratiivinen kaiku: "Mystik! Hur många gånger har man inte kastat det där ordet i ansiktet på mig, precis som man förut förebrådde mig för att vara "litterär"! Men utan mysticism skulle väl inte en enda stor målning, en enda stor dikt, ja, inte heller någon enda stor social rörelse finnas i världen? Är der inte så att varje individuell eller social organism vissnar och dör, om den berövas den styrka som finns i mysticismen, i känslan, i förnuftet. Med sorg besvarar jag mig själv: man gör fel om man hårdnackat motsätter sig mysticismen; det är just bristen på mysticism som nästan förstörde Frankrike.

Jag vet att man kan invända att den konstnärliga storheten i Frankrike före 1914 existerade och blomstrade utan mysticism. Ja, men en bländande teknik utvecklades till sin fulländning. Dessa tekniska framsteg hade nått sin kulmen, men de kunde inte längre ersätta ett inre djup som fattades. Glömda och ratade som omoderna kläder var de inre källor som, under den långa historiens lopp, givit lyftning och storhet åt människoanden. Sålunda hade själen blivit lättsinning och drev som en tom påse i luften innan den föll till marken och trampades på av fiendens stövlar."

GRANATH 1982, s. 16-17.

16. ARAGON: *Celui qui dit les choses sans rien dire.*

17. "Avec Marc Chagall disparaît l'un des plus grands peintres du XXe siècle: aux côtés de Picasso, de Braque, de Matisse et de tant d'autres il a su trouver une voie originale toute empreinte de lumière, de poésie, de "chimie de couleur", comme il le disait lui-même.

Dans son oeuvre, l'éternelle jeunesse de ses couples amoureux, de ses fleurs, la sensibilité simple et populaire de sa Russie natale, se superpose l'univers du monde biblique toujours présent.

La peinture de Chagall, ses vitraux, ses grandes fresques, ses tapisseries que l'on retrouvera désormais tant à Paris, à Nice, à

Reims, à Metz, à Assy, qu'à Jérusalem et dans tous les musées du monde, honorent profondément le pays qu'il a choisi d'adopter".

HULEU 1985, s. 24.

Alkuperäisessä kotimaassaan Neuvostoliitossa Chagall sai julkista tunnustusta vasta 1973, jolloin Neuvostoliiton kulttuuriministeri Jekaterina Furzewa esitti taiteilijalle ja hänen vaimolleen kutsun Leningradiin ja Moskovaan, missä Tretjakovin galleriassa oli järjestetty hänen töittensä näyttely.

18. BUBER 1918, III, s. 13-15.

19. CHARON 1980, s. 44, SKOLIMOWSKI 1987, s. 147.

20. Mts. 171.

21. "Tout peut changer, dans la vie et dans l'art, si nous prononçons le mot amour sans honte ... C'est en lui que réside l'art véritable. C'est ma technique, ma religion, l'ancienne et nouvelle religion qui nous a été transmise des temps les plus réculés ..." (Chicagon yliopistossa pidetyistä esitelmistä 1958.)

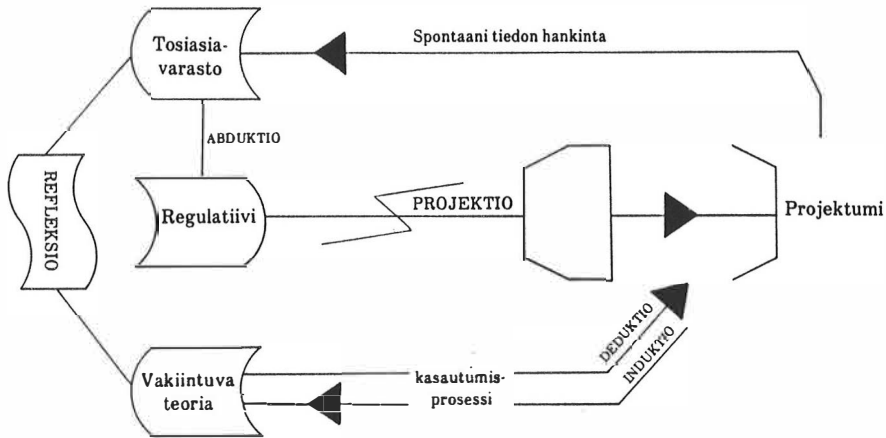
Vrt. Peircen käsite e v o l u t i o n a r y l o v e.

PEIRCE 1955, s. 361-374.

22. GRANATH 1982, s. 102.

V T U T K I M U S T U L O S T E N T A R K A S T E L U A

1. Asiaa valaiseva kaavio:



ROUTILA 1986, ss. 38-39.

2. Esim. Rosalinda Krauss on kiinnittänyt huomiota Picasso-tutkimuksessa kauan vallinneeseen tutkimustapaan, jota hän nimittää "eris-nimitutkimukseksi" (art-history of proper-name).

Picasson kohdalla tämä usein tiivistyy esim. seuraavanlaiseen nimilistään: Olga, Marie-Thérèse, Dora, Françoise, Jacqueline.

KRAUSS 1985, s. 25.

Vrt. myös LEHTONEN 1980.

3. ROUTILA 1986, s. 42.

4. Alpers kiteyttää kritiikkinsä toteamukseen: "Questions about style and iconography are appropriate for Renaissance art, but we want questions that are appropriate for all art".

ALPERS 1979, s. 114.

5. Ks. myös Routilan kaavio kolmioiden mahdollisesta maailmasta, kaikkien mahdollisten kolmioiden matemaattisesta ideaalitodellisuudesta. ROUTILA 1986, s. 77, 84-85.
6. READ 1967, s. 158-159 ja 1985, s. 124-128.

P A I N E T U T L Ä H T E E T

CHAGALLIA KOSKEVAT LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

- AHLGREN 1965 = Ahlgren, Lauri, "Marc Chagallin todellisuus".
Taide 2/1965.
- ARAGON 1972 = Aragon Louis, "Chagall l'Admirable", in Les
Lettres Français 31. mai 1972. Paris.
- BUCCI 1971 = Bucci, M., Marc Chagall. London.
- CANUDO 1914 = Canudo, "Chagall" in Paris Journal, Juillet
11.1914. Paris.
- CASSOU 1966 = Cassou, Jean, Chagall, Editions Aimery Somog-
ny. Paris.
- CHAGALL 1931 = Chagall, Marc, Ma vie, traduit du russe par
Bella Chagall, avec la Préface de André Salmon.
Paris.
- 1934 = "Quelques impressions sur la peinture française"
in Renaissance, Revue trimestrielle de l'Ecole
Libre des Hautes Etudes à New York 1944-1945,
républié in Hommage à Marc Chagall, Le Musée
des Arts Décoratifs 1960. Paris.
- 1933 = Réponse à une enquête organisée par Breton et
Eluard: "Pouvez-vous dire quelle a été la
rencontre la plus importante de votre vie?" in
Minotaure no 3-4/1933. Paris.
- 1970 = Ma vie. Paris.

- 1977 = Chagall - livres. Gravures originales pour Aragon et Malraux. Fondation Maeght. Saint-Paul.
- 1982 = Marc Chagall, Moderna Museet. Stockholm 25.9.-82 - Katalogredaction: Olle Granath, Ingegard Lindberg, Nina Ohman. Charles Sorlier. Stockholm.
- s.a.1. = Oeuvres de Marc Chagall. Tome 1 - Monographies avec Introduction de Michel Ayrton. Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale. Paris.
- s.a.2 = Oeuvres de Marc Chagall. Tome 6 - 24 Bois pour les poèmes de Marc Chagall. Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale. Paris.
- s.a.3. = Documents sur Marc Chagall. Boîte Pe. Fol. Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale. Paris.
- 1975 = Poèmes. Cramer Editeur. Genève.
- 1983 = Elämäni, suom. Irene Sorsa. Porvoo.
- /CHAGALL/ 1959 = Marc Chagall. Musée des Arts décoratifs, Préface Jacques Guérin.
- 1984 = Marc Chagall. Oeuvres sur papier. 30. juin - 8. octobre Centre Georges Pompidou.
- CHAGALL, B. 1948 = Chagall, Bella, Les Lumières allumées. Lausanne.
- 1986 = Palavat sydämet. Suom. Leena Rantanen. Helsinki.

- COGNIAT 1967 = Cogniat, R., Chagall. Milano.
- CRESELLE 1969 = Crespelle, Jean-Paul, Chagall, l'amour, le rêve et la vie. Paris.
- DAMASE 1963 = Damase, Jacques, Marc Chagall. Verviers.
- DEBENEDETTI 1962 = Debenedetti, Elisa, I miti di Chagall. Milano.
- /D.M./ 1950 = Derrière le miroir no 27-28, mars-avril 1950. Ed. Maeght. Paris.
- 1952 = Derrière le miroir no 44-45. Ed. Maeght. Paris.
- 1977 = Derrière le miroir 1977 no 225, octobre 1977. Ed. Maeght. Paris.
- 1979 = Derrière le miroir no 246, mai 1981. Ed. Maeght. Paris.
- ERBEN 1957 = Erben, W., Marc Chagall. London.
- ESTEBAN 1984 = Esteban, Claude, "Les lois de l'apesanteur" in Marc Chagall. Oeuvres sur papier. 30. juin - 8. octobre 1984. Centre Georges Pompidou.
- FAERBER 1982 = Faerber, Ruth, "Chagall. Marc Chagall's 95th Birthday." in Arts News 41/1982.
- GRANATH 1982 = Granath, Olle et ali (red.) Marc Chagall, Moderna Museet. Stockholm 25.9.-82.
- GUERIN 1982 = Hommage à Marc Chagall. Musée des Arts décoratifs. Préface de J. Guérin. Paris.
- HAFTMANN 1966 = Haftmann, Werner, Marc Chagall. Paris.

- 1972 = Marc Chagall, Translated by H. Baumann and A. Brown. New York.
- 1975a = Marc Chagall / texte de Werner Haftmann. Paris.
- 1975b = Marc Chagall. Gouaches, dessins, aquarelles. Genève.
- /HOMMAGE/ 1967 = Hommage à Marc Chagall, Oeuvres de 1947-1967. Editions Maeght. Saint Paul.
- 1969- = Hommage à Marc Chagall 1969-1970, Grand 1970 Palais, Préface de Jean Leymarie.
- 1973 = Hommage à Tériade, Grand Palais du 16 mai au 3 septembre 1973. Commissaire général Reynold Arnould.
- HULEU 1985 = Huleu, Maurice & Bertolino, Georges, "La Mort de Marc Chagall" in Nice Matin Samedi le 30 Mars, s. 24.
- HUYGHE 1977 = Huyghe, René, "Marc Chagall ou la réalité intérieure" in Vogue no 582, Décembre 1977-Jańvier 1978. Revue mensuelle imprimée en France.
- KLING 1982 = Kling, Staffan, "Marc Chagall" in Moderna Museet nr 3/1982. Stockholm.
- KRAMER 1975 = Kramer, Hilton, "The Poetic Fables of Marc Chagall" in The New York Times, Sunday June 29.1975.
- LASSAIGNE 1952 = Lassaigue, Jacques, Marc Chagall. Ed. Skira. Genève.
- 1968 = Chagall, dessins inédits. Ed. Skira. Genève.

- 1965 = Le plafond de l'Opéra de Paris par Marc Chagall, Monte Carlo.
- LAZAR s.a. = Lazar, Mosché, Poèmes de Chagall in Tel Aviv University s.l.
- LE MARCHAND 1973 = Le Marchand, Jean, "Les écrivains, la littérature et Chagall" in la Galerie, no 129, Juillet-Aout-Septembre 1973.
- LE TARGAT 1985 = Le Targat, François, Marc Chagall. Rizzoli I.P. New York.
- LEYMARIE 1970 = /Hommage/ 1969, 1970.
- LOUHIVUORI 1982a = Louhivuori, Anna, "Chagallin kunnianosoitus Apollinairelle." Kirjallisuus ja tiede. Juhlakirja professor emeritus Aatos Ojalalle. Jyväskylän yliopisto. Jyväskylä Studies in the Arts 17. s. 173-200.
- 1982b = "Bretonin hyppivästä jyvistä Chagallin leijaleviin hahmoin". Synteesi. Taiteenvälisen tutkimuksen aikakauslehti 2-4/1982, s. 112-119.
- 1982c = "Chagallin kuvat - rakkauslauluja elämälle". KSL 14.11.1982, s. 10.
- 1985 = "Chagallin elämän kuva". KSL 16.6. 1985, s. 14.
- 1987 = "Puškin-museo avautui Chagallille". KSL 18.10. 1987.
- MAJORIK 1956 = Majorik, Bernard, De Klokken van Chagall. Hilversum, Hollande.
- MANDRIARQUE 1975 = Mandriarque, Pieyre de, Marc Chagall. Ed. Maeght. Paris.

- MARCADE 1984 = Marcadé, Jean-Claude, "Le contexte russe de l'oeuvre de Chagall" in M. C. Oeuvres sur papier. 30. juin - 8. octobre 1984. Centre Georges Pompidou.
- MARITAIN 1943 = Maritain, Raïssa, Marc Chagall. Maison Française Ed. New York.
- 1948 = Chagall ou l'orange enchanté. Maison Française Ed. New York.
- MATHEY 1959 = Mathey, M., Marc Chagall. Paris.
- /MA VIE/ 1970 = Marc Chagall, Ma Vie. Paris.
- MAYER 1985 = Mayer, Klaus, Que ton amour a de charmes. Genève.
- MEYER s.a. = Meyer, Franz, Marc Chagall, Life and Work, translated from the German by Robert Allen. Harry N. Abrahams, Inc. Publishers. New York.
- 1961 = Marc Chagall, Leben und Werk. Köln.
- 1982 = "Chagalls konst", in Moderna Museet Nr 3/1982. Stockholm.
- MICHEL 1977 = Michel, Jacques, "Peindre un tableau comme coule une vie entière" in Le Monde 14. juillet 1977.
- MORAVIA 1977 = Moravia, Alberto, "La lévitation de Chagall", Vogue no 582 Décembre 1977-Janvier 1978. Revue mensuelle imprimée en France.
- NIEMELÄINEN 1981 = Niemeläinen, Päivyt, "Marc Chagall - kuvien runoilija". Vartija 1/81, s. 4-13.

- OMER s.a. = Omer, Mordechai, "Voyage autour de l' âme en 90 ans" in Tel Aviv University.
- PARINAUD 1973 = Parinaud, André, "La magie de Chagall" in la Galerie no 129, Juillet-aout-septembre 1973.
- PROVOYEUR 1980 = Provoyeur, Pierre, "Un clavecin signé Chagall - le symbole de toute une vie nourrie de musique." Bul. du Louvre 1980. Paris.
- ROTERMUND 1960 = Rotermund, H. M. von, "Der Gekreuzigte im Werk Chagalls" in Museion 1960. Köln.
- SALMON 1925 = Salmon, André, "Marc Chagall" in l'Art vivant no 21/1925. Paris.
- 1914 = "Le XXX^e Salon des Indépendants" in Montjoie no 3 mars 1914. Paris.
- SCHAEFFER 1967 = Schaeffer, Marie, L'Interview de Marc Chagall in Elle Mars 1967, s. 38-40, 50.
- SCHNEIDER 1946 = Schneider, Daniel, "A Psychoanalytic Approach to the Painting of Marc Chagall". In College of Art Journal 1946, s. 115-124.
- SCHWOB 1931 = Schwob, René, Marc Chagall et l'âme juive. Paris.
- SOUVERBIE 1975 = Souverbie, Marie-Thérèse, Chagall. Milano.
- SWEENEY 1946 = Sweeney, James Johnson, Marc Chagall. Museum of Modern Art. New York.
- TERIADE 1926 = Tériade, E., "Chagall et la peinture romantique" in Cahiers d'Arts 1926. Paris.

- VALKONEN, M. 1982 = Valkonen, Markku, "Moderna Museetin kaunis Chagall-näyttely - Vapauden unelma ja Vitebskin muistot". HS 13.11.1982, s. 21.
- WARNOD 1976 = Warnod, Jeanine, "Marc Chagall se penche sur son avenir" in Le Figaro du jeudi 12 février 1976. Paris.
- 1977 = "Marc Chagall, le Magicien infatigable" in Le Figaro du 6. juillet 1977. Paris.
- 1985 = "Marc Chagall: un rêve de paix et d'amour" in L'Actualité, vendredi 29 mars 1985, s. 38.
- VENTURI 1975 = Venturi, Lionello, Marc Chagall. Brussels.
- VERDET 1983 = Verdet, André, Chagall méditerranéen. Paris.
- WERNER 1977 = Werner, Alfred, Chagall. Watercolors and Gouaches. Paperback.

MUUT LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

- ADEMA 1968 = Adéma, Pia, Guillaume Apollinaire. Paris.
- ALEKSANDRIAN 1971 = Aleksandrian, Sarane. André Breton par lui-même. Paris.
- ALPERS 1979 = Alpers, Svetlana, "Style is What You Make It: The Visual Arts Once Again" in Lang, Berel (ed.): The Concept of Style. USA.
- ALTHEIM 1954 = Alheim, F., "Apokalyptik heute" in Die Neue Rundschau. Berlin.
- ALYN 1968 = Alyn, Marc, La nouvelle poésie française. Paris.

- APO 1986 = Apo, Satu, Ihmesadun rakenne. SKS:n toimituksia 446. Mikkeli.
- APOLLINAIRE 1965 = Apollinaire, Guillaume, Oeuvres complètes, Préface et notes de Michel Décaudin. Paris.
- 1977 = Oeuvres complètes en prose, Préface et notes de Michel Décaudin. Paris.
- 1971 = Alcools, redigé par Roger Lefèvre. Paris.
- 1966 = Alcools, suivi de Le Bestiaire et de Vitam impedere amori. Paris.
- 1977 = Alcools, runovalikoima. Suomentanut Jukka Kemppinen. Otava. Helsinki.
- 1980 = Les Peintres cubistes. Paris (1913).
- /GUILLAUME APOLLINAIRE/ 1981 = Guillaume Apollinaire, Numéro Spécial, Cahiers 6/81.
- ARNHEIM 1969 = Arnheim, Rudolf, Visual Thinking. London.
- 1970 = "Perceptual analys av en interaktionssymbol" in Sandström, Sven (toim.), Konst och psykologi. Lund.
- 1972 = Art and Visual Perception. London (1954).
- 1982 = The Power of the Center. London.
- ASPELIN 1974 = Aspelin, Gert et alii (toim.), Bildanalys. Finland. Weilin et Göös.
- 1975 = Aspelin, K. & Lundberg, B. (toim.), Form och struktur. Stockholm.

- AUDOUIN 1970 = Audouin, Philippe, Breton. Paris.
- 1973 = Les Surréalistes. Paris.
- AUZIAS 1967 = Auzias, Jean-Marie, Clefs pour le structuralisme. Paris.
- BACHELARD 1970a = Bachelard, Gaston, La poétique de l'espace. Presses universitaires. Paris. (1957)
- 1970b = Le droit de rêver. Presses Universitaires. Paris.
- 1973 = Le nouvel esprit scientifique. Presses Universitaires. Paris. (1934)
- 1978 = La Poétique de la rêverie. Paris. (1957)
- 1949 = La psychanalyse du feu. Idées/Gallimard.
- 1942 = L'eau et les rêves. Paris.
- 1943 = L'air et les songes. Essai sur L'imagination du mouvement. Paris.
- 1948 = La terre et les rêveries de la volonté. Paris.
- 1969 = La terre et les rêveries du repos. Paris.
- BARON 1981 = Baron, Jacques, l'Art vivant de André Salmon, Préface. Catalogue de l'Exposition. Paris.
- BARTHES 1970a = Barthes, Roland, Mythologier. Översättning Elin Clason. Uddevalla.
- 1970b = S/Z, Paris.

