Pekka Olsbo

KIRJALLISUUS JA MAALAUSTAIDE

Analyysi John Fowlesin pienoisromaanista The Ebony Tower

Pro Gradu-tutkielma
Jyväskylän yliopisto
Kirjallisuuden laitos
Kevät 2002

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

HUMANISTINEN TIEDEKUNTA KIRJALLISUUDEN LAITOS

Pekka Olsbo
Kirjallisuus ja maalaustaide
Analyysi John Fowlesin pienoisromaanista The Ebony Tower

Kirjallisuustiede, yleinen Pro Gradu

9.1.2002 121 s.

TIIVISTELMÄ - ABSTRACT

Tässä tutkielmassa analysoidaan John Fowlesin pienoisromaania The Ebony Tower (1974). Analyysin metodina käytetään subtekstianalyysiä, jonka konteksti rajoitetaan maalaustaiteeseen. Kyseessä on siis intermediaalinen subtekstianalyysi. Aikaisemman tutkimuksen valossa The Ebony Tower on jäänyt suhteellisen vähäiselle huomiolle, ja tehdyt tulkinnat ovat perustuneet käsitykseen pienoisromaanista kelttiläisen romanssiperinteen, erityisesti Marie de Francen Eliduc-lain jatkumona. Tässä tutkielmassa näkökulma rajoitetaan maalaustaiteen toimintaan subtekstisenä elementtinä. The Ebony Tower perustuu pitkälti maalaustaiteeseen ja maalausten käyttöön niin rakenteellisina elementteinä, kuin myös tekstuaalisen kerronnan tasolla. Keskeiseen asemaan tulkinnan kannalta nousevat Italian renessanssin edustajat Antonio Pisanello ja Paolo Uccello. Muita tulkinnan kannalta merkittäviä taiteilijoita ovat Caravaggio, Eduard Manet, Rembrandt ja John Everett Millais. Pisanellon ja Uccellon maalaukset Pyhästä Yrjöstä ja Trebizondin prinsessasta toimivat The Ebony Towerissa tarinan kerronnallisen tason subteksteinä, mutta ennen kaikkea ne paljastavat kerronnan pinnan alla kulkevan näytelmän, jonka olemassa oloa tarinan päähenkilö David Williams ei ymmärrä, vaikka muut tarinan henkilöt siihen useasti vihjaavatkin. Näin maalaustaiteen avulla paljastuu aikaisemmassa tutkimuksessa huomiotta jäänyt, tulkinnan kannalta keskeinen elementti. Tutkielman alussa asetettu hypoteesi, *muuttaako aikaisemmin lähes huomiotta jätetyn subtekstitason mukaan tuominen analyysiin novellin tulkintaa, ja jos muuttaa niin miten,* saa siis vahvistusta ja pienoisromaanin tulkinta muuttuu ja kehittyy aikaisempaan tutkimukseen verrattuna.

Asiasanat
Fowles, John, intertekstuaalisuus, kirjallisuus aiheet maalaustaide

Säilytyspaikka
Kirjallisuuden laitos

KUVALUETTELO

Kuva 1. Pisanello, Pyhän Eustachiuksen näky
n. 1440, National Gallery, London

Kuva 2. Pisanello, Pyhä Yrjö ja Prinsessa
1436-38, Pellegrini kappeli, Sant'Anastasia, Verona

Kuva 3. Paolo Uccello, Pyhä Yrjö ja lohikäärme
n. 1456, National Gallery, Lontoo

Kuva 4. Paolo Uccello, Pyhä Yrjö ja lohikäärme
1458-60, Musée Jacquemart-André, Pariisi

Kuva 5. Pisanello, Luxyry
1420-luku, Graphische Sammlung, Albertina, Vienna

Kuva 6. Caravaccio, Meduusan pää
n. 1590, Uffizi, Firenze

Kuva 7. Rembrandt, Oma kuva
1661, Kenwood House, Lontoo

Kuva 8. Edouard Manet, Aamiainen ruohikolla
1863, Musee d'Orsay, Pariisi

Kuva 9. Millais, The Boyhood of Raleigh
1869-70, Tate Gallery, Lontoo

Kuva 10. Bridget Riley, Paean
1973, National Museum of Modern Art, Tokio

Kuva 11. Uccello, Metsästys
1460-luku, Ashmolean Museum, Oxford

Kuva 12. Paul Gauguin, Nevermore
1897, Courtauld Institute Galleries, Lontoo

Kuva 13. Vermeer, Diana ja hänen kumppaninsa
1655-56, Mauritshuis, Haag

SISÄLLYS

ABSTRACT

KUVALUETTELO

1 JOHDANTO 4

1.1 Tutkimusasetelma 4
1.2 Fowles 7
1.2.1 Aristoi ja hoi polloi 9
1.2.2 Taide ja tiede 13
1.2.3 Taiteen tehtävä 16
1.3 Aikaisempi tutkimus 19