- 1966 = Critique et vérité. Paris.
- 1957 = Mythologies. Paris.
- 1953 = Le degré zéro de l'écriture. Paris.
- 1964 = Eléments de Sémiologie. Paris.
- 1977 = Image, music, text. Essays selected and translated by Stepten Heath. USA.
- BAUDELAIRE 1958 = Baudelaire, Charles, Petits poèmes en prose, Introduction, notes, bibliographie et choix de variantes par Henri Lemaître. Paris.
- BAUDRILLARD 1976 = Baudrillard, Jean, L'échange symbolique et la mort. Gallimard.
- BEDOUIIN 1966 = Bedouin, Jean-Louis, André Breton. Pierre Seghers Editeur.
- BELLOUR 1971 = Bellour, Jean-Yves, "L'Almanach du Blaue Reiter" in Brion-Guerry, l'Année 1913, thome II, s. 959-968.
- BENJAMIN 1979 = Benjamin, Walter, "Taideteos mekaanisen jäljentämisen aikakaudella". Filmihullu 5/79, s. 4-15.
- 1986 = Silmä väkijoukossa. Odessa Oy. Rauma.
- BENOIST 1981 = Benoist, Luc, Signes, symboles et mythes. Paris.
- BERENSON 1953 = Berenson, Bernard, Esthétique et Histoire des Arts visuels, traduction et préface de Jean Alazard. Paris.
- BERGSON 1909 = Bergson, Henri, Essai sur les données immédiates de la conscience. Paris.

- 1934 = La Pensée et le Mouvant. Paris.
- 1969 = L'évolution créatrice. Paris.
- BERGSTRÖM 1978 = Bergström, Matti, Aivojen fysiologiasta ja psyykestä. WSOY. Helsinki.
- 1981 = "Luontokeskeinen psyyken käsite". Psykologia 1/1981, s. 47-50.
- BILLY 1956 = Billy, André, L'époque contemporaine (1905-1930). Paris.
- BLOFELD 1976 = Blofeld, John, Le Bouddhisme tantrique de Tibet. Seuil.
- BOHM 1980 = Bohm, David, Wholeness and the implicate order. London.
- BOISDEFFRE 1964 = Boisdeffre, Pierre de, "Un nouveau langage des formes" in Mourre, Michel, Dictionnaire des idées contemporaines. Paris.
- BONNEFOY 1969 = Bonnefoy, Claude, Apollinaire. Paris.
- BORDIER 1972 = Bordier, Roger, L'objet contre L'Art. Paris.
- BRADBURY 1978 = Bradbury, Malcolm & Farlane, Mc James, Modernism 1890-1930. Aylesbury.
- BRASSAI 1964 = Brassai, Conversations avec Picasso. Idées/Gallimard.
- BRETON 1946 = Breton, André, Les manifestes du surréalisme. Paris.
- 1965 = Le surréalisme et la Peinture moderne. Paris.

- BRION-GUERRY 1971 = Brion-Guerry & Mikel Dufrenne, L'année 1913 I-II. Paris.
- BROMS 1984 = Broms, Henri, Alkukuvien jäljillä. Kulttuurin semiotiikkaa. WSOY. Juva.
- BUBER 1918 = Buber, Martin, I Mein Weg zum Chassidismus/ II DIE Legende des Bäälschem/ III Die Geschichten des Rabbi Nachman. Leipzig.
- BUCKLE 1980 = Buckle, Richard, "Diaghilev et Stravinski" in Express no 1520, 30 août 1980, p. 65-70.
- BUCZYNSKA-GAREWICZ 1979 = Buczynska-Garewicz, Hanna "Peirce's Methode of Triadid Analysis of Signs" in Semiotica 26-3/4 1979.
- BURNHAM 1973 = Burnham, J., Kunst und strukturalismus. Köln.
- CALLOIS 1972 = Callois, Roger, Le Mythe et l'homme. Paris.
- 1974 = L'Approche de l'imaginaire. Paris.
- CAMINADE 1970 = Caminade, P., Image et Métaphore. Bordas.
- CASSIRER 1967 = Cassirer, Ernst, An Essay on Man. New Haven and London. Yale University Press.
- 1964 = Philosophie der symbolischen Formen. Köln.
- CENDRARS 1967 = Cendrars, Blaise, Du monde entier - Poésies complètes: 1912-1924. Gallimard.
- 1967 = Blaise Cendrars vous parle, 1952, propos recueillis par Michel Manoll. Paris.
- CHADOURNE 1973 = Chadourne, Jacqueline, Blaise Cendrars Poète du Cosmos. Editions Seghers. Paris.
- CHAPIRO 1959 = Chapiro, Jacques, La Ruche. Paris.

- CHARMET 1967 = Charmet, Raymond, "Paul Maïk" in Les cahiers d'art - Documents no 238.
- CHARON 1980 = Charon, Jean, L'esprit, cet inconnu, Collection MU, Editions Albin Michel, Verviers.
- CLANCIER 1973 = Clancier, Anne, Psychanalyse et critique littéraire. Toulouse.
- COHEN 1978 = Cohen, Arthur A., (edit.) The New Art of Color. The Writings of Robert and Sonia Delaunay. The Viking Press. New York.
- COHEN 1966 = Cohen, J., Structure du langage poétique. Paris.
- CORNELL 1985 = Cornell, Peter et ali (red.), Bildanalys. Teorier. Metoder. Begrepp. Malmö.
- COQUIOT 1914 = Coquiot, Gustav, Cubistes, futuristes, passésistes. Paris.
- s.a. = Les Indépendants 1884-1920. Saint-Denis.
- COUFFIGNAL 1966 = Couffignal, Robert, L'inspiration biblique dans l'oeuvre de Guillaume Apollinaire. Paris.
- DEBON 1981 = Debon, Claude, "Apollinaire en 1980". Publication et recherches en cours in L'information littéraire 33^e année no 2, mars - avril 1981. Paris.
- DECAUDIN 1960a = Décaudin, Michel, La crise des valeurs symbolistes. Toulouse. Microfiche. Bibliothèque Nationale. Paris.
- 1960b = Le Dossier d'Alcools: 1898-1913. Genève - Paris.
- 1964 = Le XX^e siècle français. Paris.

- 1971 = Album Apollinaire. Paris.
- 1980 = 15/recours aux sources in La Revue des Lettres Modernes no 15. 1980. Paris.
- 1981 = Apollinaire en 1980. "Bilan d'un centenaire" in L'information littéraire 33^e année no 2, mars - avril 1981. Paris.
- DELAUNAY 1957 = Delaunay, Robert, Du cubisme à l'art abstrait, publié par Francastel. Paris.
- 1913 = "Über das Licht" (Übersetzung Paul Klee) in der Sturm Nr 144/145. Berlin.
- DEMISCH 1959 = Demisch, H., Vision und Mythos in der modernen Kunst. Stuttgart.
- DENIS 1912 = Denis, Maurice. Théories 1890-1910. Paris.
- DINI 1983 = Dini Massimo, "Cent'anni di Gloria" in Panorama 17. ottobre 1983.
- DITTMANN 1967 = Dittmann, Lorenz, Stil, Symbol. Struktur. München.
- DUBOIS 1980 = Dubois, Ulrika, "Au sujet de la possibilité d'une analyse linguistique de l'énonciation poétique contemporaine" in Semiotica Volume 29 - 1/2 1980, s. 95-112.
- DUNER 1974 = Dunér, Sten, "Till och från kärlekens ö" in Aspelin, Gert et alii: Bildanalys. Weilin & Göös. Finland.
- DURAND 1969 = Durand, Gilbert, Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'arché-

typologie générale. Bordas. Paris - Bruxelles -
Montreal.

- DUVIGNAUD 1967 = Duvignaud, J., Sociologie de l'art. Paris.
- ECO 1965 = Eco, Umberto, Oeuvre ouverte. Paris.
- ELIADE 1957 = Eliade, Mircea, Mythes, rêves et mystères.
Paris.
- 1979 = Images et symboles. Paris.
- 1981a = L'éternel retour. Paris.
- 1981b = Mephistophélès et L'androgync. Paris.
- ELGAR 1974 = Elgar, Frank, Picasso. Paris.
- /E.M.J./ 1977 = Encyclopedie de la Mystique juive. 1977. Paris.
- La mystique du Talmud/Armand Abecassis -
Hassidisme/Hanina Ben Dossa
- La Kabbala/Isaie Tishby
- ELOVAARA 1983 = Elovaara, Raili, "Musiikin osuus Eeva-Liisa
Mannerin tuotannossa." Niemi, Irmeli (toim),
Runouden ja musiikin suhteista. Clarion.
Turku.
- FAGES 1968 = Fages, J.-B., Comprendre le structuralisme.
Toulouse.
- FAULKNER 1977 = Faulkner, Peter, Modernism. London.
- FORDHAM 1980 = Fordham, Frieda, Introduction à la psychologie
de Jung. Préface de C.G. Jung. Paris.

- FRANK 1953 = Frank, Joseph, "Spatial Form in Modern Literature" in *Sewanee Review* 1953. (Spring, Summer, Autumn 1945).
- 1977 = "Spatial Form: An Answer to Critics", in *Critical Inquiry* 4, Winter 1977.
- FREUD 1968 = Freud, Sigismund, *Unien tulkinta*. Jyväskylä.
- 1981 = *Ahdistava kulttuurimme*. Jyväskylä.
- GARAUDY 1963 = Garaudy, Roger, *D'un réalisme sans rivages*. Paris.
- GARNIER 1979 = Garnier, Pierre, *Le Spatialisme*. Paris.
- GERE 1977 = Géré, Charlotta, Marie Laurencin. Paris.
- GINESTIER 1968 = Ginestier, Paul, *Pour connaître la pensée de Bachelard*. Paris Genève.
- GLEIZES 1912 = Gleizes, Albert & Metzinger, Jean, *Du cubisme*. Paris.
- GOLASZEWSKA 1982 = Golaszewska, Maria, "Esteettinen kulttuuri" (puolan kielestä käänätänyt Riitta Koivisto). *Synteesi* 1/1982.
- GOLDMANN 1959 = Goldmann, Lucien, *Recherches dialectiques*. Paris.
- 1966 = *The Human Sciences Philosophy*. London.
- 1970 = *Structures mentales et créations culturelles*. Paris.
- GOMBRICH 1977 = Gombrich, E. H., *Art and Illusion*. London.

- 1982 = "Illusion and Visual Deadlock" in Francis Frascina & Charles Harrison (ed.), *Modern Art and Modernism. A Critical Anthology*. London.
- GOODENOUGH 1965 = Goodenough, Erwin, R., *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*. Canada.
- GRANT 1973 = Grant, Michael & Hazel, John, *Dictionnaire de la Mythologie*. Marabout. London.
- GRAY 1986 = Gray, Camilla, *The Russian Experiment in Art 1863-1922. Revised and enlarged Edition* by Marian Burleigh-Motley. Toledo.
- GREIMAS 1972 = Greimas, A. J., *Essais de Sémiotique poétique*. Paris.
- 1980 = *Strukturaalista semantiikkaa*. Suom. Eero Tarasti. Tampere.
- GUIRAUD 1973 = Guiraud, Pierre, *La Sémiologie*. Presses universitaires. Paris.
- 1975 = *La Sémantique*. Presses universitaires. Paris.
- HAAPALA 1986 = Haapala, Eija, "Tulkinta ja teoksen syntykonteksti". *Teksti ja konteksti. Kirjallisuuden tutkijain Seuran vuosikirja 40*. SKS 1986, s. 183-195. Pieksämäki.
- HAGSTRUM 1968 = Hagstrum, Jean H., *The Sister Arts*. Chicago - London.
- HALEVI 1979 = Halevi, Z'ev ben Shimon, *Kabbalah. Tradition of hidden knowledge*. Netherlands.
- HATZFELD 1952 = Hatzfeld, Helmut A., *Literature through Art*. New York.

- HAUSER 1951 = Hauser, Arnold, The Social History of Art. London.
- 1979 = "Elokuvan aikakausi", suom. Antti Alanen. Filmihullu 4/79, s. 4-14.
- HAUTECOEUR 1942 = Hautecoeur, Louis, Littérature et Peinture en France du 17^e au 20^e siècle. Paris.
- HAWKES 1977 = Hawkes, Terence, Structuralism and Semiotics. Suffolk.
- HEISKANEN- 1978 = Heiskanen-Mäkelä, Sirkka, Minuuden myytit ja
MÄKELÄ roolit. Seitsemän tutkielmaa Karen Blixenin taide- ja kulttuurikäsitteistä ja sen muotoutumisesta. Jyväskylä Studies in the Arts 10.
- 1981 = Kirjallisuuden modernismi. Jyväskylän yliopiston kirjallisuuden laitos (moniste).
- HENDERSON 1981 = Henderson, Linda Dalrymple, "Italian Futurism and the Fourth Dimension", in Art Journal Winter 1981, s. 317-323.
- HERMEREN 1969 = Hermerén, Göran, Presentation and Meaning in the Visual Art. Lund.
- HORATIUS 1978 = Quintus Horatius Flaccus, Ars Poetica. Runotaide, toimittaneet Teivas Oksala ja Erkki Palmén. Jyväskylä.
- HUUHTANEN 1970 = Huuhtanen, Päivi, Tunteesta henkeen. Antipositivismi ja suomalainen estetiikka 1900-1939. SKS. Helsinki.
- 1974 = "Panofskyn ikonologian ongelmia". - Kinnunen, Aarne, toim. Taide kovassa maailmassa. Porvoo. s. 77-112.

- 1984 = Mitä on taidekasvatus? Taidekasvatuksen esteettis-käsitteelliset perusteet. Jyväskylän yliopisto. Taidekasvatuksen laitos. Julkaisu 7.
- HUYGHE 1960 = Huyghe, René, L'Art et L'Ame. Paris.
- 1965 = Les puissances de l'image. Spadem and Adagp. Bourges.
- 1967 = L'Art moderne. Paris.
- 1971 = Formes et Forces. Paris.
- JACOB 1945 = Jacob, Max, Le Cornet à dés. Paris.
- 1977 = Runoja noppapikarista suomentaneet Pekka Parkkinen ja Jaakko Ahokas. Espoo.
- JAKOBSON 1974 = Jakobson, Roman, Poetik & Lingvistik, toim. Kurt Aspelin & Bengt A. Lundberg.
- 1962 = Jakobson, Roman & Lévi-Strauss, Claude, "Les Chats", in L'Homme, Janvier 1962.
- JANKELEVICH 1974 = Jankelevich, Vladimir, L'Irréversible et la nostalgie. Paris.
- JEAN 1978 = Jean, Marcel, Autobiographie du surréalisme. Paris.
- /JEWISH/ 1970 = Roth, Cicil et ali, The New Standard Jewish Encyclopedia. London.
- JULLIAN 1977 = Jullian, Philippe, Montmartre. Paris.
- JUNG 1971a = Jung, C. G., The spirit in man, art and literature. Princeton.

- 1971b = Man and his Symbols. Edited, with an introduction, by Carl G. Jung. New York.
- 1967 = Métamorphoses de l'âme et ses symboles (Traduction de Y. Le Lay). Genève.
- /JUUTALAINEN/s.a. = WIZOry. Helsinki & WIZOry Turku, Juutalainen vuosi. s.l.
- KAHNWEILER 1963 = Kahnweiler, Daniel Henri, Confessions esthétiques. Paris.
- KANDINSKY 1952 = Kandinsky, Wassily, Über das Geistige in der Kunst. Bern - Bümplitz (1912).
- 1970 = Point - ligne - plan. Traduit de l'allemand par Suzanne et Jean Leppien. Paris.
- 1981 = Taiteen henkisestä sisällöstä. Jyväskylä.
- KANGASLUOMA 1981a = Kangasluoma, Tuukka, Lassila, Pertti, "Myytit ja kirjallisuus oli onnistunut aihevalinta. Mukulan kokouksella virkeä avaus". HS 17.6.1981.
- 1981b = Kangasluoma, Tuukka, Lassila, Pertti, Tervo, Anna, "Järkikö nykyajan myytti". HS 18.6.1981.
- 1981c = Kangasluoma, Tuukka, Lassila, Pertti, Tervo, Anna, "Lahden kirjailijakokous päättyi. Hallier piti moraalisaarnan ja kummeksui suomalaisia". HS 19.6.1981.
- KIRSTINÄ 1981 = Kirstinä, Leena, Aika, tarkastelukeskus ja kerronnan rakenne Claude Simonin romaanitutunnossa: fenomenologinen rakenneanalyysi. Tampereen yliopisto.

- KLEE 1975 = Klee, Paul, Théories de l'art moderne. Pays Bas.
- KOHN-ETIEMBLE 1980 = Kohn-Etiemble, Jeanine, "Sur Zone in Guillaume Apollinaire - recours aux sources-réunis par Michel Décaudin" in Revue des Lettres modernes 15/1980.
- KOESTLER 1967 = Koestler, Arthur, The Ghost in the Machine. Suffolk.
- 1964 = The Act of Creation. London.
- KRAUSS 1985 = The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths. USA.
- KRUSKOPF 1976 = Kruskopf, Erik, Shaping the invisible. A Study of the Genesis of Non-Representational Painting 1908-1919. Helsinki.
- KUUSAMO 1983 = Kuusamo, Altti, "E.H. Gombrich ja taidehistorian metodologia". Synteesi 3/4 - 1983.
- 1986 = "Kuinka nykyaiteesta puhutaan?" Synteesi 1/1986.
- 1986 = "Johdatus kuvatulinnan semiotikkaan". Taide 4/1986.
- LANGER 1951 = Langer, Susanne K., Philosophy in a New Key. New York and Toronto.
- 1953 = Feeling and Form. London.
- 1957 = Problems of Art. New York.
- LEACH 1970 = Leach, Edmond, Lévi-Strauss. Helsinki.

- LEHTONEN 1980 = Lehtonen, Maija, "Uuskritiikistä ja elämäker-
rasta". Kanava 1/1980.
- LEVI-STRAUSS 1962 = Lévi-Strauss, Claude, La pensée sauvage.
Paris.
- 1978 = Myth and Meaning. Toronto.
- LEYMARIE 1972 = Leymarie, Jacques, Picasso, the Artist of the
Century. Tranlated from French by James
Emmons. Skira. Genève.
- LINSSEN 1981 = Linszen, Robert, La mutation spirituelle du III^e
Millénaire. Paris.
- LODGE 1978 = Lodge, David, "The Language of Modernist
Fiction: Metaphor and Metonymy" in Bradbury
(ed.), Modernism 1890-1930, s. 481-496.
- LONG 1983 = Long, Rose-Carol Washton, "Kandinsky's Vision
of Utopia as a Garden of Love" in Art Journal/
Spring 1983.
- MAEGAARD 1967 = Maegaard, J., Musiikin modernismi.
- MALLAC 1971 = Mallac, Guy de & Eberbach, Margaret, Barthes.
Paris.
- MALRIEU 1974 = Malrieu, Joel, Le Rêve. Paris.
- MARGOLIN 1974 = Margolin, Jean-Claude, Bachelard. Bourges.
- MARTIN 1968 = Martin, Marianne W., Futurist Art and Theory
1909-1915. Oxford.
- MAUR 1986 = Maur, v., Karin (toim.) Vom Klang der Bilder.
Die Musik in der Kunst des 20. Jh. München.

- MAURON 1963 = Mauron, Charles, Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Paris.
- MOLES 1971 = Moles, Abraham, Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung. Köln.
- MOURRE 1964 = Mourre, Michel, (sous la direction de), Dictionnaire des idées contemporaines. Paris.
- MUKAROVSKY 1978 = Mukarovsky, Jan, Structure, Sign and Function. London.
- MUNRO 1949 = Munro, Thomas, The Arts and their Interrelation. New York.
- /MYTER/ 1983 = Nationalmuseums utställningskatalog nr. 470. Uddevalla.
- /MYTHOLOGY/ 1979 = New Larousse Encyclopedia of Mythology. Introduction by Robert Graves.
- NACENTA 1960 = Nacenta, R., Ecole de Paris, 1960.
- NARANJO 1976 = Naranjo, Claudio, Les chemins de la créativité. Saint-Jean-de Braye.
- NASH 1974 = Nash, J. M., Cubism, futurism and constructivism. London.
- NEUMANN 1956 = Neumann, Erich, Die grosse Mutter. Zürich.
- OJALA 1972 = Johdatus strukturalistiseen kirjallisuustieteen. Jyväskylän yliopiston kirjallisuuden laitos. Moniste 5.
- 1974 = "Mikä strukturalismissa on yhteistä?" Strukturalismia, semiotikkaa, poetiikkaa. Toim. Apo & alii. Tapiola. s. 11-23.