2 SUBTEKSTISYYS / INTERTEKSTUAALISUUS 24

2.1 Subteksti-käsite 24
2.2 Intertekstuaalisuus 27
2.3 Sanan ja kuvan suhteesta 32

3 MAALAUSTAIDE SYMBOLISENA ELEMENTTINÄ 35

3.1 Pisanello 35
3.2 Caravaggiosta Rembrandtiin 49
3.3 Manet 59

4 ABSTRAKTISEN TAITEEN NORSUNLUUTORNI 66

5 KUUN JUMALATAR DIANA 70

6 DAVID WILLIAMSIN THE MAGUS 79

7 JOHTOPÄÄTÖKSET: TAITEEN KOLME KEHÄÄ 86

7.1 Luonnon kehä 87
7.2 Naisen kehä 92
7.3 Väkivallan kehä 97

8 PÄÄTÄNTÖ 103

KIRJALLISET LÄHTEET 104

ELEKTRONISET LÄHTEET 113

LIITE 1 Taiteilijat ja taideteokset The Ebony Towerissa 114

1 JOHDANTO

1.1 Tutkimusasetelma

Tämän tutkimuksen kohteena on englantilaisen[1] kirjailijan John Fowlesin pienoisromaani *The Ebony Tower* (1974). The Ebony Tower on samannimisen novellikokoelman aloittava kertomus nuoremmasta taiteilijasta, joka tulee haastattelemaan vanhempaa taiteilijaa Englannista Ranskaan, Bretagneen.

Luen The Ebony Toweria muiden taiteiden läpi. Erikoisesti tässä lähestymistavassa korostuu maalaustaiteen osuus. Metodina käytän subtekstianalyysiä, jossa keskityn maalaustaiteen merkitykseen subtekstisenä elementtinä. Pyrin siis intermediaaliseen subtekstianalyysiin. Kirjalliset subtekstit jäävät tässä tutkimuksessa vähemmälle huomiolle, koska niitä on jo tutkittu aikaisemmin.[2] Keskityn analyysissäni maalaustaiteeseen siksi, että vaikka maalaustaide on keskeinen aihealue koko novellissa, on tämä elementti jätetty aikaisemmassa tutkimuksessa joko kokonaan tai suurelta osin läpikäymättä. Ylipäänsäkin koko subteksti/intertekstuaalisuus –tutkimuskentässä on maalaustaiteen ja muun visuaalisen kulttuurin taustatekstinä toimimisen tutkimus jäänyt yllättävän pienelle huomiolle.[3]

Käyn työni alussa läpi aikaisempaa The Ebony Toweriin kohdistuvaa tutkimusta luodakseni kuvan novellista tehdyistä analyyseistä. Tehdyt analyysit ovat

---

1 Fowles on useissa yhteyksissä korostanut olevansa englantilainen, ei brittiläinen, kirjailija. Katso erityisesti Fowles 1964, 154-162.

2 Katso esimerkiksi Brax 1992.

3 Svetlana Alpers on tehnyt teoksessaan The Art of Describing samanlaisen huomion koskien maalaustaiteen tutkimusta. Alpersin mielestä taidehistorioitsijat syyllistyvät valitettavan usein oman tutkimuskohteensa toisarvostamiseen. Kuvalliselle aineistolle ei useinkaan anneta tulkinnassa yhtä painavaa arvoa kuin kirjalliselle.

lähes poikkeuksetta olleet liikuttavan yksimielisiä Fowlesin novellin tulkinnasta ja tarkoituksenani onkin tutkia, tuoko maalaustaiteeseen keskittyvä subtekstianalyysi mukanaan mitään uutta. Hypoteesi voidaan siis asettaa muotoon: *muuttaako aikaisemmin lähes huomiotta jätetyn subtekstitason mukaan tuominen analyysiin novellin tulkintaa, ja jos muuttaa niin miten?*

On otettava huomioon, että subtekstianalyysissä ja intertekstuaalisuudessa yleensäkin on merkitystä sillä, minkä kontekstin läpi teoksia tulkitaan.[4] Analyysissä maalaustaiteeseen keskittyminen tuo mukanaan kokonaan toisenlaisen maailman ja on oletettavaa, että analyysi näin jonkin verran muuttuu pakostakin. Pyrin ”motivoimaan” kaikki analyysissä käytetyt subtekstit, vaikkakin usein subtekstien motivointi subtekstianalyyseissä tapahtuu kirjailijan intentioita ja vaikutussuhteita analysoimalla. Tällöin liikutaan varsinaisen subtekstianalyysin rajojen ulkopuolella, sillä kuten Tammi (1999, 9) toteaa: ”..the subtextual approach should not concern itself with poet´s ”sources” or ”influences”...” Tämä Tammen toteamus sisältää myös koko subtekstianalyysimenetelmän paradoksin: vaikka itse lähestymistapa pyritään rajoittamaan primaaritekstin analysointiin, käytetään löydettävien subtekstien motivoinnin toteennäyttämiseen usein pakostakin kirjailijan intentioita ja vaikutussuhteiden analysointia. Mikäli jäljet johtavat kirjailijaan ja hänen tarkoitusperiinsä, ei sitä tässäkään työssä pyritä välttämään. Ei subtekstianalyysi voi sulkea pois merkittävintä subtekstiä; kirjailijaa itseään.

Analyysini pohjaksi huomasin tarvitsevani huomattavan määrän taidehistoriallista lähdeaineistoa, sillä The Ebony Towerissa on viittauksia kymmeniin eri taiteilijoihin ja heidän maalauksiinsa. Vaikka kirjailijan lähteet eivät tarkasti ottaen kuulukaan subtekstianalyysin/intertekstuaalisuuden piiriin, sai tämä minut kiinnostumaan myös Fowlesin omista lähteistä. Suurimmalla osalla Fowlesin The Ebony Towerissa mainitsemista taiteilijoista on ollut töitä näytteillä joko

---

4 Katso esimerkiksi Keskinen 1996 ja Pietiläinen 1998.

Lontoossa National Galleryssa, Tate Galleryssa tai Oxfordissa Asmolean Museumissa. En pyri tarkoituksellisesti osoittamaan Fowlesin lähteitä tai tekemään lähdekriittisiä arvioita, vaan osoittamaan kuinka tietyt taiteilijat ja taideteokset toimivat tulkintaa muokkaavina tekijöinä. Koska subtekstianalyysi teoreettisena lähtökohtanaan pyrkii perustamaan analyysin pelkästään primaaritekstiin, ei kirjailijan käyttämillä lähteillä nähdä olevan merkitystä itse analyysille. Tässä tutkielmassa tietyt kirjailijan intentiot ja lähdekriittiset arviot ovat kuitenkin osa analyysiä, mutta tällöinkin lähtökohtana toimii itse primaariteksti. Joissakin tapauksissa käytetyn lähteen osoittaminen on jopa välttämätöntä analyysin kannalta. Myös Fowlesin oma käsitys taiteesta ja sen merkityksestä muotoutuu olennaiseksi lähtökohdaksi koko tulkinnalle.

Subtekstianalyysin ja vaikutus-suhdetutkimuksen välinen ero on siinä, että subtekstianalyysi lähtee liikkeelle vain ja ainoastaan primaaritekstistä. Tutkimuskohteena on siis teksti, ei sen taustat. Mutta usein näiden taustojen unohtaminen tai rajoittaminen tulkinnan ulkopuolelle myös rajoittaa itse tulkintaa. Tämän vuoksi subtekstianalyysistä muodostuu vain tässä työssä käytettävä väline, ei itsetarkoituksellinen lähtökohta.