- 1979 = "Strukturalismi runousopin viitekehyksenä". Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 31. Pieksämäki.
- OSBORNE 1968 = Osborne, Harold, Aesthetics and Art Theory.
- 1970 = The art of Appreciation. London.
- PANOFSKY 1955 = Panofsky, Erwin, Meaning in the Visual Arts. New York Studies in Iconology. New York.
- 1962 = Studies in Iconology. New York.
- PAULHAN 1970 = Paulhan, Jean, La peinture cubiste. Paris.
- PEIRCE 1955 = Peirce, Charles Sanders, Philosophical Writings of Peirce. Selected and edited with and Introduction by Justus Buchler. New York.
- PIA 1964 = Pia, Pascal, Apollinaire. Paris.
- PIAGET 1974 = Piaget, Jean, Le structuralisme. Paris.
- PICHON 1971 = Pichon, Jean-Charles, Histoire des mythes. Paris.
- PLEYNET 1977 = Pleynet, Marcelin, Art et littérature. Paris.
- 1981 = "Matisse et Picasso" in Tel quel no 87. Printemps 1981, p. 37-49.
- PRECLAIRE 1971 = Preclaire, Madeleine, Une poétique de l'homme. Essai sur l'imagination d'après l'oeuvre de Gaston Bachelard. Montreal.
- RANTANEN 1975 = Rantanen, Johannes, Taiteentutkimuksen historia, kenttä ja metodologia. Jyväskylän yliopisto, Taiteentutkimuksen laitos. Monistesarja n:o 5.

- 1973 = Interpretaatio kuvataiteessa. Jyväskylän yliopisto. Taiteentutkimuksen laitos. Monistesarja n:o 4.
- RANTAVAARA 1971 = Rantavaara, Irma, Nykyestetiikan ongelmia. Helsinki.
- RAYMOND 1974 = Raymond, Jean, La Poétique du désir. Paris.
- RAYNAL 1927 = Anthologie de la Peinture en France de 1906 à nos jours. Paris.
- READ 1984 = Read, Herbert, The Meaning of Art. London-Boston. (1931).
- 1967 = The Philosophy of Modern Art.
- 1985 = A Concise History of Modern Painting. Artes Graficas Toledo. Spain.
- REAU 1968 = Reau, L., L'art russe/3. le classisme/le romantisme/le XX^e siècle.
- REITALA 1982 = Reitala, Aimo, "Taidehistoria". Taiteentutkimuksen perusteet (toim. Yrjö Varpio). Juva.
- RICOEUR 1975 = Ricoeur, Paul, La Métaphore vive. Paris.
- RIFFATERRE 1971 = Riffaterre, Michael, Essais de stylistique structurale, présentation et traduction par Daniel Delas. Paris.
- RINGBOM 1970 = Ringbom, Sixten, The Sounding Cosmos. The Study of Spiritualism of Kandinsky and Genesis of Abstract Painting. Åbo.
- ROBBE-GRILLET 1963 = Robbe-Grillet, Alain, Pour un nouveau roman. Editions de Minuit. Paris.

- ROSENBLUM 1966 = Rosenblum, Robert, Cubism and Twentieth-Century Art. New York.
- ROTHENBERG 1979 = Rothenberg, Albert, The Emerging Goddess. The Creative Process in Art, Science and Other Fields. Chicago, London.
- 1980 = "Visual Art. Homospacial Thinking in the creative Process" in Leonardo Vol. 13, pp. 17-27. Great Britain.
- ROUSSELOT 1959 = Rousselot, Jean, La Poésie Française. Panorama critique des nouveaux poètes français. Seghers. Paris.
- ROUSSELOT 1970 = Rousselot, Jean & Manoll, Michel, Pierre Reverdy. Seghers. Paris.
- ROUTILA 1972 = Routila, Lauri, "Taide, kieli ja taiteen kieli". Estetiikan kenttä, toim. Envall, Kinnunen, Sepänmaa. Porvoo. s. 151-170.
- 1977 = "Uusplatonisesta taiteen filosofiasta". Antiikin estetiikka, toim. Kinnunen, Oksala. Porvoo. s. 149-183.
- 1986 = Miten teen tiedettä taiteesta. Johdatusta taiteentutkimukseen ja taiteen teoriaan. Clarion. Keuruu.
- RUSSOLI 1971 = Russoli, Franco, L'Opera completa di Picasso cubista. Milano.
- SAARINEN 1981a = Saarinen, Osmo, "Kirjailijat kyselevät Mukkulassa Myyttisäkö piilee kirjallisuuden ydin?" KSML 17.6.1981.
- 1981b = "Grass Mukkulassa: Tietokoneet uuden ajan shamaaneja". Keskisuomalainen 18.6.1981.

- 1981c = "Kirjailijakokous päättyi: André Brink solmi teemat yhteen". Keski-suomalainen 19.6.1981.
- SADOUL 1967 = Sadoul, Georges, Aragon. Seghers. Paris.
- SAKARI 1974 = Sakari, Ellen, Prophète et Pierrot. Thèmes et attitudes ironiques dans l'oeuvre de Jules Laforgue. Jyväskylä.
- 1983 = L'écriture clownesque de Jules Laforgue. Jyväskylä Studies in the Arts 18. Jyväskylä.
- SANDSTRÖM 1970 = Sandström, Sven (toim.), Konst och Psykologi. Lund.
- 1978 = Konstvetenskapliga stödsanteckningar. Lund.
- SARAJAS-KORTE 1966 = Sarajas-Korte, Salme, Suomen varhaisymbolismi ja sen lähteet. Helsinki.
- 1969 = Kubismi - radikalismia vai klassismia. Ateneumin taidemuseo. Museojulkaisu.
- 1970 = Kandinsky ja Suomi I. 1906-1914. Ateneumin taidemuseo. Museojulkaisu.
- SAUSSURE 1969 = Saussure, Ferdinand de, Cours de linguistique générale. Paris. (1915).
- SCHNEIDER 1946 = Schneider, W., "A Psychoanalytic Approach to the Painting of Marc Chagall" in College Art Journal. p.p. 115-124.
- SCHOLEM 1973 = Scholem, Gershom, "Trois types de Piété Juive" in Ariel 28, numéro du 25ème anniversaire d'Israel, s. 5-24.

- SCRUTON 1974 = Scruton, Roger, Art and Imagination. A Study in the Philosophy of Mind. Suffolk.
- SEGERS 1985 = Segers, Rien, Kirja ja lukija. Keuruu.
- SELDMEYER 1974 = Seldmeyer, H., Modernin taiteen vallankumous. Porvoo.
- SHATTUCK 1968 = Shattuck, Roger, The Banquet Years - The Origins of Avant Garde in France - 1885 to World War I. New York.
- SILK 1981 = Silk, Gerald, D., "Fu Balla e Balla Futurista" in Art Journal/Winter 1981, s. 328-363.
- SINGER 1975 = Singer, Isaac, Sosha. Keuruu.
- SKOLIMOWSKI 1984 = Skolimowski, Henryk, Ekofilosofia. Helsinki.
- 1987 = Mielen näyttämö. Helsinki.
- SOURIAU 1966 = Souriau, Etienne, La poésie Française et la Peinture. London.
- 1969 = La correspondance des arts. Paris.
- 1949 = "Time in the Plastic Arts" in Journal of Aesthetics and Art Criticism 7. June.
- STRAVINSKI 1968 = Stravinski, Igor, Musiikin poetiikkaa. Helsinki.
- TARASTI 1974 = Tarasti, Eero, "Struktuuri, myytti ja musiikki. Näkökulmia Lévi-Straussin strukturaaliantropologiaan." Apo (toim.) Strukturalismia, semiotiikkaa, poetiikkaa. Helsinki.
- 1979 = Tarasti, Eero, Myth and Music. Mouton Publishers. The Hague. The Netherlands.

- 1980 = Semiotiikan alkeet. Moniste. Jyväskylän yliopiston taidekasvatuksen laitos.
- 1984 = "Musiikin ja maalaustaiteen vuorovaikutus M. K. Ciurlioniksen tuotannossa". Synteesi 4/1984.
- THÜRLEMANN 1980 = Thürlemann, F., La fonction de l'admiration dans l'esthétique du XVIIe siècle in Documents numéro 11/1980, s. 9-34.
- TIEGHEM 1965 = Tieghem, P., Les grandes doctrines littéraires en France. Paris.
- TOIVONEN 1981 = Toivonen, Pirjo Maija, Johdatus kirjallisuuden semiotikkaan. Jyväskylän yliopiston kirjallisuuden laitos. Moniste 16.
- 1986 = Aila Meriluodon varhaislyriikan modernismi ja sen tausta. Tekstianalyttinen tutkimus modernismista ja sen historiasta. Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä.
- TOLONEN 1980 = Tolonen, Jouko, "Musiikki aikansa kuvastajana. Italian futurismi ja sen perintö." Taide aikansa kuvastajana. Historian perintö 6. Turun yliopiston historian laitos. s. 114-143.
- TOURNADRE 1971 = Tournadre, Claude (présentation de), Les critiques de notre temps et Apollinaire. Paris.
- TUOHIMAA 1986 = Tuohimaa, Sinikka, Empiirisen minän kokemuksia. Heijastussymboliikka Eeva-Liisa Mannerin tuotannossa. Jyväskylä Studies in the Arts 26. Jyväskylän yliopisto.
- WALKER 1983 = Walker, Barbara G., The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets. New York, Toronto.

- VALKONEN, M. 1985 = Valkonen, Markku, "Aika - taiteen juonikas ulottuvuus". HS. 16.6.1985
- 1987 = "Mystiikka abstraktion vipusimena". HS. 4.10. 1987.
- VALKONEN, 1983 = Valkonen, Markku & Valkonen, Olli, Suomen ja M. & O. maailman taide 11. Modernismi. Porvoo - Helsinki - Juva.
- VALKONEN, O. 1973 = Valkonen, Olli, Maalaustaiteen murros Suomessa 1908-1914. Uudet suuntaukset maalaustaiteessa, taidearvostelussa ja taidekirjoittelussa. Jyväskylä Studies in the Arts 6.
- VALLIER 1967 = Vallier, Dora, L'art abstrait. Paris.
- 1978 = Henri Rousseau. Bergamo.
- 1984 = Taiteen sisäkuvia. Jyväskylä.
- WARNER 1976 = Warner, Marina, Alone of her sex. The Myth and the Cult of the Virgin Mary. London.
- WARNOD 1976 = Warnod, Jeanine, Le Bateau-Lavoir. Paris.
- 1978 = La Ruche et Montparnasse. Genève-Paris.
- 1980 = Centenaire de Guillaume Apollinaire, préface de Jeanine Warnod. Grand Palais. Paris.
- WARPIO 1982 = Warpio, Yrjö (toim.) Taiteen tutkimuksen perusteet. Juva.
- WELLEK 1969 = Wellek, René & Warren, Austin, Kirjallisuus ja sen teoria. Helsinki.

- VERLAINE 1951 = Verlaine, Oeuvres poétiques complètes. Texte établi et annoté par. Y.-G. Le Dantec. Gallimard.
- WIESEL 1972 = Wiesel, Elie, Célébration hassidistique. Paris.
- WILENIUS 1982 = Wilenius, Reijo, "Onko myyttistä tietoa?". Kanava 9/1982, s. 540-542.
- VILJO 1980 = Viljo, Eeva-Maija, "Esteettinen reaktio taidekuvan tarkastelussa 1-2." Taide 4/80 ja 5/80.
- WINDSOR 1977 = Windsor, Alan, "Lettre-Océan" in Gazette des Beaux-Arts. Avril 1977.
- VLAMINCK 1942 = Vlaminck, "Vlaminck contre Picasso" in Comoedia du 6. samedi juin 1942.
- WOLFF 1975 = Wolff, Janet, Hermeneutic philosophy and the sociology of art. London and Boston.
- YUDICE 1981 = Yüdice, George, "Cubist aesthetics in painting and poetry." Semiotica 36 - 1/2 (1981), s. 107-133.

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

FILMEJÄ:

Rolland Darbois: *Visite à Marc Chagall*

Lauro Venturi: *Marc Chagall*

(Ranskan Kulttuurikeskuksen filmiarkisto)

Harry Rasky: *Homage to Chagall - The Colours of Love* (1977)

Lena Granhagen: *Marcin ja Bellan laulu I-II* (1980)

Diakooste Chagallin taiteesta (1986)

Centre Culturelin työryhmä / Jean-René Girard

HAASTATTELUJA:

Taiteilija Paul Maïkin haastattelu 15.10.1981.

Os: 2, Passage Danzig, Pariisi.

Kirjailija ja taidekriitikko Jeanine Warnodin haastattelu 22.10.1981.

Os: 6, Avenue Sully Prudhon, Pariisi.

Madame Ida Chagallin puhelinhaastattelu 27.11.1981.

Os: 35, Quai de L'Horloge, Pariisi.

E L Ä M Ä K E R T A T I E T O J A

- 1887 Marc Chagall syntyi 7. päivänä heinäkuuta Vitebskissä yhdeksänlapsisen juutalaisperheen vanhimpana poikana.
- 1907 Parin kuukauden opiskelu Jehuda Penin ateljeessa. Matkusti opiskelemaan Pietariin, jossa kirjoittautui ensin Pietarin Keisarilliseen Taidekouluun (l'Ecole de la Société Impériale pour la Protection des Beaux-Arts) ja siirtyi melko pian sieltä lähdettyään Saidenbergin koulun kautta Elisabeth Swansevan taidekouluun, jonka rehtorina oli Leon Bakst. Toimi myös valokuvien retusoijana ja kylttimäärarina.
- 1909 Kohtasi Vitebskissä käydessään tulevan vaimonsa Bella Rosenfeldin.
- 1910 Jatko opintojaan Bakstin koulussa, missä kolme työtä oli ensi kerran näytteillä keväällä koulun oppilastöiden näyttelyssä. Suojelijansa ja duuman jäsenen Vinaverin antaman apurahan turvin matkusti Pariisiin opiskelemaan. Siellä asettui aluksi asumaan Impasse du Mainelle. La Palette- ja La Grande Chaumière-akatemoissa hyvin lyhytaikaisiksi jääneitä opintoja.
- 1911- Sai ateljeen La Ruchesta, kansainvälisestä taiteilijayhdyskunnasta.
- 1912 Taiteilijakontakteja: Cendrars, Canudo, Delaunay, Zadkine, Apollinaire, André Salmon, Max Jacob, Léger, Modigliani, La Fresnaye. Salon d'Automnessa esillä kolme työtä sekä Salon des Indépendants'issa vuosina 1912-1914 2-3 työtä vuosittain.
- 1913 Näyttely Canudon huoneistossa ja kolme työtä esillä Amsterdamin Salon des Indépendants'issa.
- 1914 Kesä- ja heinäkuussa ensimmäinen Herbert Waldenin järjestämä yksityisnäyttely Berliinissä der Sturmin tiloissa. Näyttelyn avausten jälkeen Chagall matkusti Vitebskiin 3 kk oleskeluun oikeutavalla passilla. Sodan puhkeaminen venytti Venäjällä oleskeluajan kolmesta kuukaudesta seitsemäksi vuodeksi.

- 1915 Marc Chagall ja Bella Rosenfeldt vihittiin avioliittoon Vitebskissä. Chagall matkusti Pietariin, jossa hänen sallittiin suorittaa asepalvelunsa toimistotyönä.
Vuosina 1914-1915 noin 70 työtä näytteillä Moskovassa eri taiteilijaryhmien näyttelyissä. Kirjailijakontakteja, mm. Alexandre Blok, Essenine, Majakovski ja Pasternak.
- 1916 Tytär Ida syntyi.
Chagall osallistui Leningradin Dobyttjina-gallerian ja Moskovan *Ruutusotilas* näyttelyihin.
- 1917 Osallistui samoin Leningradin Dobyttjina-gallerian ja Moskovan Ruutusotilas-näyttelyyn.
Lokakuun vallankumouksen projektina päätettiin perustaa Kulttuuri-asiain Ministeriö, jonka johtoon ehdotettiin seuraavia taiteilijoita: Majakovski (runous), Meyerhold (teatteri), Chagall (kuvataiteet). Vaimonsa Bellan neuvoa noudattaen Chagall luopui tehtävästä ja matkusti perheineen Vitebskiin. Silti - hän kirjoitti myöhemmin - "vallankumouksellinen innostus tuntui minusta otolliselta ajatellen uuden taiteen liekkiin leimahtamista".
- 1918 Ensimmäinen monografia Chagallin taiteesta, tekijöinä Efross ja Tugendhold.
Lunatjarski nimitti Chagallin Taiteen Komissaariksi ja Vitebskin Taideakatemian rehtoriksi. Opettajina olivat mm. Lissitzky ja Malevits.
- 1920 Matkoilta palatessaan Chagall huomasi koulunsa kilvessä nimen Vapaa Akatemia vaihtuneen Suprematistiseksi Akatemiaksi ja totesi Malevitsin ottaneen johdon käsiinsä. Ero rehtorin tehtävistä ja muutto Moskovaan.
Siellä monia näytelmien näytteillepanoja ja mm. uuden juutalaisen teatterin seinämaalaukset.
- 1921 Toimi opettajana Moskovan läheisyyteen perustetussa sotaorpojen piirustuskoulussa.

- 1922 Pääsi matkustamaan Berliinin kautta Ranskaan. Alkoi laatia muistelmiaan ja niihin liittyviä graafisia lehtiä.
- 1923 Chagall asettui uudelleen asumaan Pariisiin. Vollard tilasi häneltä kuvituksen Gogolin *Kuolleisiin sieluihin*.
- 1924 Chagall hankki ateljeen Avenue d'Orleansin varrelta. Surrealistit yrittivät turhaan saada häntä liittymään ryhmäänsä. Ensimmäinen retrospektiivinen näyttely Pariisissa.
- 1925 Matkoja Normandiaan ja Bretagneen. Oleskelu Nantesissa.
- 1926 Ensimmäinen näyttely New Yorkissa.
- 1927 Aloitti Vollardin tilauksesta La Fontainen *Faabeleiden* kuvituksen. Oleskelu Etelä-Ranskassa.
- 1929 Aloitti yhdessä vaimonsa Bellan kanssa *Ma Vien* ranskannoksen, joka ilmestyi kahden vuoden kuluttua.
- 1930 Vollard tilasi Chagallilta *Raamatun* kuvittamisen.
- 1931 Matka Palestiinaan Raamatun kuvia valmistellen.
- 1932-1934 Matkoja Hollantiin, Italiaan, Espanjaan ja Englantiin.
- 1935 Matka Puolaan, missä Chagall koki raskaana juutalaisvastaisen ilmapiirin.
- 1937 Matka Italiaan. Chagall sai Ranskan kansalaisoikeudet.
- 1939 Juuri ennen sodan puhkeamista pakeni perheineen Pariisista taksiilla - mukanaan kaikki kehyksistään irroitettut työnsä - Saint-Dye-sur-Loireen. Carnegie-palkinto.
- 1940 Chagall muutti Provenceen, Gordesiin, josta vuokrasi vanhan koulurakennuksen ateljeekseen.

- 1941 Chagall otti vastaan New Yorkin Museum of Modern Artin kutsun Amerikkaan, jonne saapui laivalla samana päivänä kun Saksa hyök-
käsi Neuvostoliiton alueelle.
Näyttely Pierre Matisse-galleriassa.
Euroopasta paenneiden taiteilijoiden ryhmään kuuluivat mm. Léger,
Zadkine, Max Ernst, Tanguy, André Breton ja Mondrian.
- 1942- Sota-aiheisia töitä. Matka Meksikoon.
- 1943 Suunnitteli lavastuksia ja pukuja näytelmiin, mm. Tsaikovskin
Alekkoon.
- 1944 Bella Chagallin äkillinen kuolema, jonka jälkeen Chagall oli kymme-
nen kuukautta työkyvyttömänä.
- 1945 Stravinskin *Tulitinnun* lavastus ja puvut.
Aloitti *Tuhannen ja yhden yön* kuvituksen.
- 1946 Laaja retrospektiivinen näyttely New Yorkissa ja Chicagossa.
- 1947 Matka Pariisiin. Retrospektiivisiä näyttelyjä Pariisin modernin
taiteen museossa, Amsterdamin Stedelijk-museossa, Lontoon Tate
Galleriassa, Zürichin Kunsthausissa, Bernin Kunsthallissa.
- 1948 Lopullinen paluu Ranskaan ja asettuminen Orgevaliin. Tériade
julkaisi *Kuolleet sielut*.
- 1950 Chagall valitsi asuinpaikakseen Provencesta Vencen. Retrospektii-
vinen näyttely Münchenissä.
- 1951 Matka Jerusalemiin.
- 1952 Chagall vihittiin avioliittoon Valentina Brodskyn kanssa, jonka
kanssa hän matkusti Kreikkaan valmistelemaan *Dafnis ja Chloe*
-kuvitusta. Tériade julkaisi La Fontainen *Faabelit*.
- 1953 Matka Torinoon, missä retrospektiivisen näyttelyn avajaiset Palazzo
Madamassa.