The Ebony Towerissa merkittävimpään osaan nousevat taiteilijat ovat italialaiset Antonio Pisanello (1395-1455) ja Paolo Uccello (1396-1475). Tämän vuoksi tutustuin lähemmin koko Quatrocento -kulttuurikauteen, joka kukoisti Italiassa ja erityisesti Firenzessä 1400-luvulla. Italian renessanssin maalareiden lisäksi analyysin kannalta keskeiseen asemaan nousee 1900-luvun taiteen kehitys fauvismin ja kubismin kautta kohti toisen maailmansodan jälkeistä abstraktia ekspressionismia ja op-taidetta.

Olen merkinnyt kuvaluetteloon kaikki työssäni käyttämäni maalaukset. Ne on myös lisätty mukaan tekstiin joukkoon, jotta olisi helpompaa muodostaa kuva siitä, kuinka Fowles käyttää niitä hyväkseen.

1.2 Fowles

John Fowles syntyi maaliskuun viimeisenä päivänä 1926 Leigh-on-Sea -nimisessä pikkukaupungissa Englannissa. Hän kävi koulunsa Bedford Schoolissa, minkä jälkeen hän palveli puolitoista vuotta Kuninkaallisissa Merijoukoissa vuosina 1945-1946. Vapauduttuaan merijoukoista hän opiskeli New Collagessa Oxfordin yliopistossa ranskan kieltä ja valmistui vuonna 1950. Tämän jälkeen hän lähti englannin kielen opettajaksi Ranskaan, Poitiersin yliopistoon. Hän teki erilaisia opetustehtäviä aina vuoteen 1963, jolloin ilmestyi hänen ensimmäinen varsinainen romaaninsa *The Collector*. Romaanin elokuvaoikeuksien myynti mahdollisti sen, että Fowles saattoi siitä eteenpäin omistautua pelkästään kirjoittamiselle.[5]

John Fowlesilta on ilmestynyt seitsemän romaania, joista kolme ensimmäistä on tehty myös elokuviksi. Parasta aikaa myös romaania *Daniel Martin* ollaan työstämässä valkokankaalle. Lisäksi häneltä on ilmestynyt yksi runokokoelma sekä novellikokoelma The Ebony Tower, jonka nimikko-pienoisromaania tässä työssä käsitellään. Myös The Ebony Tower on tehty elokuvaksi.[6] Fowles on kirjoittanut myös huomattavan määrän ei-fiktiivisiä teoksia, viimeisin *Wormholes : Essays and Occasional Writings* on ilmestynyt vuonna 1998.

Rakkaus, seksuaalisuus, vapaus ja luonto ovat Fowlesin keskeisiä teemoja hänen romaaneissaan. Itse asiassa nämä kaikki sitoutuvat toinen toisiinsa:

---

5 Lisää Fowlesista, katso esim. Harry Ransom Humanities research center: http://www.hrc.utexas.edu/index.html

6 Fowlesin teosten pohjalta tehdyt elokuvat: The Collector (1965) (suom. Neitoperho), The Magus (1968) (suom. Jumalten naamiot), French Liutenant´s Woman (1981) (suom. Ranskalaisen luutnantin nainen) ja The Ebony Tower (1984) (suom. Eebenpuutorni). Lisää elokuvista katso esim. Internet Movie Database : http://www.imdb.com sekä Yahoo! - Entertainment:Movies and Film:Databases: http://www.yahoo.com/Entertainment/Movies_and_Film/Databases/ Katso myös Thomas 1990 ja Nash & Ross, 1985.

> the realization of love brings with it a sense of freedom and the responsible assumption of one´s freedom allows for the full realization of the possibilities of love.[7]

The Ebony Tower ilmestyi 1974. Se oli ensimmäinen teos, jossa Fowles yritti käyttää novellimuotoa. Teos koostuu The Ebony Tower pienoisromaanista, kolmesta novellista, *Poor Koko, Enigma* ja *Cloud*, sekä Fowlesin käännöksestä Marie de Francen kelttiläisestä romanssista *Eliduc*.[8]

Pienoisromaani The Ebony Tower on keskiaikaisen ritariromaanin perinteen mukainen kertomus David Williamsista, joka saapuu Ranskaan haastattelemaan tunnettua taidemaalaria Henry Breasleyä. Perinteen mukaisesti Williams rakastuu paikalla olevaan ”linnanneito” Dianaan, joka asuu yhdessä ystävänsä Annen kanssa Breasleyn vieraana ja oppilaana.

Breasleyn vieraana Williams joutuu ristiriitaisten tunteiden valtaan. Toisaalta hän ihailee Breasleyä taiteilijana mutta ei voi toisaalta ymmärtää, kuinka tämä vihaa niin voimakkaasti Williamsin taiteilijana edustamaa abstraktia taidetta. Samalla tavalla Williamsin tunteet ovat ristiriitaisia hänen suhteessaan Dianaan. Hän rakastuu tyttöön ja haluaisi karata pois tämän kanssa, mutta kotona odot-

---

7 Olshen 1978, 14. Katso myös Conradi 1982, Huffaker 1980, Loveday 1985, Palmer 1975, Tarbox 1988, Pifer 1986, Barnum 1988 ja Neary 1992.

8 Marie de France eli 1100-luvulla. Hänen henkilöllisyytensä on säilynyt salaisuutena, vaikka arvailuja siitä on runsaasti. Marie de France ei ollut hänen oikea nimensä. Lisäys de France on tehty myöhemmin. Vaikka Marien elämäkertaa ei tunneta, varmana pidetään, että hän oli sivistynyt nainen, mahdollisesti nunna, ja tunsi aikansa aristokratian ihanteet ja kirjalliset mieltymykset. Hänen lai-runoelmansa saavuttivat suuren suosion Englannin hoveissa. Häntä pidetään Ranskan ensimmäisenä naiskirjailijana.
Katso esim. Medieval Woman Writers - Marie de France: http://www.ce.mun.ca/dcs/courses/ms3351/mariedefrance.html [viitattu 1.12.2001], josta löytyy erinomaisia linkkejä esim. International Marie de France Society:iin. Katso myös Burgess 1987 ja Le Mee 1978. Hyvät biografia sekä bibliografia löytyvät myös teoksesta An Encyclopedia of continental women writers. Volume two. Ed. by Katharina M. Wilson. Muutenkin erinomaisen kattava teos. Yleisesti ranskalaisesta keskiajan kirjallisuudesta katso A Critical Bibliography of French Literature vol 1 .

tava vaimo Beth vie kuitenkin voiton ennen kaikkea pelkuriksi ja tunteidensa kieltäjäksi osoittautuvan Williamsin mielessä.

Fowlesin kokoelman alkuperäisenä nimenä oli ”Variations”, muunnelmia. Fowles pyrkii tekemään The Ebony Towerin novelleista muunnelmia paitsi hänen aikaisemmista romaaneistaan, myös toinen toisistaan.[9] The Ebony Towerin novelleissa Poor Koko, The Enigma ja The Cloud punoutuu johtavaksi teemaksi elämän ja taiteen yhteenkuuluvuus ja erottamattomuus.[10]

1.2.1 Aristoi ja hoi polloi

Edellä mainittuja teemoja Fowles on käsitellyt myös ensimmäisessä ei-fiktiivisessä teoksessaan *The Aristos* (1964). Fowles teki teoksestaan uuden version 1979 mutta ei tehnyt siihen merkittäviä muutoksia, vaan The Aristos ilmestyi lähes alkuperäisessä muodossaan vuonna 1980. Sitä ei voida pitää minään mullistavana filosofisena teoksena, ja yleensä kriitikot ovat suhtautuneet siihen vähätellen ja kielteisesti. Kuten James R. Baker huomauttaa, se on ehkä tärkeämpi teos Fowlesille itselleen kuin suurelle yleisölle ja kriitikoille.[11] The Aristos on kuitenkin siinä mielessä tärkeä teos, että se sisältää sellaista tietoa Fowlesin filosofiasta, mitä ei ole muualta saatavissa. Myös Fowlesin omien taidekäsitysten lähteenä sillä on keskeinen merkitys esimerkiksi tässä työssä tehtävän analyysin kannalta.