- 1954 Toinen matka Kreikkaan ja Italiaan.
- 1955 Ensimmäiset maalaukset *Message Biblique* -sarjaan.
Vollardin 1930 tilaama Raamattu Chagallin kuvin ilmestyi.
- 1957 Chagallin grafiikan retrospektiivinen näyttely Pariisin Bibliothèque Nationaleissa. Suuri keramiikkaseinä *Punaisen meren ylitys* ja ensimmäiset lasimaalaukset Assyn kirkkoon. Keramiikkaseinän alareunaan Chagall kirjoitti: "Kaikkien uskontojen vapauden nimessä".
- 1958 Matka Chicagoon, missä Chagall piti esitelmän yliopistossa. *Dafnis ja Chloe*-kuvitus ilmestyi. Alustavat luonnokset Metz'n katedraalin lasimaalauksiin.
- 1959 Matka Glasgowiin, missä Chagall nimitettiin yliopiston kunniatohtoriksi. Retrospektiivisiä näyttelyitä Pariisissa, Münchenissä, Hampurissa.
- 1960 Brandeisin yliopiston kunniatohtori. Erasmus-palkinto.
- 1962 Yliopistollisen Hadassah-sairaalan synagogan lasimaalaukset Jerusalemissa.
- 1963 Retrospektiivisiä näyttelyjä Tokiossa ja Kiotossa. Metz'n katedraalin lasimaalauksen näyttely Rouenissa.
- 1964 Matka New Yorkiin YK:hon vihkimään *Rauha*-lasimaalausta Dag Hammarskjöldin muistoksi. Ranskan kulttuuriministerin André Malraux'n Chagallilta tilaamat Pariisin oopperan kattomaalaukset vihittiin.
- 1965 Notre Damen yliopiston (USA) kunniatohtori. Alustavia luonnoksia New Yorkin Metropolitan-oopperan seinämaalauksiin ja Mozartin *Taikahuulun* lavastukseen ja pukuihin.
- 1966 Muutto Vencesta St. Paul de Venceen.

- 1967 Chagallin 80-vuotispäivän johdosta retrospektiivisia näyttelyjä Zürichissa ja Kölnissä. *Message biblique*-näyttely Louvressa. New Yorkin uuden Metropolitan-oopperan avajaiset ja niiden yhteydessä ensimmäinen Mozartin *Taikahuilu*-esitys. *Cirque* ilmestyi Chagallin tekstein ja litografioin.
- 1968 Matka Washingtoniin. Näyttely Pierre Matisse-galleriassa New Yorkissa.
- 1969 Message Biblique-museon peruskiven muuraus Nizzassa. Reimsin katedraalin lasimaalausluonnokset. Matka Israeliin Jerusalemin parlamenttitalon gobeliinien ja mosaiikkien vihkiäisiin. 1969-1970 *Hommage à Marc Chagall* Pariisin Grand Palais'ssa.
- 1970 Chagallin grafiikan retrospektiivinen näyttely Pariisin Bibliothèque Nationaleassa. Zürichin Fraumünster-kirkon lasimaalausten vihkiminen.
- 1972 Alustavat luonnokset suureen seinämosaikkiin *Neljä vuodenaikaa* Chicagon First National City Bankiin. Chagall-näyttely Budapes-tissa. *Odyссеuksen* kuvitustyö alkoi. Kolmiosainen lasimaalaus *Luominen* Nizzan Chagall-museon konserttisaliin.
- 1973 Neuvostoliiton kulttuuriministerin kutsusta matka Moskovaan ja Leningradiin. Chagall-näyttely Moskovan Tretjakov-galleriassa. Ensimmäinen Ranskan valtion elossa olevalle taiteilijalle perustama museo Musée National Message Biblique Marc Chagall vihittiin Nizzassa. Chagallin avajaispuheesta: "Ehkä tähän taloon saapuu nuoria ja vähemmän nuoria etsimään veljeyden ja rakkauden ihan- netta sellaisena kuin minun värini ja viivani ovat sen uneksi- neet ..."
- 1974 Näyttely Länsi-Berliinin Kansallismuseossa. Matka Chicagoon, jossa paljastettiin *Neljä vuodenaikaa* ja jossa koko kaupunki oli lippu- merenä taiteilijan kunniaksi.
- 1975 *Odyssseus*, Shakespearen *Myrsky* ja Aragonin *Celui qui dit les choses sans rien dire* ilmestyivät. *Rauha*-niminen lasimaalaus

- (12x7 m) vihittiin Chapelle des Pénitents-kappelissa Sarrebourgissa.
- 1977 Ranskan Kunnialegioonan suurristi. *Peintures bibliques récentes*-näyttely Nizzan Chagall-museossa.
- 1978 Matka Italiaan avaamaan näyttelyä Firenzen Palazzo Pittissä.
- 1979 Chicagon Taideinstituutin lasimaalausten paljastus.
- 1980 Chagall lahjoitti maalaamansa flyygelin Nizzan Chagall-museolle.
- 1981 Retrospektiivinen näyttely *Chagall et Ambroise Vollard* Pariisin Galerie Matignonissa. Laaja litografianäyttely Pariisin Galerie Maeghtissa.
- 1982 *Marc Chagall - Washdrawings* New Yorkissa galleria Pierre Matisessa. Suuri retrospektiivinen Chagall-näyttely Tukholman Moderna Museetissa.
- 1984 Grafiikan ja piirrosten näyttely *Oeuvres sur papier* Pariisin Modernin taiteen museossa, lasimaalausikkunoita ja veistoksia Nizzan Chagall-museossa, maalauksia Saint Paulin Fondation Maeghtissa.
- 1985 Maaliskuun 28. päivänä kuolema tapasi taiteilijan keskellä herkeämätöntä luomistyötä 97-vuoden iässä kotona Saint-Paul de Venceassa. Ranskan kulttuuriministeri Langin haudalla lausumat sanat: "Chagallin valo ei sammu niin kauan kuin aurinko loistaa."

R E S U M E

La première période parisienne de Marc Chagall (1910-1914) fut sans aucun doute d'une importance décisive pour son œuvre entière. L'interaction entre la peinture de Chagall et les changements structuraux intervenus dans la poésie et dans les beaux-arts français de l'époque forme un objet de recherches extrêmement riche et multiforme: c'est l'objet même de cette étude.

On peut caractériser cette étude, d'une part, comme structurale car elle a comme point de départ la notion de structure, vue comme un procès dynamique (Piaget); d'autre part, comme sémiotique car elle aborde les phénomènes d'art en tant que signes triadiques (Peirce). De plus, en mettant en valeur le rôle du destinataire, dans le procès de l'art, elle adopte un aspect plutôt général et réceptif de l'art, plutôt que celui stricto sensu, traditionnel, de l'histoire des beaux-arts.

Le corpus - dix peintures à l'huile et une gouache - choisi dans la production de Chagall de ces quatre années a été étudié à l'aide d'un modèle d'interprétation que nous avons développé sur la base de la catégorisation phénoménologique des modalités d'être (modes of being) de Charles Sanders Peirce, sémioticien renommé américain.

On peut constater que les trois catégories de Peirce, firstness, secondness et thirdness, forment la structure de tout l'univers de signes de Peirce, correspondant aux trois aspects de signes: icône, index et symbole.

Dans le système triadique de Peirce, adapté à la réception de l'art visuel, les phases de réception de l'œuvre d'art s'appliquent aux qualités de l'œuvre de la façon suivante:

Firstness = éventualités positives et qualificatives (de l'œuvre d'art). La qualité y est considérée comme un élément mondial, monadique, dont nous devenons immédiatement conscients, à laquelle se joint l'émotion causée par la totalité (the emotion of the tout ensemble). Les traits caractéristiques de ces éventualités qualificatives sont leurs aspects vagues et potentiels.

Secondness = faits matériels et particuliers (de l'oeuvre d'art), liés aussi au lieu et à la date de sa genèse ; la relation de ces faits avec d'autres faits (dans d'autres contextes). Les traits caractéristiques de ces faits, qui les enferment en dehors des qualités et des lois universelles, sont d'être contingents et d'une force primitive, bruts.

Thirdness = compréhension (de l'oeuvre d'art); une manière de voir dans les qualités et les propriétés les lois universelles. S'y ajoute la formation de la signification et de l'intention (meaning, one means to do)¹

Dans le procédé de réception de l'oeuvre d'art, comme dans les formes de l'existence en général, ces phases ne sont pas strictement distinctes les unes des autres. La phase Firstness est à comparer à l'expérience intuitive et immédiate de l'oeuvre, négligée, souvent, dans les modèles traditionnels de l'interprétation analytique des peintures.² La phase Secondness représente le domaine des faits se rapportant à l'oeuvre d'art et à ses divers contextes, ainsi qu'aux relations entre les parties de sa structure. C'est seulement à ce niveau d'analyse que l'on peut accepter - purement comme hypothèse de travail - la division saussurienne de l'oeuvre au niveau signifiant/signifié et son observation sur l'axe langue/parole (Saussure).

La phase Thirdness est, pour sa part, une synthèse des deux phases précédentes, une appréciation esthétique de l'oeuvre et une quête de sa signification.

Excepté le cadre de référence sémiotique, il y a, comme point de départ, dans cette étude, une hypothèse fondamentale, celle selon laquelle la peinture de la première période parisienne de Chagall aurait une dimension profondément mythique. Dans le domaine énorme des mythes, nous avons cherché un appui chez les sémioticiens (Greimas, Barthes), les anthropologues et les philosophes (Eliade, Bachelard, Durand), les psychologues (Jung) et les représentants du hassidisme (Buber, Scholem, Wiesel).

1. PEIRCE 1955, pp. 75-97.

2. Par ex. dans celui de PANOFSKY, comme signalé par Svetlana ALPERS (ALPERS 1979).

A l'aide du modèle sémiotique appliqué, expliqué ci-dessus, ont été interprétées les peintures suivantes: *La Naissance* (1910), *Le Mariage* (1910), *A Ma Fiancée* (1911), *A la Russie, aux ânes et aux autres* (1911-12), *Le Poète* (1911-12), *Moi et le Village* (1911), *Golgota* (1912), *La Femme enceinte* (1912-13), *Hommage à Apollinaire* (1911-13) et *Paris par la fenêtre* (1913), et la gouache *La Veille de la Fête des Expiations* (1912).

Pour étudier les relations entre l'art de Chagall tel qu'il s'est manifesté pendant les années qui ont juste précédé la première guerre mondiale dans son "second Vitebsk", et les formes extrêmement variées du modernisme, nous avons fait l'étude comparative de deux portraits de Poètes: celui de Chagall (1911-12), et celui de Picasso (1912), choisi comme exemple typique du modernisme de l'époque.

Voici l'interprétation de ces deux tableaux homonymes et contemporains, dont la comparaison a révélé bien des analogies mais plus encore des traits contradictoires:

CHAGALL: LE POÈTE (1911-1912)

(tableau 5a, p. 279)

Firstness

Des secteurs peints en diagonales, rouges, bleus et blancs coupent l'intérieur d'une pièce, et parmi ces figures géométriques se dessine un homme étrange, habillé de bleu, assis au bord d'une table. La tête, verte, pend à l'envers, comme détachée du corps, et regarde, d'un oeil ouvert vers le haut, l'espace où des formes rondes, jaunâtres, difficilement discernables, flottent comme des bulles d'air ou des planètes lointaines. La main droite, tenant un stylo, repose sur le genou où un cahier ouvert montre à la fois quelque chose d'écrit et des marques colorées; la main gauche lève une tasse vers les lèvres. Des objets- bouteille, fourchette, couteau et petits fruits sphériques- sont comme éparpillés ça et là sur la table par la tempête, des rideaux décoratifs se joignent au même mouvement au-dessus de la table. A gauche, un chat vert, assis, lèche la manche de la veste du poète. Au centre de la

silhouette bleue se dessine une grande tache en forme de coeur, comme si le poète, en s'asseyant, tenait son coeur étreint. Mais la conscience est sens dessus dessous, détachée du corps, dans un état d'exaltation qui est cependant proche de la sagesse des instincts du chat vert. Le poète (le sujet se dévoilerait de lui-même sans l'aide du titre) est au centre de la clarté lumineuse de matin, au centre de couleurs, ardentes par leur pureté, où sa silhouette bleue est représentée comme étant son propre univers.

Secondness

Le Poète (1911-1912)

huile sur toile, 197 x 146 cm

Philadelphia Museum of Art, Louise and Walter Ahrensberg Collection¹

Au sein du cercle international des artistes de la Ruche vivait également le poète Mazin, un humble et silencieux retoucheur de photos, qui, écrivait des poèmes de fond de tiroir - si l'on en croit l'indication fournie par le surnom que lui donnaient ses amis - mais qui n'a jamais rien publié. Chagall fit de son ami une peinture à l'huile, *Le Poète Mazin* (tableau 26), qu'Apollinaire eut entre les mains plus tard, et dans lequel *Le Poète* trouve son origine.

Du premier tableau dans l'ordre chronologique subsistent la position du personnage, les objets qu'il tient en main et la bouteille sur la table, mais tout ceci sous une forme modifiée. La gamme des couleurs apparaît lavée au net, le langage des formes à la fois libéré et désarticulé, métamorphosé en un état quasi-transparent, et la modalité naïvement réaliste transformée en audacieuses métaphores. Pour le constater, un détail nous suffit: la bouteille sur la table.

Dans le premier tableau, elle repose fermement sur son fond, elle est de la matière solide. Dans le second, elle décolle pour flotter en l'air, d'après son apparence elle défie les lois de la pesanteur, elle commence à rappeler un objet cubiste, elle devient signe de bouteille. Les natures

1. *Le Poète* a aussi été appelé *Half-past Three, A quarter to Five* ou *Rendez-vous*. (Meyer s.a., p. 89).

mortes en miniature qu'on voit sur la table remettent en mémoire *La Nature morte* (1911) (tableau 27) qui était virtuellement l'unique nature morte peinte par Chagall dans cette période et que Picasso mentionnera plus tard au cours de ses conversations avec Brassai.¹ Quoique Chagall, dans ses écrits et ses interviews, ait souvent rejeté le cubisme comme lui étant étranger, il est difficile, en face de ses oeuvres "géométriques" - selon le terme de Meyer - telle que la toile en question, d'en nier les influences, ne seraient-elles qu'inconscientes.²

Concernant la silhouette centrale du tableau, attirent notre attention en tant qu'éléments principaux: la tête renversée au visage vert, les signes écrits et coloriés du cahier ouvert et le chat vert.

Si la tête renversée du poète peut être considérée au niveau de l'expression (signifiant) comme un simple moyen en vue de créer un effet surprenant tant soit peu humoristique, elle peut, au niveau du contenu (signifié), joindre la logique irrationnelle du poète à la mise en valeur du don de visionnaire extasié, à l'existence d'un "au-delà" extra-sensoriel. Rimbaud, pour qui le poète était avant tout "le voyant", Baudelaire, que la nostalgie effrénée poussait "vers d'autres quelque part", sont très proches du poète de Chagall.

Le cahier ouvert sur le genou du poète est à la fois cahier de poésie et palette. Ses stries colorées et ses lignes denses rappellent le texte poétique de Cendrars *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* et le simultanisme qu'il représentait. Il n'est pas impossible que, lors de ses nombreuses visites dans l'atelier de Chagall, Cendrars ait trouvé, dans ce détail du tableau, l'idée qu'il concrétiserait l'année suivante en collaboration avec Sonia Delaunay.

Cette métaphore visuelle de Chagall est un signe synesthétique de la même veine que ceux que l'on a trouvé, sous forme verbale, dans le fameux poème *Correspondances* de Baudelaire, ou dans les vers de Rimbaud décrivant les couleurs des voyelles. Chagall, celui que l'on appelait dans la Ruche le Poète, celui-là même qui écrivait des poèmes, devait profondément éprouver cette synesthésie. Les artistes créateurs

-
1. Picasso au cours de sa visite chez Eluard en 1945: "De Chagall j'ai vu ... une nature morte inattendue, bleue et rouge, de 1912, "Table avec une bouteille" ..." (BRASSAI 1969, p. 212).
 2. Plus tard, Chagall a quand même reconnu avoir reçu quelque influence des peintres cubistes, comme l'a démontré Jeanine Warnod. (WARNOD 1948, p. 66).

peuvent s'exprimer en mots, en couleurs, en formes et en musique, et s'influencer l'un l'autre en un flux et reflux fructueux par-delà les frontières des langages d'expression. Le langage des signes visuels de Chagall a toujours enthousiasmé et inspiré les poètes. Pendant la première période parisienne, parmi les inspirés étaient surtout Cendrars et Apollinaire.¹

Le poète de Chagall n'est pas tout à fait seul puisqu'un chat lui tient compagnie, chat que nombre d'artistes semblent aimer autant que "les amoureux fervents et les savants austères", chat que nous voyons lécher la manche de la veste du poète comme pour lui rappeler leur parenté proche.

Thirdness

Le Poète de Chagall est une oeuvre qui semble particulièrement ouverte à l'interprétation, et dans laquelle les niveaux du signifiant et du signifié peuvent, hypothétiquement, être coupés l'un de l'autre. Sur le plan du signifiant le tableau appartient aux oeuvres géométriques de cette époque, pour lesquelles l'analyse de la structure paraît comporter jusqu'à un certain point une analogie avec le cubisme. Sous l'angle des couleurs - lesquelles éclatent, claires et joyeusement sensuelles - le tableau se rapproche du fauvisme et s'écarte franchement du cubisme, mises à part peut-être quelques tendances à accentuer la couleur dans le groupe *Section d'Or*.

Le niveau du signifié se découvre à travers le réseau de la structure comme à travers une fenêtre transparente: le monde intérieur, extasié, irrationnel du poète, un monde mythique de nouvelles possibilités où les valeurs conventionnelles paraissent être renversées. Dans le même temps le coeur du poète palpite à la fois ouvert et vaste. Et le poète ne s'est pas coupé de la sagesse archétype représentée par le chat.

Le peintre du *Poète* se montre "un chercheur de résonances intérieures", selon des termes empruntés à Kandinsky, et, ainsi que Breton l'a déjà constaté, les métaphores visuelles forment son propre langage de signes.

1. Voir les Appendices (Liitteet) 1-6. La traduction des poèmes d'Apollinaire et de Cendrars sont de l'auteur de cette étude.

PICASSO: LE POÈTE (1912)

(tableau 5b, p. 279)

Firstness

Des nuances variées de brun, des teintes tirant sur le jaune et le vert, le noir et le gris partagent la surface de la toile en secteurs de grandeur variable, en facettes et en plans, que limitent des lignes droites ou courbes et où s'esquisse une tête d'homme. Les cheveux et les moustaches, noirs, se distinguent par des raies claires décoratives, les narines par des courbes noires, les oreilles sont quant à elles à leur propre place, de même que la pipe grise, mais les traits du visage restent estompés.

Quiconque essaye de trouver le regard du poète mentionné dans le titre de l'oeuvre ne le rencontre pas. L'âme du poète est fermée et ses yeux sont perdus dans la jungle abstraite du visage. Le motif paraît être secondaire et semble n'exister que comme un prétexte qui permettrait au réseau de plans formé par les nuances harmonisées de vivre sa vie propre. Une première rencontre avec l'oeuvre reste énigmatique et donne l'impulsion à une observation plus appuyée de l'oeuvre.

Secondness

Le Poète (1912)

huile sur toile, 61 x 50 cm

Bâle, Kunstmuseum.

C'est donc dès le premier coup d'oeil que se dessine la structure centrale de la composition du tableau, une tête d'homme, ses cheveux, ses moustaches, et le sourcil gauche réalisé soit selon la technique du frotage, soit littéralement "peigné"¹, de même que les oreilles, les narines

1. Russoli suppose qu'on a vraiment utilisé le peigne pour les cheveux et les moustaches: ".../P/ ... adopera dei pettini ... per una resa formale dei capelli e dei baffi." (RUSSOLI 1972, p. 108).

et la pipe dans la bouche. La majeure partie de la surface de la toile est d'une texture lisse, homogène.

Au cours de l'observation de la toile, les angles de vue varient et les formes se redessinent, la surface commence à vivre et ses plans à se soulever ou à s'abaisser. Quoique la silhouette centrale de la composition demeure comme un poisson dans un filet à l'intérieur des surfaces mouvantes, sa forme évolue sans cesse. De temps à autre, l'observateur semble être confronté au test des taches d'encre de Rorschach, aux images optiques d'Escher ou aux images changeantes qui avaient la prédilection des surréalistes. L'ouverture de l'oeuvre d'art moderne et la fonction créatrice du destinataire apparaissent tout à fait clairement dans l'étude de cette peinture.

Parmi les détails intéressants, la pipe grise, par exemple, mérite notre attention. Son tuyau, rompu en deux endroits, rappelle les pots fendus de Cézanne, qu'on a considérés dans l'histoire de la peinture comme quelque chose de révolutionnaire. Le fourneau de la pipe est dessiné à angle droit, vu de profil; mais l'ouverture du fourneau, présentée de dessus, semble dire: je suis ainsi, vue de dessus, je ne suis pas si simple que je le parais, j'ai de nombreux visages, de nombreux plans, de nombreuses significations.

Il s'en dégage la complexité de l'art et de la vie modernes: d'un côté la signification multiple, d'un autre la simplicité enfantine qui cherche souvent ses modèles dans l'art primitif.

L'année 1912, *Le Poète* y fut créé au printemps, peut être considérée comme une certaine phase de culmination dans l'histoire du cubisme. C'est en cette période que l'on put voir le plus d'expositions et que l'on put lire d'abondantes critiques à la fois négatives et compréhensives sur le cubisme. De même, on vit alors des signes certains du transfert du cubisme analytique vers le cubisme synthétique.

Sur *Le Poète* de Picasso, on peut suivre ce développement. L'attention se porte alors surtout sur trois points. Primo, un changement remarquable dans la gamme des couleurs, devenue moins froide. Secundo, au temps du cubisme analytique, la texture était aussi lisse que la couleur. Les éléments créés par la technique du frottage qui apparaissent dans cette peinture peuvent être considérés comme une forme primaire de transposition vers le collage et, sinon un témoignage, du moins un symptôme de l'acceptation des éléments "ready made" et des

matériaux obtenus dans la nature, du sable par exemple, comme moyens d'expression dans la peinture. Tertio, en décrivant les portraits de Picasso de l'année 1911, Rosenblum prend comme objet de comparaison *Ulysse* de Joyce et remarque:

Just as it is impossible to determine absolutely the location on any plane of these works, the identities of objects, too, are intentionally confounded in a way that recalls the multiple identities of Leopold Bloom, the hero of Joyce's *Ulysses*, who is not only a Jewish businessman in Dublin but, at the same time, a Homeric hero, Jesus, Hamlet, and many other persons of fact and fiction.¹

Le Poète (1912) est tout aussi complexe, mais le trait mentionné par Rosenblum, "l'estompage volontaire de l'identité", n'y apparaît plus aussi nettement que dans les oeuvres de l'année précédente, dans lesquelles la forme est analysée à l'extrême.

Le cubisme analytique avait déjà, à sa manière, accentué la structure de surface en refusant net les perspectives illusoire et en levant les facettes de l'objet bord à bord vers la surface de la toile. Cette tendance se poursuit encore plus clairement dans le cubisme synthétique où, à la surface de la toile, se rejoignent des éléments divers issus de domaines divers de l'art et de la réalité, c'est à dire plusieurs isotopies. Le même phénomène, c'est à dire l'assemblage d'éléments appartenant à diverses isotopies, prédomine également dans les poèmes contemporains. Maintes images cubistes de Picasso et de Braque pourraient être considérées comme des démonstrations directes de ce qu'avancait Apollinaire louangeant la poésie inhérente aux journaux et aux affiches publicitaires. Quand Robbe-Grillet, en se référant au nouveau roman français, parle de "refus des mythes de profondeur" et de l'arrêt de toute résonance psychologique, il parle des phénomènes relatifs à la littérature, mais manifestes dans la peinture dès le cubisme.²

On rencontre le même "refus des mythes de profondeur" aussi chez Barthes quand il expose son récit sur le célèbre bateau *Argo*. Toutes les parties de ce bateau ayant été remplacées, peu à peu, par des éléments nouveaux, *Argo* n'avait plus de signification ayant rapport avec son créateur, son origine, sa forme première. Sa signification ne reposait

1. ROSENBLUM 1966, p. 62.

2. ROBBE-GRILLET 1963, p. 22.

plus que sur le système des substitutions et de la nomination. Ce qui plaisait à Barthes dans cette sorte de signification, c'était son caractère superficiel (shallowness).¹

Thirdness

Le refus analytique, voire quasi destructif de la forme des premières oeuvres cubistes a bientôt conduit à un cul-de-sac, d'où il était nécessaire de repartir vers la recherche d'une nouvelle forme.

Le Poète (1912) est un exemple de cette cristallisation de forme. La tête de l'homme y est de nouveau une tête d'homme, malgré sa complexité énigmatique. Le réseau de facettes et de plans qui, au temps du cubisme analytique, avait été dense au point d'en être inaccessible, s'est clairsemé et laisse échapper une nouvelle dimension dont l'importance sera mise en évidence par l'art moderne: la dimension du temps.

Le portrait du poète de Picasso peut être considéré comme un exemple d'oeuvre cubiste dans laquelle l'analyse extrême se relâche au profit de l'apparition des couleurs, de la cristallisation des structures et de la réunion d'éléments réalisés avec diverses techniques. On pourrait dire en langage sémiotique que l'isotopie unifiée créée par la répétition métonymique successive d'éléments homogènes existant dans le cubisme analytique donne du champ aux poly-isotopies formées par des éléments hétérogènes, autrement dit des allotopies.

On pourrait, de même, chercher la signification de cette toile de Picasso en suivant le conseil de Barthes: dans le système de substitutions des différents niveaux formés par les facettes qui ébauchent le visage du Poète en nous, s'offrent plusieurs possibilités d'interprétation.

Une comparaison entre ces deux toiles nous conduit aux remarques suivantes: le trait analogique qui les relie, c'est la division géométrisante de la structure qui, dans les deux cas, enferme les silhouettes dans son

1. KRAUSS 1985, p. 4.

réseau. Ceci mis à part, les impressions au niveau Firstness diffèrent beaucoup à cause des couleurs qui sont traitées de manières très nettement différentes. Bien que, dans ce tableau, Picasso ait déjà abandonné en partie la grisaille dominante du cubisme analytique, les couleurs y sont modérées. Par contre, l'oeuvre de Chagall, comme nous l'avons vu, est dominée par des tons purs: rouge, bleu et blanc.

Dans *Le Poète* de Picasso, l'attention se porte sur l'hétérogénéité technique, une sorte d'allotopie au niveau surface qui est ainsi mis en évidence aux dépens de la profondeur et de l'intériorité. Ce mouvement du niveau de surface est souligné non seulement par l'association d'éléments réalisés à partir de techniques diverses, mais également par l'emploi métonymique de diverses facettes des objets qui, à l'instar des fragments d'un miroir brisé, se reflètent les unes les autres.

Si le mouvement autour du *Poète* de Picasso se déroule sur le plan de la surface, *Le Poète* de Chagall est entraîné par un mouvement semblable à un tourbillon dirigé vers le haut et vers l'intérieur. L'isotopie dominante de la toile est un état d'ébahissement mystico-extatique. Son analyse offre de nombreux signes donnés par les moyens métaphoriques: le décollement et la mise à l'envers de la tête du poète, signe de la séparation des réalités journalières et du renversement total des valeurs. Simultanément, le coeur du poète et l'amour qu'il symbolise demeurent intacts, et sa nature biologique reste fidèle aux instincts animaux.

Dans sa connaissance élargie, le poète de Chagall vit à l'intérieur d'un espace-temps, qu'on pourrait nommer "durée" dans le sens bergsonien du terme. Tous les éléments de son être sont simultanément présents dans cet espace-temps, y compris l'ouverture des sens aux couleurs et aux formes environnantes.

Les Poètes de Picasso et de Chagall représentent tous les deux le modernisme de la peinture du début de notre siècle. Nous avons déjà fait mention de la technique du collage des cubistes qui se rapproche de celle, poétique, d'Apollinaire. De même, on pourrait analyser la poésie de Réverdy, souvent appelée cubiste. C'est dans cet ordre d'idée que Yudice¹ situe Huidobron à côté de Réverdy et même au-dessus.

Le simultanité psychique de Chagall et son extase embrassant le monde entier sont de leur côté proches parents de la qualité poétique de

1. YUDICE 1981, pp. 107-133.

Cendrars. C'est ce que montrent également ces vers, extraits de *La Prose du Transsibérien*: "Comme mon ami Chagall je pourrais faire / une série de tableaux déments / mais je n'ai pas pris de notes en voyage ...".¹

S'il est vrai que l'intelligence reste à la surface des choses et que "l'on ne voit bien qu'avec le coeur" - comme l'a dit Saint-Exupéry - cette étude sur les deux portraits de poète reprend bien volontiers la constatation de Venturi: "Picasso est le triomphe de l'intelligence, Chagall la gloire du coeur."

On a caractérisé Chagall comme conteur d'histoires et de légendes, comme expressionniste, comme surréaliste, comme primitiviste, comme peintre romantique lyrique. Il est un peu tout cela, mais les recherches faites au cours de cette étude ont montré que, pendant sa première période parisienne, il a été surtout un magicien dont l'oeuvre nous révèle une quantité de mythes en images. Parmi ces mythes, on retrouve ceux de l'Ancien et du Nouveau Testament, mais aussi ceux, primitifs, du monde pré-chrétien, ainsi que ceux du judaïsme et surtout ceux du hassidisme.

Dans les tableaux étudiés, les représentations mythiques sont donc d'une grande variété:

- le vol magique et la lévitation accomplie par les hommes, les femmes et les animaux (et non par les anges, comme dans la tradition occidentale);
- le détachement ou la mise à l'envers de la tête;
- le bouleversement des lois de causalité, l'expansion de l'espace tridimensionnel et la déviation illogique de direction, de forme et de grandeur, réalisée souvent par la "gullivérisation" (Lévi-Strauss)
- l'intimité des êtres humains et des animaux;
- des hommes à tête d'animal, des animaux à tête humaine;
- des figures androgynes et à face de Janus;
- des événements religio-mythiques transformés et variés, comme la crucifixion ou les rituels judéo-hassidiques;

1. L'aspect cosmique de la poésie de Cendrars a été signalé par exemple par Jacqueline Chadourne. (CHADOURNE 1973.)

- des éléments urbains et modernes, représentés sous un aspect naïf et humoristique - strictement contraire aux mythes de la technologie moderne manifestés par les futuristes.

Dans *Ma vie* Chagall précisait: "Mes thèmes à moi sont la vie même: l'amour, la naissance et la mort. Et au-dessus de tout ça: Dieu, dominant".

A propos de Vitebsk, il rappelait: "Ma ville, triste et joyeuse! ... des églises, des clôtures, des boutiques, des synagogues, simples et éternelles, comme les fresques de Giotto". C'est à Paris, devenu son "second Vitebsk", qu'il a trouvé son langage visuel, au milieu d'une atmosphère de "lumière liberté", mais son Vitebsk natal est toujours resté le paysage de son âme, comme il le dit lui-même: "Seul est mien / Le pays qui se trouve dans mon âme / J'y entre sans passeport / Comme chez moi".

Pendant ces quatre années de peinture, les thèmes de Chagall - l'amour, la naissance, la mort - se sont enveloppés d'un halo mythique, la vie de tous les jours s'y est sacralisée, la matière dématérialisée. Ce halo mythique est empreint d'hassidisme, caractérisé ainsi par Martin Buber:

Parmi les Polonais et les Russes Blancs, un mouvement s'est développé, où le mythe, réuni, s'est manifesté sous sa forme la plus pure: le hassidisme. La mystique et les légendes s'y réunissent comme deux fleuves dans un même lit. La mystique devient la propriété du peuple et, en même temps, s'épanouit la splendeur narrative des légendes et des contes.¹

Sans aucun doute, on peut constater, selon les termes de Jung, que Marc Chagall appartient à la famille des artistes visionnaires. Et ses visions mythiques, il les a réalisées surtout à deux reprises au cours de son long chemin d'artiste: pendant son premier séjour à Paris (1910-1914) et à la fin de sa vie. Ses images poétiques, puisées alors dans l'Ancien Testament, sont les trésors du Musée national du Message Biblique Marc Chagall à Nice, le premier musée fondé, en 1973, par l'Etat Français pour y rassembler une collection des oeuvres d'un artiste vivant.

1. BUBER 1918, p. X.

TEKSTILIITE

LIITE 1

ROTSOGE *au peintre Chagall*

Ton visage écarlate ton biplan transformable en hydroplan
 Ta maison ronde où il nage un hareng saur
 Il me faut la clef des paupières
 Heureusement que nous avons vu M. Panado
 Et nous sommes tranquilles de ce côté-là
 Qu'est-ce que tu veux mon vieux M.D.
 90 ou 324 un homme en l'air un veau qui regarde à travers le ventre de
 sa mère
 J'ai cherché longtemps sur les routes
 Tant d'yeux sont clos au bord des routes
 Le vent fait pleurer les saussaies
 Ouvre ouvre ouvre ouvre ouvre
 Regarde mais regarde donc
 Le vieux se lave les pieds dans la cuvette
 Une volta ho inteso dire Ach du lieber Gott
 E je me pris à pleurer en me souvenant de nos enfances
 Et toi tu me montres un violet épouvantable
 Ce petit tableau où il y a une voiture m'a rappelé le jour
 Un jour fait de morceaux mauves jaunes bleus verts et rouges
 Où je m'en allais à la campagne avec une charmante cheminée tenant sa
 chienne en laisse
 J'avais un mirliton que je n'aurais pas échangé contre un bâton de
 maréchal de France
 Il n'y en a plus je n'ai plus mon petit mirliton
 La cheminée fume loin de moi des cigarettes russes
 Sa chienne aboie contre les lilas
 Et la veilleuse consumée
 Sur la robe ont chu des pétales
 Deux anneaux d'or près des sandales
 Au soleil se sont allumés
 Tandis que tes cheveux sont comme le trolley
 A travers l'Europe vêtue de petits feux multicolores

Guillaume Apollinaire

LIITE 2

ROTSOGE *maalari Chagallille*

Sinun punakat kasvosi

sinun kaksitasosi joka muuttuu vesitasoksi

Sinun pyöreä talosi jossa ui suolasilakka

Tarvitsen silmäluomien avaajan

Onneksi nähtiin herra Panado

Niin että ollaan rauhallisia siltä osin

Minkäs sille teet, vanha veikko M.D.

90 tai 324 mies ilmassa vasikka joka katsoo äitinsä vatsan läpi

Olen etsinyt kauan kaikilla teillä

Niin monet silmät pysyvät kiinni teiden varsilla

Tuuli itkettää pajupensaita

Avaa avaa avaa avaa avaa

Katso katso nyt

Vanhus pesee jalkojaan saavissa

Una volta ho inteso dire Ach du lieber Gott

Ja alan itkeä muistellessani lapsuuttamme

Ja sinä sinä näytät minulle kauhistuttavan sinipunaisen

Tuo pieni taulu jossa on rattaat tuo mieleeni sen päivän

Päivä oli koottu malvanvärisistä keltaisista

sinisistä vihreistä ja punaisista palasista

Kun lähdin maalle hurmaavan savupiipun kanssa joka piteli koiraansa
remmistä

Minulla oli ruokopilli jota en olisi vaihtanut Ranskan marsalkan sauvaan

Ei sellaisia enää ole eikä minulla ole enää pientä ruokopilliäni

Savupiippu polttaa kaukana minusta venäläisiä savukkeita

Koira haukkuu sireeninkukkia

Ja loppuunpalanutta yölampua

Hameelle on pudonnut terälehtiä

Kaksi kultaista rengasta sandaalien vieressä

On syttynyt palamaan auringossa

Mutta sinun hiuksesi ovat kuin sähköjuna

Kiitämässä halki Euroopan

Jolla on pukunaan pienet moniväriset liekit

LIITE 3

PORTRAIT

Il dort
 Il est éveillé
 Tout à coup, il peint
 Il prend une église et peint avec une église
 Il prend une vache et peint avec une vache
 Avec une sardine
 Avec des têtes, des mains, des couteaux
 Il peint avec un nerf de boeuf
 Il peint avec toutes les sales passions d'une
 petite ville juive
 Avec toute la sexualité exacerbée de la
 province russe
 Pour la France
 Sans sensualité
 Il peint avec ses cuisses
 Il a les yeux au cuisses
 Il a les yeux au cul
 Et c'est tout à coup votre portrait
 C'est toi lecteur
 C'est moi
 C'est lui
 C'est sa fiancée
 C'est l'épicier du coin
 La vachère
 La sage-femme
 Il y a des baquets de sang
 On y lave les nouveau-nés
 Des ciels de folie
 Bouches de modernité
 La Tour en tire-bouchon
 Des mains
 Le Christ
 Le Christ c'est lui
 Il a passé son enfance sur la Croix
 Il se suicide tous les jours
 Tout à coup, il ne peint plus
 Il était éveillé
 Il dort maintenant
 Il s'étrangle avec sa cravate
 Chagall est étonné de vivre encore
Blaise Cendrars, Dix-neyf poèmes élastiques, octobre 1913.

LIITE 4

MUOTOKUVA

Hän nukkuu
Hän on hereillä
Äkkiä hän alkaa maalata
Hän ottaa kirkon ja maalaa kirkolla
Hän ottaa lehmän ja maalaa lehmällä
Sardiinilla
Päillä, käsillä, veitsillä
Hän maalaa häränruoskalla
Hän maalaa kaikilla juutalaisen pikkukaupungin
likaisilla intohimoilla
Kaikella venäläisen maaseudun pakahtuneen kiihkeällä
seksuaalisuudella
Ranskalle
Joka ei tunne aistillisuutta
Hän maalaa reisillään
Hänellä on silmät takapäessä
Ja äkkiä siinä on sinun muotokuvasi
Se olet sinä lukija
Se olen minä
Se on hänen morsiamensa
Se on lähikulman sekatararakauppias
Karjakko
Lapsenpäästäjä
Siinä on veripaljuja
Joissa pestään vastasyntyneet
Hulluuden taivaita
Modernistisia suita
Torni kuin korkkiruuvi
Käsiä
Kristus
Kristus hän on itse
Hän on viettänyt lapsuutensa ristillä
Hän ottaa hengen itseltään joka päivä
Äkkiä hän ei enää maalaa
Hän oli hereillä
Nyt hän nukkuu
Ja on kuristua solmioonsa
Chagall - hämmästyneenä siitä että on vielä elossa

LIITE 5

ATELIER

La Ruche
 Escaliers, portes, escaliers
 Et sa porte s'ouvre comme un journal
 Couverte de cartes de visite
 Puis elle se ferme
 Désordre, on est en plein désordre
 Des photographies de Léger, des photographies
 de Tobeen, qu'on ne voit pas
 Et au dos
 Au dos
 Des oeuvres frénétiques
 Esquisses, dessins, des oeuvres frénétiques
 Et des tableaux...
 Bouteilles vides
 "Nous garantissons la pureté absolue de notre
 sauce tomate"
 Dit une étiquette
 La fenêtre est un almanach
 Quand les grues gigantesques des éclairs
 vident les péniches du ciel à grand fracas et
 déversent des bannes de tonnerre
 Il en tombe
 Pêle-mêle
 Des cosaques le Christ un soleil en décomposition
 Des toits
 Des somnambules des chèvres
 Un lycanthrope
 Pétrus Borel
 La folie l'hiver
 Un génie fendu comme une pêche
 Lautréamont
 Chagall
 Pauvre gosse auprès de ma femme
 Délectation morose
 Les souliers son éculés
 Une vieille marmite pleine de chocolat
 Une lampe qui se dédouble
 Et mon ivresse quand je lui rends visite
 Des bouteilles vides
 Des bouteilles
 Zina
 (Nous avons beaucoup parlé d'elle)
 Chagall
 Chagall
 Dans les échelles de la lumière

Blaise Cendrars, Dix-neuf poèmes élastiques, octobre 1913.

LIITE 6

ATELJEE

Mehiläiskeko
 Portaita, ovia, portaita
 Ja hänen ovensa avautuu kuin sanomalehti
 Täynnä käyntikortteja
 Sitten se sulkeutuu
 Sekamelska, ollaan keskellä täyttä sekamelskaa
 Léger-valokuvia, Tobeen-valokuvia, joita ei edes näe
 Ja niiden toisella puolella
 Kiihkomielisiä töitä
 Luonnoksia, piirustuksia, kiihkomielisiä töitä
 Ja tauluja...
 Tyhjiä pulloja
 "Takaamme tomaattisoseemme ehdottoman puhtauden"
 Sanotaan etiketissä
 Ikkuna on almanakka
 Kun salamoiden jättiläismäiset nostokurjet
 tyhjentävät taivaan proomut hirveällä metelillä
 ja kumoavat ukkosen lastin
 Sieltä putoaa
 Sikin sokin
 Kasakoita Kristus hajoamaisillaan oleva aurinko
 Kattoja
 Unissakävelijöitä vuohia
 Ihmissusi
 Petrus Borel
 Hulluus talvi
 Nero haljenneena kuin persikka
 Lautréamont
 Chagall
 Poikapahanen vaimoni vieressä
 Synkkä hurmio
 Linttaan astutut kengät
 Vanha kattila täynnä kaakaota
 Lamppu joka näkyy kahtena
 Ja tämä humaltumisen tunne kun olen käymässä hänen luonaan
 Tyhjiä pulloja
 Pulloja
 Zina
 (Puhuttiin paljon hänestä)
 Chagall
 Chagall
 Valon tikapuilla

LIITE 7

(*A la Russie, aux ânes et aux autres, 1911-1912*)

Esimerkkejä taulun herättämistä *f i r s t n e s s* - tason välittömistä reaktioista:

(Vastaajat Jyväskylän yliopiston taidekasvatuksen praktikum-seminaari-laisia)

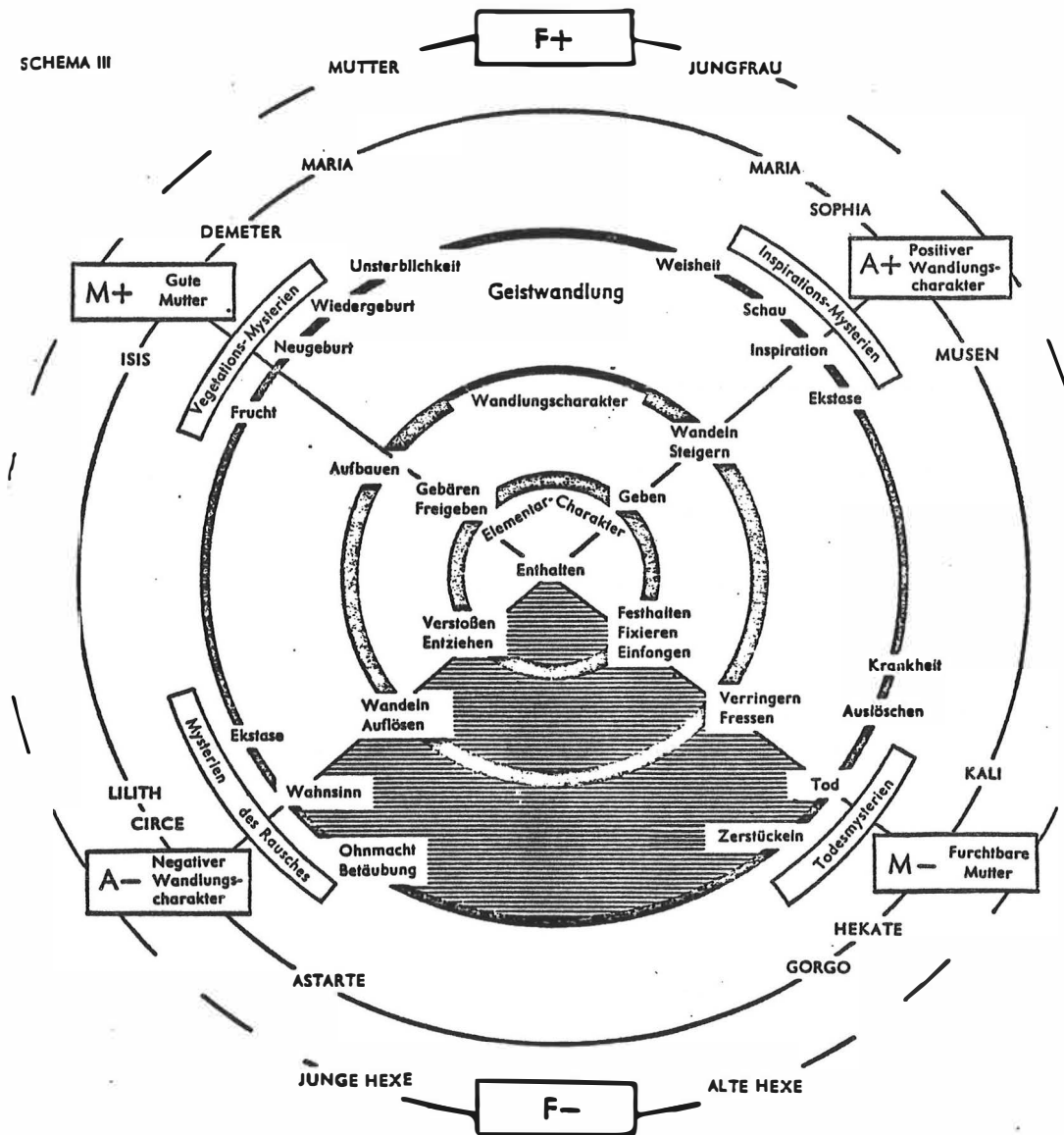
1. toi mieleen pääsiäisajan, jolloin noidat lentävät, siinä tapahtuu jotain taikuuteen viittaavaa, hirvittävää
2. se on hämmästyttävä, hyvin vaikea tulkita mutta hyvin kaunis työ
3. miksi nainen on kuvattu niin jäykäksi, robottimaiseksi ja vasemmalla olevat hahmot niin pehmeästi - vastakohtaisuus (ihmisen ja eläimen välillä?)
4. hän on maalannut siihen kaikki mitä on tullut mieleen ja mielivaltaisessa järjestyksessä ja maalannut omaksi ilokseen
5. toi mieleen Kafkan novellit
6. minulle ei Kafkan novelleja vaan Helakisan Miljoona sinistä kissaa - sama tunnelma kun meni lapsena kirkkoon
7. jää kyselemään sen merkitystä. Siihen sisältyy varmaan hyvin syviä, perustavaa laatua olevia ajatuksia, joista ei heti saa kiinni
8. minun silmiini osui ensimmäiseksi tuo lehmän hännän heilautus ... taulu on vallaton, se on kuin groteskia teatteria
9. kiinnitin huomiota siihen eleeseen, jolla nainen heittää päänsä pois, tuntuu kuin hän antautuisi pelkälle tunteelle, niinkuin nainen esim. imettäessään lastaan, jollekin eläimelliselle, alkukantaiselle vietille

LIITE 7 jatkuu

10. hämmentävä, ärsyttävä, tihkuu taikuutta, jossain määrin epämielilyttävä
11. lehmä, nainen, kirkko - taulu rakentuu niiden kolmen ympärille, mutta miten ne kolme suhtautuvat toisiinsa?
12. minulle se toi mieleen vanhan lastenlaulun: Siili menee lypsylle ... mutta sitten hämmennys: joku on jo siellä!
13. niin, siellä on jo maidon juojia ... jotenkin siinä kuin varastetaan rakkautta ... tapahtuu jotain salaa yöllä, ajatusta ei ole päässä (sekin on ehkä varastettu).
14. se on tavattoman mielenkiintoinen, mutta tulkinta jää kyllä kysymysmerkiksi ... siinä on ennenkaikkea ristiriitoja
15. niin, ristiriitoja kylläkin mutta myös huumoria, vapauttavaa huumoria, lapsenomaista, kansanomaista ...
16. ensimmäinen reaktio oli hypähtävä tunne, mutta ei missään tapauksessa kammottava. Päinvastoin, siinä on positiivista lapsenomaisuutta
17. niin, se on lapsenomainen ja se aivan huutaa kaikkea tavanomaista, konkreettia ja sovinnasta vastaan
18. minulle tuli sitä katsellessa hyvin iloinen olo ... toisaalta sen tunnelma on jotenkin keskiaikainen - ehkä tuo kirkko sen aiheuttaa - mutta samalla siinä päästään irti kirkosta ...
19. minunkin mieleeni tuli keskiaika, mutta minusta pään irtautuminen viittaa siihen että nainen on pettynyt ihmisiin, ihmisiin ja kirkkoon ja kulkee eläintä kohti ...

LIITE 8

SCHEMA III



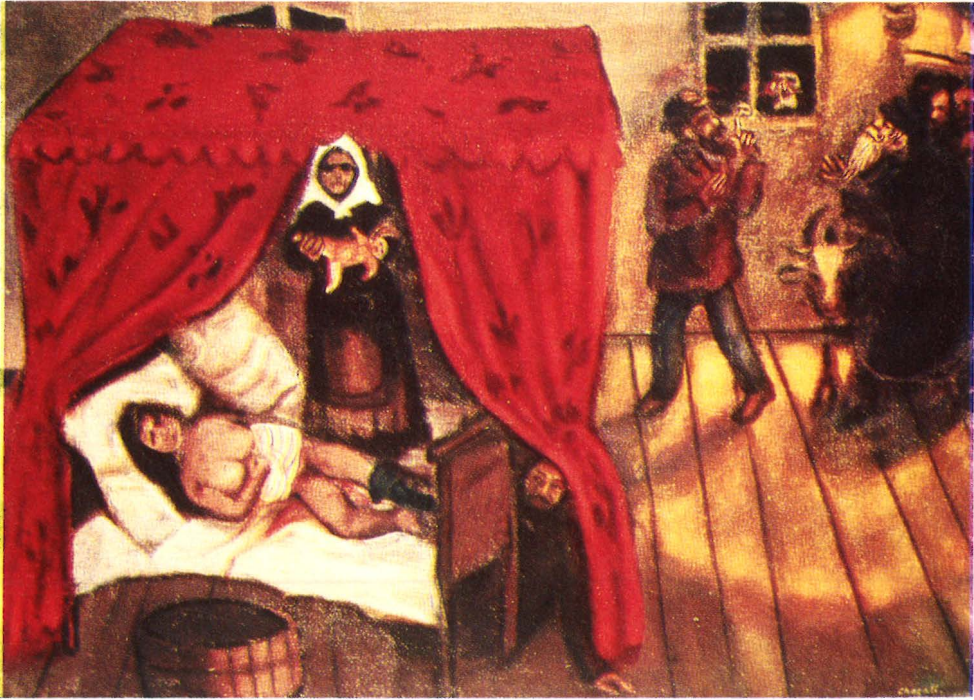
K U V A L I I T E

KUVALUETTELO

1. CHAGALL La Naissance 1910
2. Le Mariage 1910
3. Dédié à ma Fiancée 1911
4. A la Russie, aux ânes et aux autres 1911-1912
- 5a. Le Poète 1911-1912
- 5b. PICASSO Le Poète 1912
6. CHAGALL Moi et le Village 1911
7. La Veille de la Fête des Expiations 1912
8. Golgata 1912
9. La Femme enceinte 1912-1913
10. Hommage à Apollinaire 1911-1913
11. Paris par la fenêtre 1913
12. Le Sabbat 1910
13. La Naissance 1911
14. La Naissance 1911
15. Le Mort 1908
16. La Kermesse 1908
17. La Noce 1909
18. Le Violoniste vert 1923-1924
19. Intérieur II 1911
20. L'Atelier 1910
21. La Moisson 1910
22. Nu au bras levé 1911
23. L'Auge 1923
24. A la Russie, aux ânes et aux autres (luonnos) 1911
25. L'Autoportrait aux sept doigts 1912-1913
26. Poète Mazin 1911-1912
27. Nature morte 1911
28. La Chambre jaune 1911
29. N'importe où dans le monde 1919
30. Le soldat boit 1912
31. Vue de Vitebsk 1909

32. CHAGALL Purim 1916
33. La Fête des tabernacles 1916
34. Caïn et Abel 1911
35. Golgata (luonnos) 1911
36. La Crucifixion blanche 1938
37. Devant le tableau 1968-1917
38. La Femme enceinte, piirros 1911
39. Russie ou Maternité 1912-1913
40. Ennusmerkki-Jumalanäiti
Ortodoksinen ikoni 1700-luvulta
41. PIERO della Madonna della Misericordia, yksityiskohta Borgo San
FRAN- Sepolcron polyptyykistä, n. 1460
CESCA
- 42.-46. CHAGALL Luonnoksia teokseen Hommage à Apollinaire 1911-1912
47. ROBERT Formes circulaires. Le Soleil n=0 2, 1912-1913
DELAUNAY
48. KLEE Abstraction: cercles colorés reliés par bandes de
couleur 1914
49. CHAGALL Le Portrait d'Apollinaire 1913-1914
50. SONIA La Prose du Transsibérien 1913
DELAUNAY
51. ROBERT Les Fenêtres 1912
DELAUNAY
52. RUSSOLO Dynamisme d'une automobile 1911
53. ROBERT La Tour 1910-1911
DELAUNAY
54. CHAGALL Les mariés de la Tour Eiffel 1938

V A R I K U V A T 1 - 11

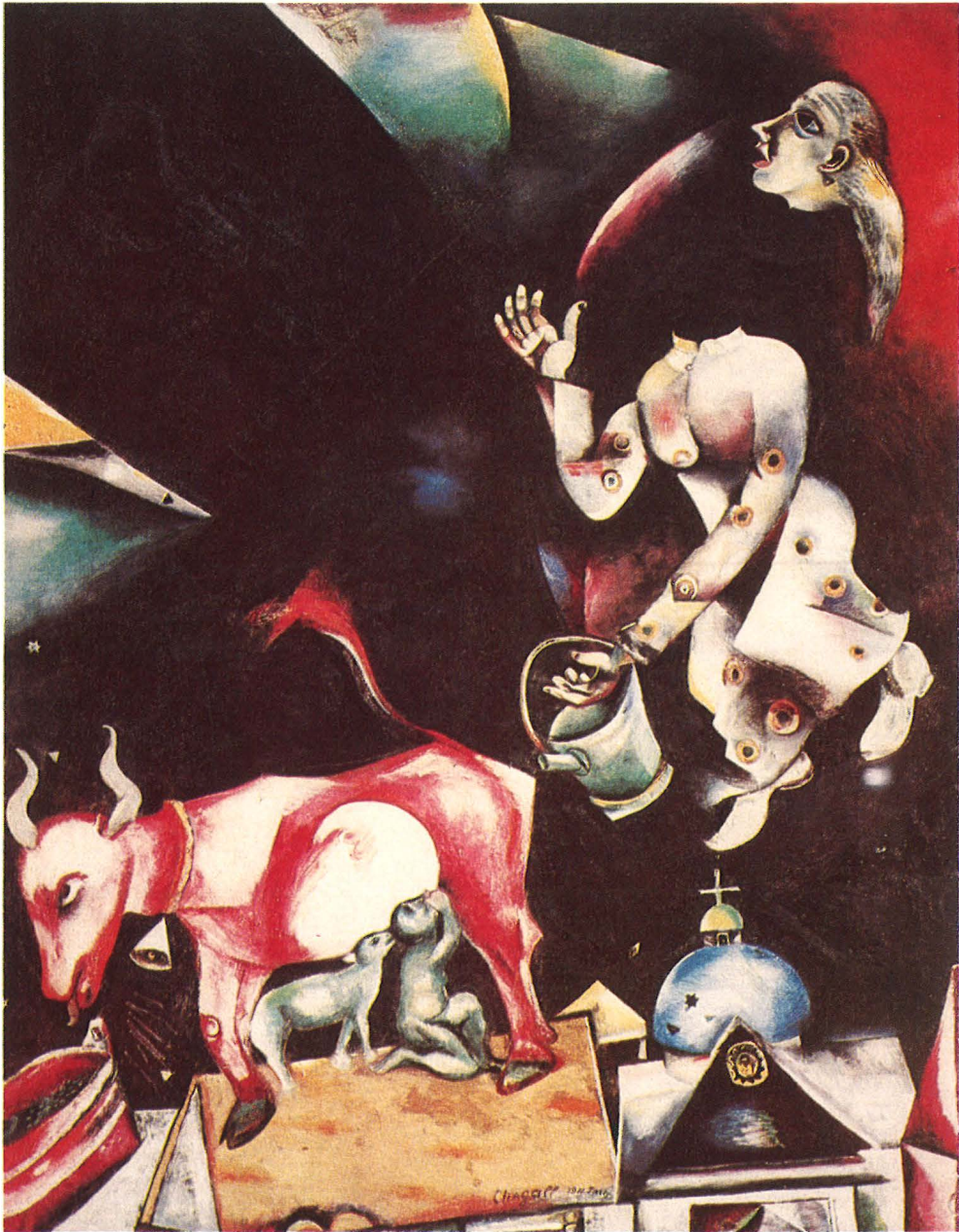


1



2







5a

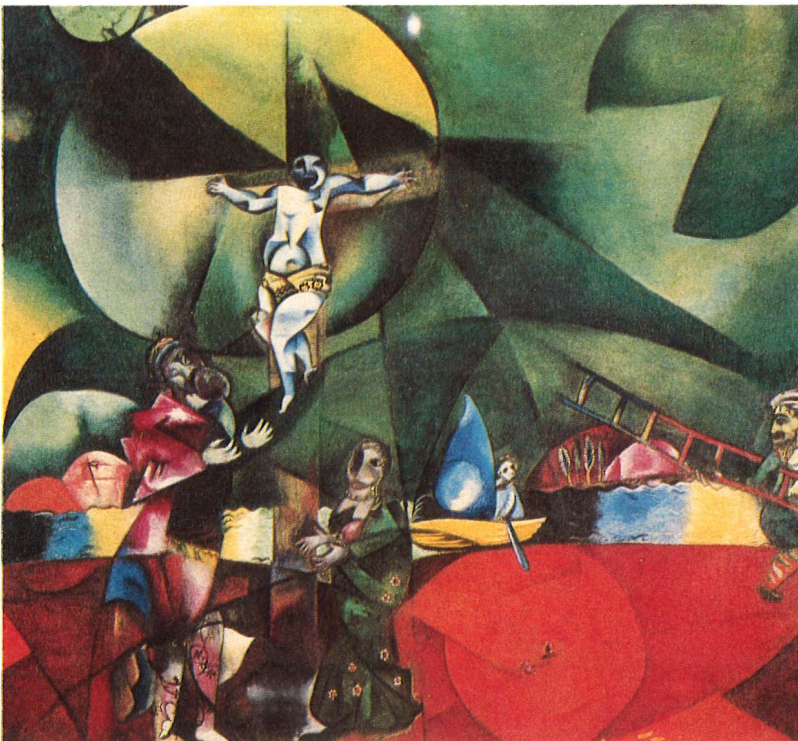


5b



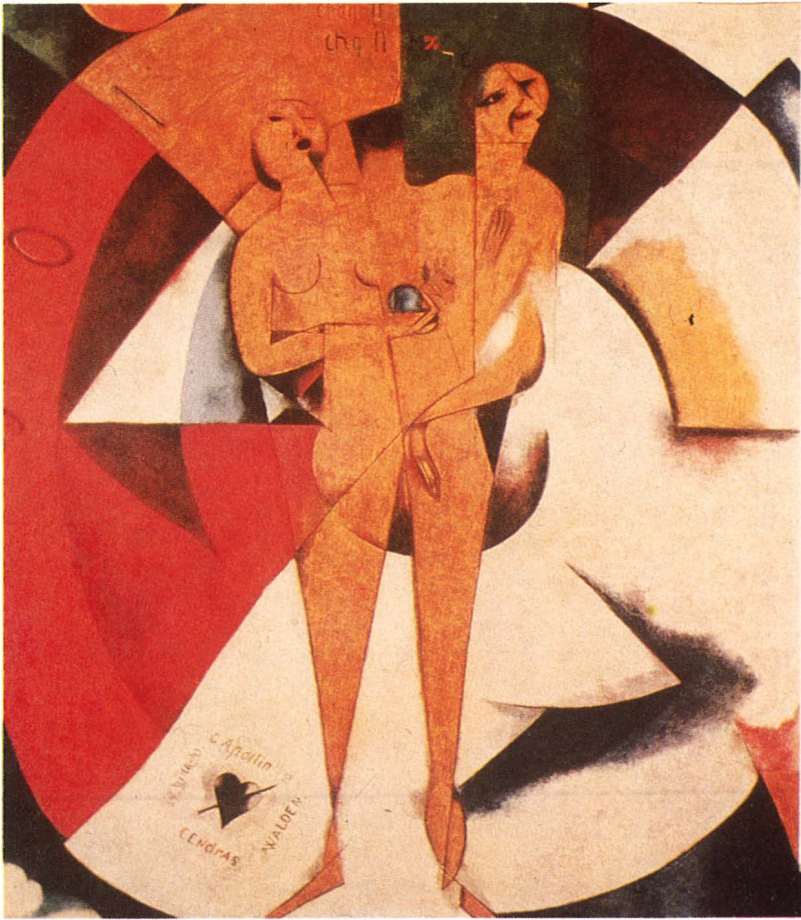


7



8



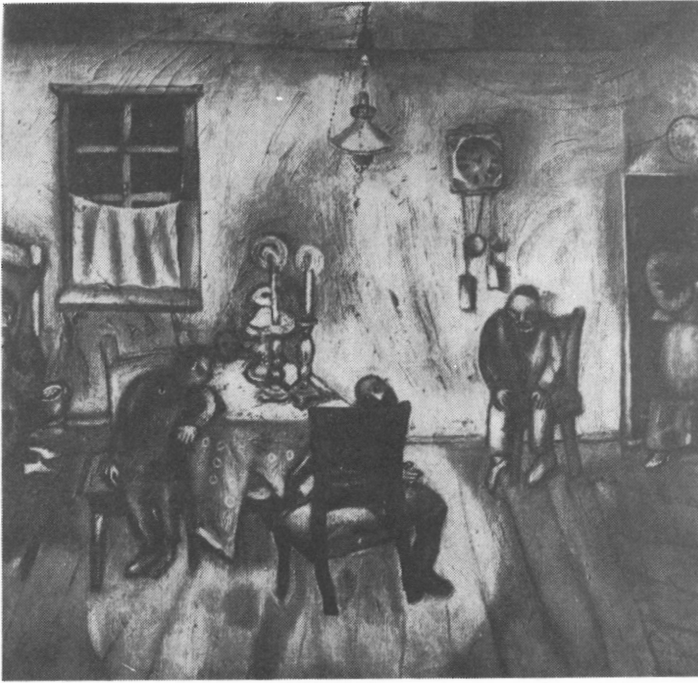


10



11

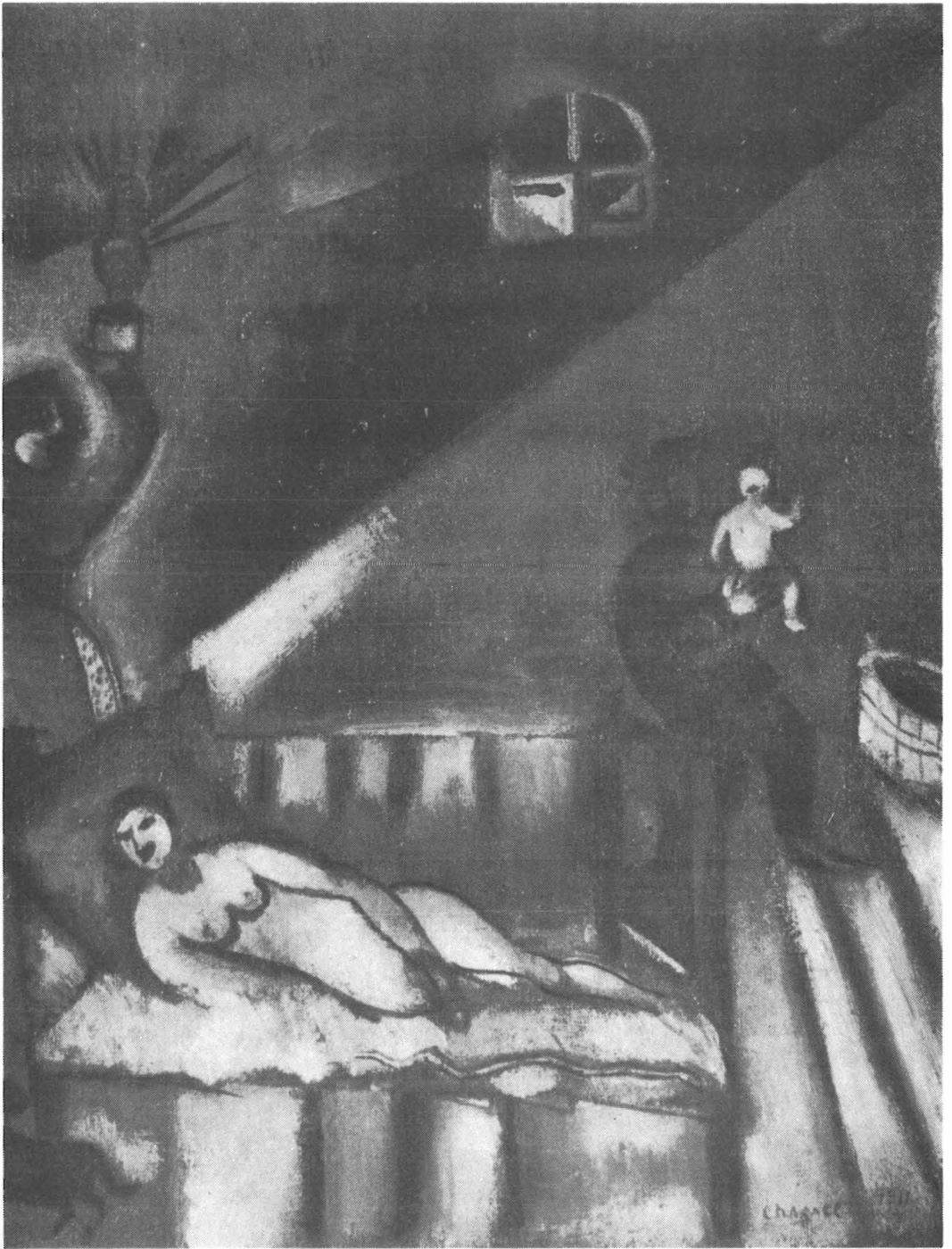
MUSTAVALKOISET KUVAT 12-54



12. CHAGALL, Le Sabbat 1910



13. CHAGALL, La Naissance 1911



14. CHAGALL, *La Naissance* 1911



15. CHAGALL, Le Mort 1908



16. CHAGALL, La Kermesse 1908



17. CHAGALL, La Noce 1909



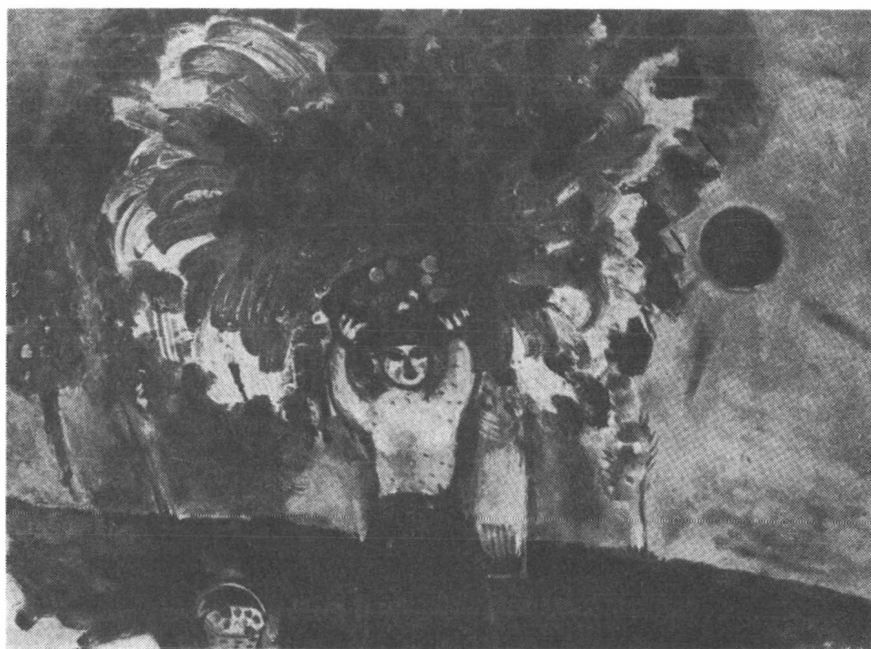
18. CHAGALL, Le Violoniste vert 1923-1924



19. CHAGALL, Intérieur II 1911



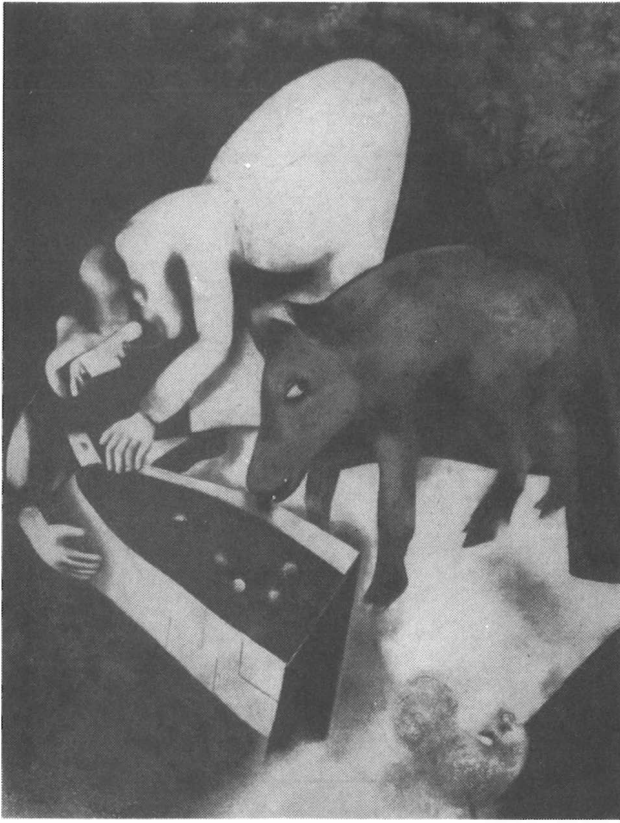
20. CHAGALL, L'Atelier 1910



21. CHAGALL, *La Moisson* 1910



22. CHAGALL, *Nu au bras levé* 1911



23. CHAGALL, L'Auge 1923



24. CHAGALL, A la Russie, aux ânes et aux autres (luonnos) 1911



25. CHAGALL, L'Autoportrait aux sept doigts
1912-1913



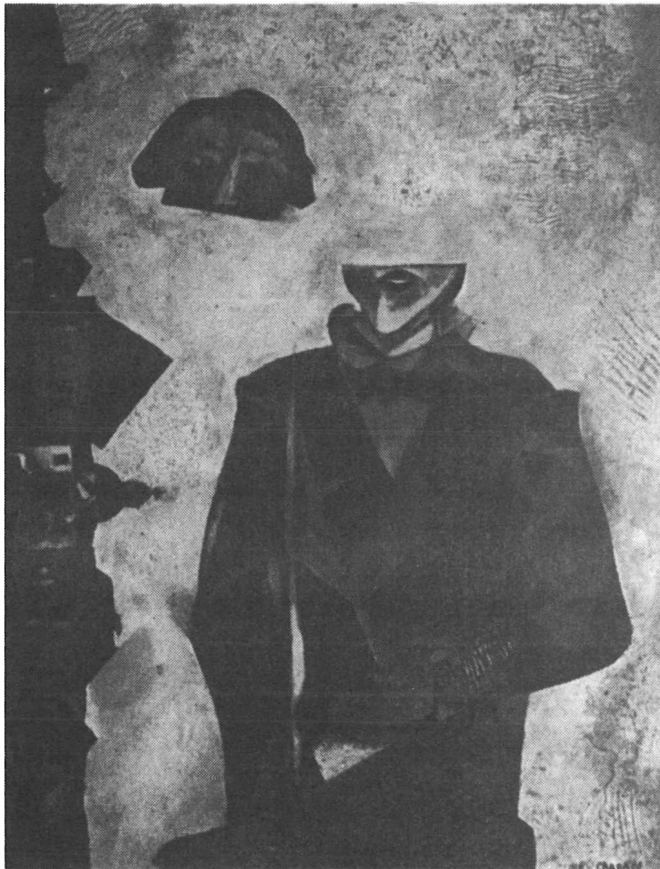
26. CHAGALL, Poète Mazin 1911-1912



27. CHAGALL, Nature morte 1911



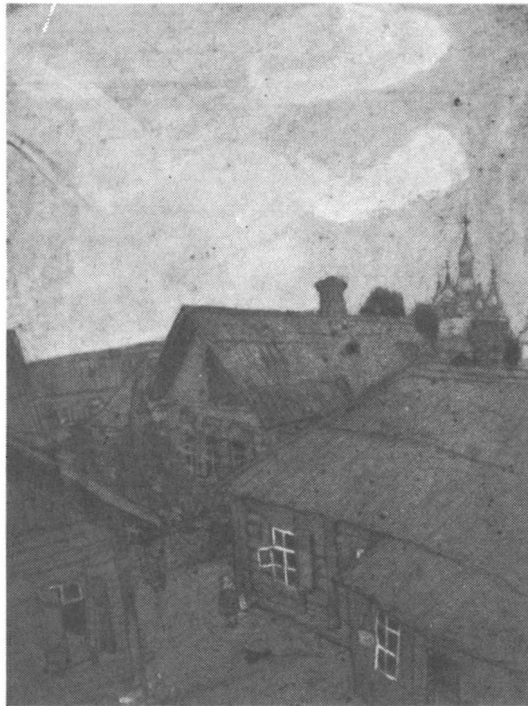
28. CHAGALL, La Chambre jaune 1911



29. CHAGALL, N'importe où dans le monde 1919



30. CHAGALL, Le soldat boit 1912



31. CHAGALL, Vue de Vitebsk 1909



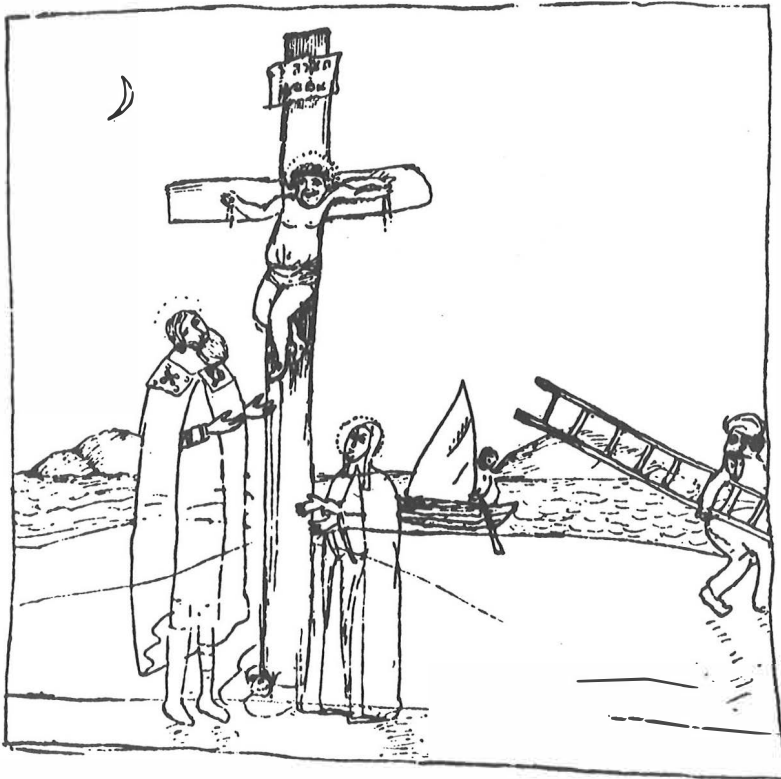
32. CHAGALL, Purim 1916



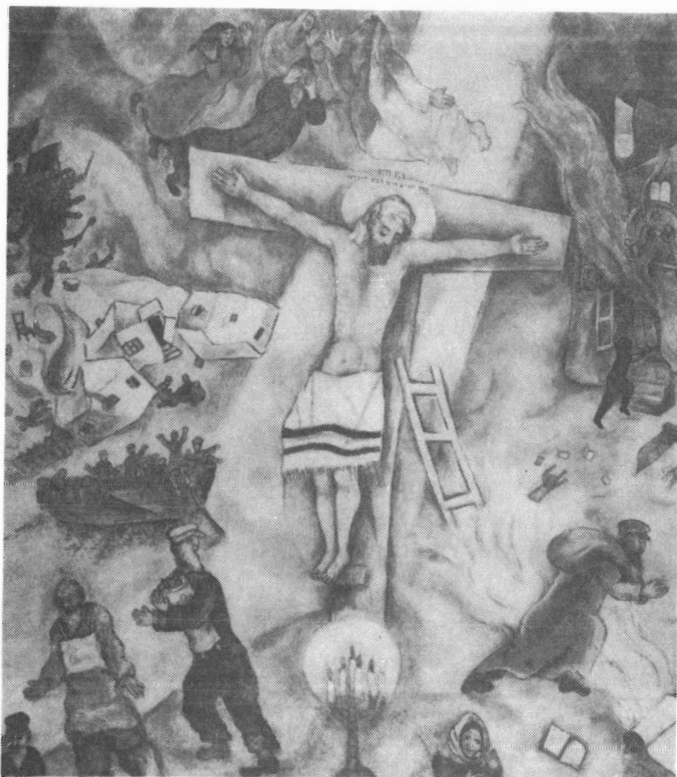
33. CHAGALL, La Fête des tabernacles 1916



34. CHAGALL, Caïn et Abel 1911



35. CHAGALL, Golgota (luonnos) 1911



36. CHAGALL, La Crucifixion blanche 1938



37. CHAGALL, Devant le tableau 1968-1971



38. CHAGALL, La Femme enceinte, piirros 1911



39. CHAGALL, Russie ou Maternité 1912-1913



40. Ennusmerkki-Jumalanäiti
Ortodoksinen ikoni 1700-luvulta



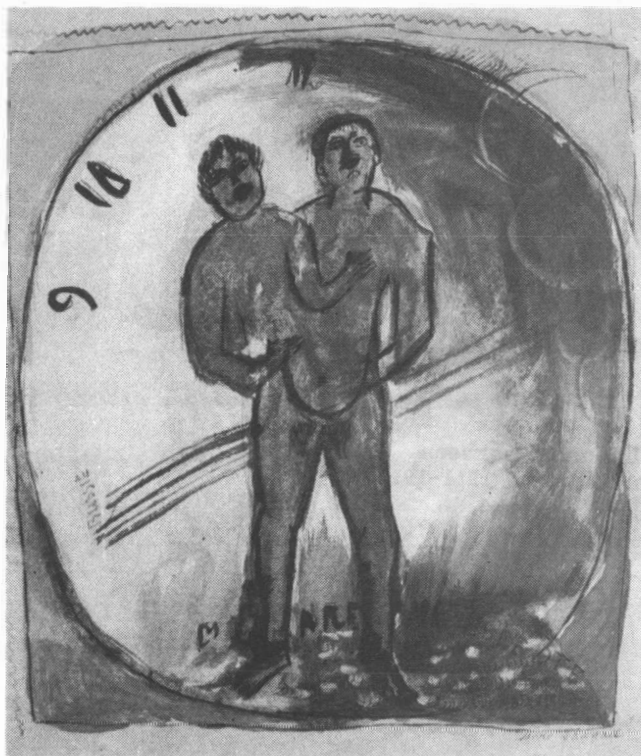
41. PIERO della FRANCESCA,
Madonna della Misericordia, yksityiskohta
Borgo San Sepolcron polyptyykistä, n. 1460



42. CHAGALL, Luonnos teokseen
Hommage à Apollinaire 1911-1912



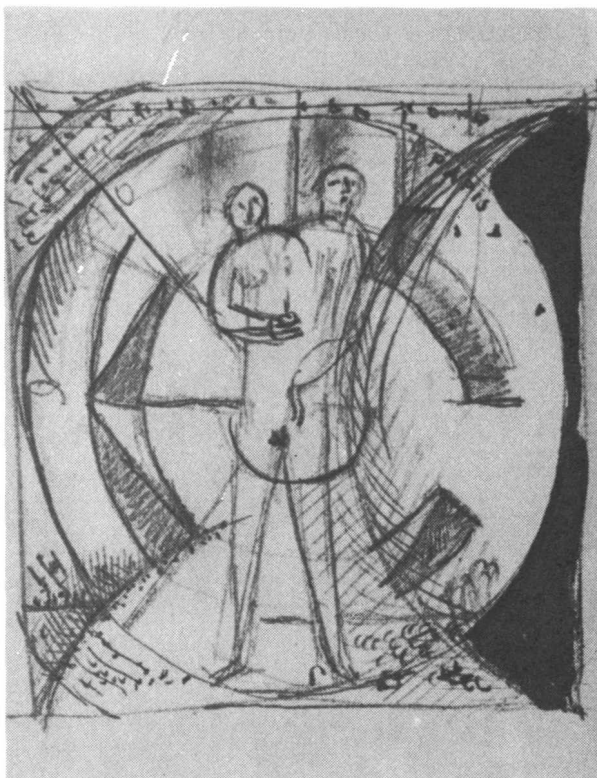
43. CHAGALL, Luonnos teokseen
Hommage à Apollinaire 1911-1912



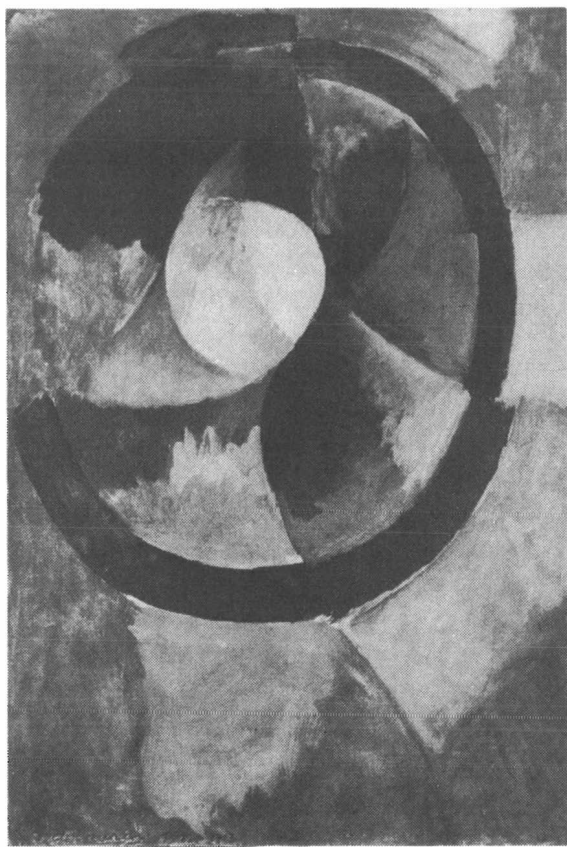
44. CHAGALL, Luonnos teokseen
Hommage à Apollinaire 1911-1912



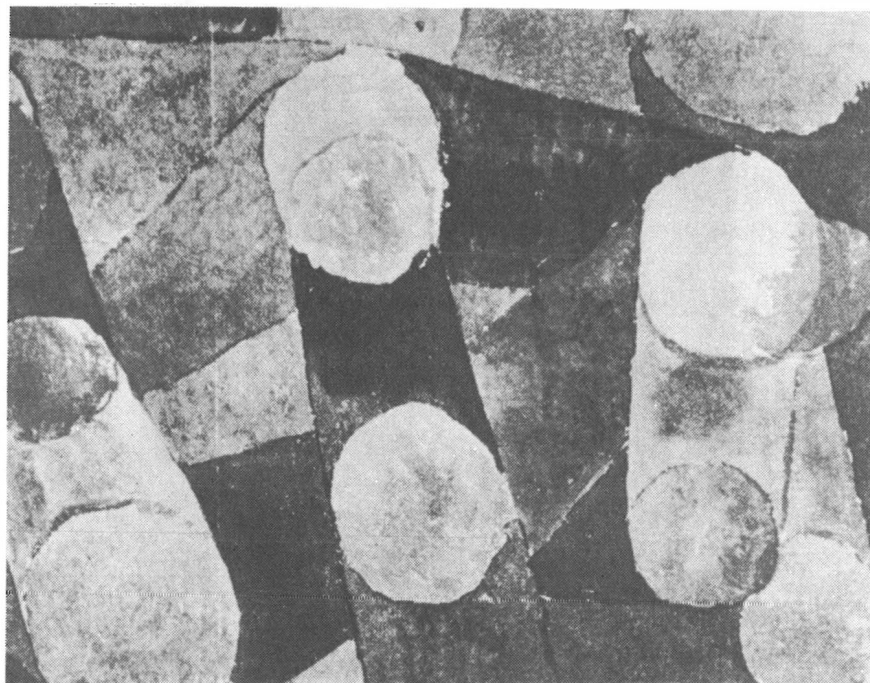
45. CHAGALL, Luonnos teokseen
Hommage à Apollinaire 1911-1912



46. CHAGALL, Luonnos teokseen
Hommage à Apollinaire 1911-1912



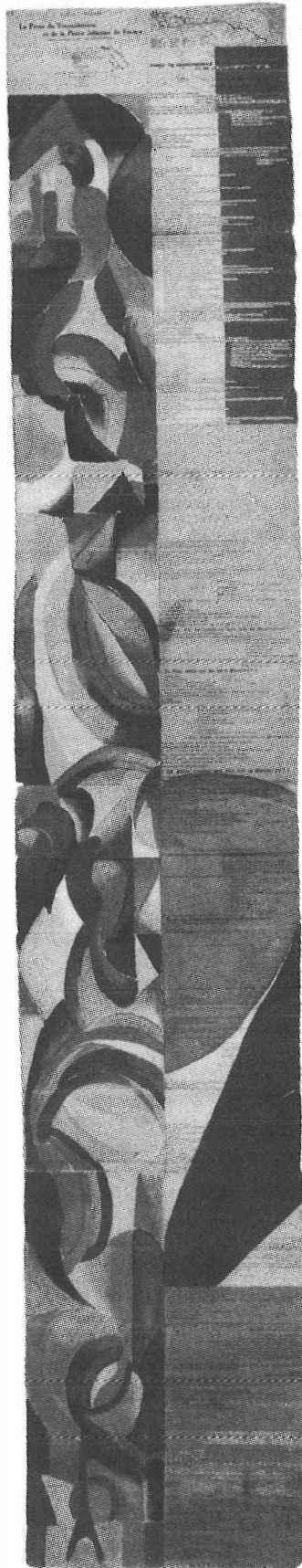
47. ROBERT DELAUNAY, Formes circulaires.
Le Soleil n° 2, 1912-1913



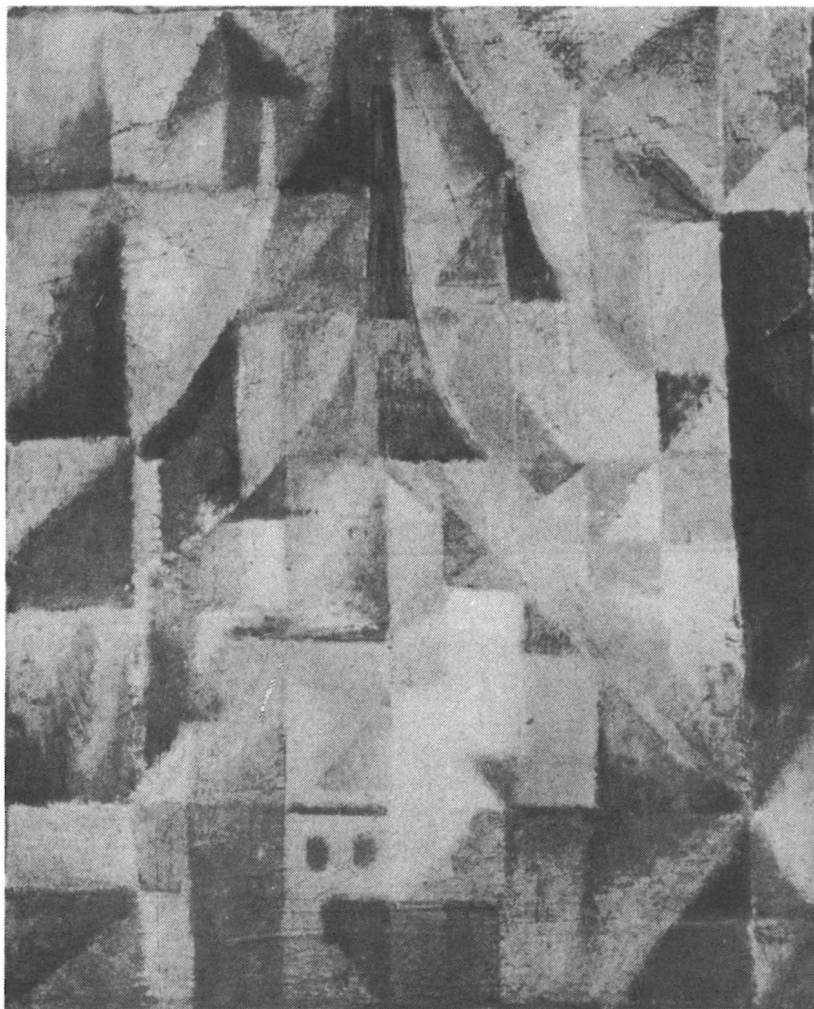
48. KLEE, Abstraction: cercles colorés reliés
par bandes de couleur 1914



49. CHAGALL, Le Portrait d'Apollinaire 1913-1914



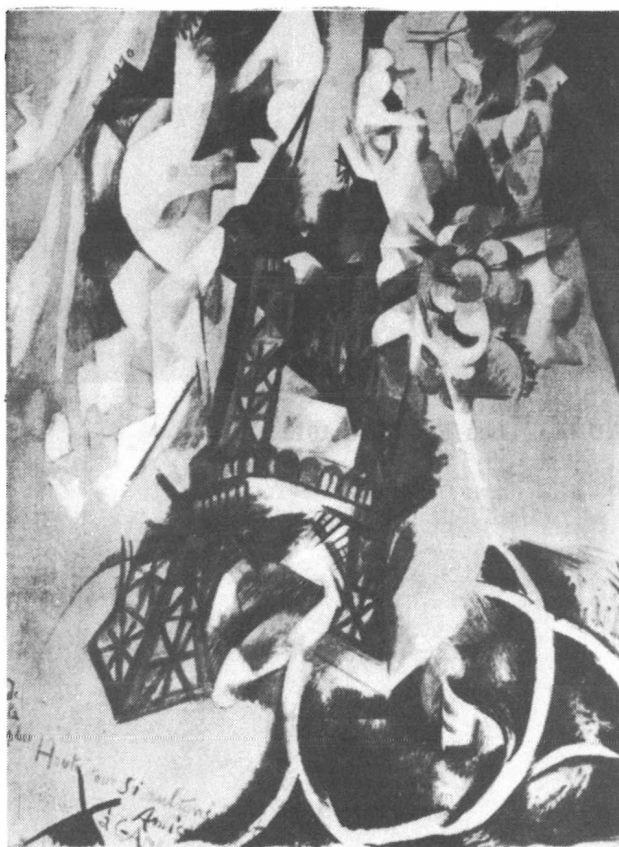
50. SONIA DELAUNAY,
La Prose du Transsibérien 1913



51. ROBERT DELAUNAY, *Les Fenêtres* 1912



52. RUSSOLO, Dynamisme d'une automobile 1911



53. ROBERT DELAUNAY,
La Tour 1910-1911



54. CHAGALL, Les mariés de la Tour Eiffel 1938

HENKILÖHAKEMISTO

(Ei sisällä viitteitä.)

- Alpers 146
Alyn 118
Ansky 68
Apollinaire 17, 18, 44, 55, 57, 60, 62, 64, 79, 115, 117-123, 126, 131,
133, 137, 138, 142
Aragon 17, 102, 130, 142
Archipenko 53
Aristofanes 116
Arnheim 115
Baalschem 40
Bach 103, 126
Bachelard, bachelardilainen 14, 16-18, 23, 24, 26, 28, 32, 33, 84, 97,
98, 144, 148
Bakst 48, 50, 136
Balla 128, 129
Balzac 127
Barrès 55
Barthes, bartheslainen 15, 18, 19, 24, 36, 37, 65, 93, 147
Bartok 103
Baudelaire 55, 89, 90, 120, 127
Beardsley 13
Benoist 26
Bergson 13, 14, 46, 47, 56, 133
Billy 45, 55, 118
Boccioni 128
Boisdeffre 45
Botticelli 52
Brassaï 89
Braque 58, 60, 61, 64, 116, 118, 143
Breton 24, 87, 90, 91, 95, 99, 118, 119, 121, 138, 143
Buber 18, 42, 144
Bucci 70, 78
Burljuk, David 49

Burljuk, Vladimir 49
Burnham 27, 38
Bonaparte, Marie 78
Callois 29, 69, 142
Canudo 53, 115, 118
Carra 128
Carrel 14
Cassirer 25, 32
Cassou 76, 86, 131
Cendrars 17, 18, 52, 70, 76-79, 81, 90, 102, 115, 118-122, 126, 133,
138, 142
Cézanne 59, 134
Chadourne 120
Chagall, Bella 52, 54, 73, 76, 139
Charon 144
de Chirico 58, 63, 119, 137
Cimabue 68
Caudel 55
Courbet 103
Courtes 23
Crespelle 53, 86, 143
Dante 30
Darwin 46
Debenedetti 17, 40
Décaudin 121
Degas 44
Delacroix 135
Delaunay, Robert 58, 63, 72, 79, 83, 106, 117, 119, 120, 126, 127,
134-137
Delaunay, Sonia 90, 119, 120
Demisch 109
Denis 56
Derain 101
Djagilev 48, 49
Duchamp, Marcel 65, 129, 137
Dufrenne 45
Duhamel 55

Dumézil 29
Dunér 13
Durand 26, 28, 29, 85, 95, 97
Efross 134
Ehrenburg 51, 53
Einstein 46, 133
Eliade 18, 27, 28, 31-33, 84, 109, 110, 130
Elieser, Israel ben 40
Eluard 17, 102
Erben 106
Ernst, Max 78
Escher 59
Faulkner 45
Fordham 30
Foucault 13
Foujita 53
Fournier 53
Francesca, Piero della 68
Freud 29, 30, 46, 77, 83, 133
Gauguin 101, 135
Gard, Martin du 29, 142
Giotto 74, 142
Gleizes 60
Goethe 30
Gogol 75
Goldmann 17, 68, 73, 98, 99
Goncharova 49
Gray 49
Greimas 12, 23, 35, 36, 54
Grünewald 106
Guérin 102
Haftmann 17, 86, 97, 100, 101
Hauser 46, 62
Heidegger 56
Heiskanen-Mäkelä 46
Henderson 78
Hermerén 13

Hoffmann 30
Hough 45
Huyghe 135
Ingarden 16
Jacob, Max 53
Jakobson 12, 24, 121
Jarry 55
Jaspers 32
Jauss, jaussilainen 15
Johns 126
Joyce 56, 61, 133
Jung 18, 26, 30, 38, 39, 77, 78
Kafka 57, 77
Kahnweiler 61
Kandinsky 57, 63, 64, 80, 91, 92, 116, 128, 134, 135, 137, 139
Kant 41
Kisling 53
Klee 80, 106, 126, 127, 134, 135, 139
Korov 48
Krappe 28
Krauss 126
Kremegne 53
Krishnamurti 14
Kupka 63
Kutnetsov 49
Köler 107
La Fontaine 96
de La Fresnaye 53
La Fauconnier 106
Laforgue 120
Lang 143
Langer 25
Larionov 49, 53, 83
Lautreamont 24, 87, 120
Leach 33
Léger 53, 137
Leonardo 24

Lessing 15
Lévi-Strauss 18, 27, 28, 33, 34, 35, 97
Lévy-Bruhl 28
Lipchitz 53
Long 139
Luria, Isaac 43, 123
Maeterlinck 57
Majakovski 45
Malevitš 63, 126, 134
Malinowski 28
Mallarmé 55
Malraux 102, 123, 142
Mamontov 48
Mandriarque 17
Manet 44
Marc 80, 106
Marcadé 143
Marinetti 45, 128, 129, 134, 138
Maritain, Raïsa 17, 102, 138
Martin 126
Marx 37, 46
Matisse 80, 83, 101, 126, 143
Mauron 31
Mazin 88
Metzinger 60
Meyer 17, 19, 20, 66-69, 77, 78, 86, 105, 116, 123, 134
Modigliani 52, 53
Mondrian 63, 126, 134
Monet 44
Moravia 84
Morice 54, 55
Morris 12
Mukarovski 12
Munro 15
Nachman 144
Nietzsche 46
Nerval 120

Neumann 39, 110, 113
Onerva, L. 79, 80
Ortega y Gasset 137
Panofsky 13, 16, 146
Parinaud 139
Pascin 53
Paulhan 102
Paz 23
Péguy 55
Pen 51
Peirce 12, 13, 15, 20, 21-23, 25, 34, 57, 58, 145
Péladan 57
Picabia 129
Picasso 53, 57, 58, 60, 61, 63, 64, 78, 89, 91, 92, 93, 94, 116, 118,
138, 143
Piaget 11
Poussin 13
Platon 116
Proust 56, 133
Rank 30
Rasky 84
Read 18, 143
Redon, Odillon 126
Rembrandt 69, 103
Reverdy 24
Ricoeur 24
Rilke 57
Rimbaud 24, 89, 90, 120, 124
Ringbom, Sixten 57
Rivière 60
Robbe-Grillet 62, 63
Rorschach 59
Rosenblum 61, 62
Rosenberg 48
Rothenberg 24, 25, 139
Rothenburg 78
Rouault 63

Rousseau, Henri 63, 119, 131, 139
Routila 15, 145, 146, 147
Rubiner 123, 124
Rublev 68
Ryman 126
Saidenberg 47
Saint-Exupéry 94
Salmon 60
Sandström, Sven 13
Saussure, saussurelainen 22, 36, 147
Schelling 32
Schneider 17, 86
Scholem 18, 40, 41
Schönberg 57, 133
Segers 15
Serov 48
Severini 53
Shattuck 87, 92
Singer 123
Skolimowski 128, 144
Sorel 143
Souriau 15, 16, 24
Soutine 52, 53
Spender 45
Steiner 57
Stravinski 74
Sue 127
Survage 53
Svanseva 48
Tarasti 15, 32, 34
Thürlemann 13
Trotski 53
Uhde 60
Utrillo 128
Wagner 30
Walden 54, 65, 107, 115, 124
Valéry 93, 147

Valkonen, Markku 128
Valkonen, Olli 79, 80
Van Gogh 101, 102, 135
Warnod, Jeanine 65, 79
Velasques 13
Wellek 16
Venturi 94
Verlaine 120, 123
Wiesel 18, 41
Wilenius 27
Villon 120
Vinaver 48, 51
Wlaminck 127
Vollard 61
Voltaire 51
Woolf 45, 56
Vrubel 48
Zadkine 53
Zola 127
Zweig 45