Perussyy siihen, miksi Fowles yleensä kirjoitti The Aristoksen on siinä, ettei hän halunnut tulla leimatuksi pelkäksi romaanikirjailijaksi. Koko teoksen pääteema liittyy tähän:

---

9 Fowles 1974, 119.

10 Katso esim. Barnum 1986, Sollisch 1983, Mc Sweeney 1980, Baker 1980 ja Alderman 1985.

11 Baker 1980/1981, 167.

> My chief concern in The Aristos is to preserve the freedom of the individual against all those preassures-toconform that threaten our century: one those preassures put upon all of us, but particulary on anyone who comes into public notice is that of labelling a person by what he gets money and fame for – by what other people most want to use him as.[12]

Edelliseen liittyen Fowles korostaa teoksessaan ihmisen oikeutta omistaa mielipide itseään koskevissa asioissa. Mutta hän huomauttaa, että 1900-luvun ihminen on menettämässä tätä perusoikeuttaan.[13]

Fowles on riisunut tietoisesti teoksestaan kaiken, mikä voisi vaikuttaa lukijan mielipiteen muodostukseen. Hän ei halua johdatella lukijaa, vaan pikemminkin pakottaa lukijan itse muodostamaan mielipiteensä: ”By stating badly what I believe I hope to force you to state badly to yourself what you believe”[14]. Teos on kirjoitettu lyhyiden säkeiden ja aforismien muotoon, millä Fowles hävittää teoksestaan viimeisenkin retoriikan ja suostuttelun.

The Aristos perustuu noin 550-470 eKr. eläneen joonialaisen filosofin Herakleitoksen ajatuksiin. Herakleitos esitti, että yhteiskunta on jakautunut kahteen ryhmään: moraalisesti ja älyllisesti ylempään eliittiin (aristoi) tai harvat, ja intellektuaaliseen ajatteluun kykenemättömään tavalliseen kansaan (hoi polloi) tai enemmistö, jota suurin osa ihmiskunnasta edustaa. The Aristos -nimi tulee muinaiskreikan ”hyviä” tarkoittavasta sanasta ”aristoi” tai ”aristos”, jonka Fowles kääntää tarkoittamaan ”paras annettuun tilanteeseen”[15]. Tämä jako on tietysti hedelmällistä maaperää erilaisille käsityksille johtavasta rodusta tai yliihmisestä, mutta se mitä Fowles tarkoittaa, tai ymmärtää Herakleitoksen tarkoittavan on, että rajan harvojen ja enemmistön välillä tulee kulkea jokaisen yksilön läpi, ei yksilöiden välillä.[16]

---

12 Fowles 1980, 7.
13 Fowles 1980, 8.
14 Fowles 1980, 7.
15 Fowles 1980, 7-9.
16 Fowles 1980, 9-10.

Fowles käytti hyväkseen Herakleitoksen ajatuksia jo ennen The Aristosta. The Collector -romaanissaan (1963) hän pyrki tekemään analyysiä nykyyhteiskunnassa käytävästä taistelusta “harvojen” ja “enemmistön” välillä.[17] Kuten aikoinaan Herakleitos, myös Fowles ymmärrettiin väärin, ja niinpä The Collectoria pidettiinkin yleensä trillerinä.

The Aristoksessa Fowles pyrkii selvittämään, mitä ovat ne muutokset ja uhraukset, joita meidän tulisi tehdä saavuttaaksemme aristoksen, parhaat mahdolliset olosuhteet ihmiskunnan kannalta. Mutta koska aristos voidaan käsittää myös yksilöä koskevaksi termiksi, on tutkittava sitä, mitkä ovat yksilön mahdollisuudet tavoitella aristosta. Saavuttaakseen parhaat mahdolliset olosuhteet itselleen, yksilön on vältettävä sitoutumasta mihinkään poliittiseen, uskonnolliseen tai valtiolliseen järjestöön. Hänen on elettävä kuin hän olisi yksi ”harvoista” mutta samalla tiedettävä todellisuudessa kuuluvansa ”enemmistöön”. Mutta tästä muiden joukossa sitoutumattomana, maattomana ja yhteiskuntaluokattomana elämisestä seuraa välttämättä tietty eristyneisyys:

> To accept one´s limited freedom, to accept one´s isolation, to accept this responsibility, to learn one´s particular powers, and then with them to humanize the whole: that is the best for this situation.[18]

Fowles on vuodesta 1968 lähtien asunut pienessä Lyme Regisin kaupungissa vapaaehtoisessa ”maanpaossa” (a sort of exile, kuten Fowles itse asian ilmaisee)[19]. Näin Fowles on asettanut itsensä muiden brittiläisiä asenteita ja arvoja pakoon lähteneiden kirjailijoiden joukkoon, kuten Lawrence Durrell ja D.H. Lawrence. Fowles pitää kirjailijalle lähes välttämättömänä eristäytyneisyyttä muusta yhteiskunnasta:

> But I think most novelists are implicitly in exile from most of society

---

17 Fowles 1980, 10. Katso myös Conradi 1982, 26, Huffaker 1980, 87-90 ja Olshen 1978, 26-29.

18 Fowles 1980, 214.

19 Halpern 1971.

> around them because of the elements in the novel which require you to look at your society objectively and criticize it.[20]

James R. Baker tuo tässä yhteydessä esille erään Fowlesille merkittävän taiteilijan, Gabriel Dante Rossettin:[21]

> Rossetti may be taken as a prototype for the English aristoi of the modern age. It is not solely in The French Lieutenant´s Woman that he is a significiant presence: his shadow, like Hardy´s falls across many scenes and situations in the other novels and the short stories collected in The Ebony Tower.[22]

Rossetti oli aikansa kapinallinen taistellessaan vallassa olleita akateemisia oppikäsityksiä vastaan. Ne vaativat yleisesti öljyvärien käyttöä maalauksissa, kun taas Rossetti kääntyi latinalaisen perinteen puoleen ja maalasi valon täyttämiä vesiväritöitä. Halveksien aikansa luokkarakenteita, hän käytti malleinaan alemmista luokista lähtöisin olevia malleja, kuten Elizabeth Siddal, Fanny Cornforth ja Jane Morris.[23] Myös Fowles mainitsee Siddalin Rossettin pitkäaikaisena suosikkimallina haastattelussaan Carol Barnumin kanssa, paljastaen näin tuntevansa Rossettin elämän vaiheet erittäin hyvin.[24]

James R. Baker korostaa, että Rossettin vaikutus näkyy erityisesti The Ebony Towerin Henry Breasleyn henkilöhahmossa:

> In “The Ebony Tower” (the title story of that volume) the English artist-in-exile, Henry Breasley, conciously imitates Rossetti in his style of living as

---

20 Fowles 1988, 174.

21 Gabriel Charles Dante Rossetti (1828-1882). Englantilainen taidemaalari ja kirjailija. Prerafaelisen koulukunnan perustajia. Käänsi mm. Dantea. Katso tarkemmin esim. Waters and Hutton 1969, 223-224, Cooper 1970, Beerbohm 1987 ja Swinglehurst 1994. Myös Art history resources on the web: http://witcombe.bcpw.sbc.edu/ARTHLinks5.html sekä WebMuseum, Paris: http://sunsite.unc.edu/wm/, molemmat erinomaisia linkkikokoelmia maailman taiteeseen. Katso myös The D. G. Rossetti Hypermedia Archive: http://www.iath.virginia.edu/rossetti/fullarch.html

22 Baker 1980/1981, 171-172.

23 Baker 1980/1981, 170-171.

24 Barnum 1985, 197.

> well in his painting and theory. His tirades against the moralists rationalists and abstractionists - those who decry the natural energy of the sensuous "romantics" but who themselves are prisoners in the ebony tower of the modern mentality - echo the ideas of the Pre-Raphaelites.[25]

Fowles osoittaa, että hänen filosofiansa palautuu aina taiteeseen. Näin käy hänen fiktiivisissä teoksissaan, kuten myös The Aristos -teoksessa (1964, revised edition 1980), jossa Fowles käy läpi käsityksiään taiteesta, elämästä ja filosofiasta. Fowlesin käsityksiä elämästä voi ymmärtää ainoastaan tutkimalla niitä taiteen yhteydessä. Tämä on yksi perussyistä, miksi tässä tutkimuksessa subtekstianalyysi tehdään nimenomaan taiteen läpi. Jos taiteen erityinen merkitys Fowlesin fiktiossa unohdetaan, unohdetaan samalla koko Fowlesin tuotannon keskeinen taustavoima ja tulkinta jää vajavaiseksi.

1.2.2 Taide ja tiede

The Aristoksen jaksossa "Art and science" Fowles pohtii taiteen tieteellistämistä ja taiteen ja tieteen eroja yleensä. Tämä jakso on sikäli merkittävä, että sillä on suora yhteys The Ebony Tower -teokseen. The Aristoksessa Fowles kritisoi taidekoulutusta, jonka ainoana päämääränä on luoda oppilaille vahva ammattitaito. The Ebony Towerin Fowles kirjoitti sama kritiikki mielessään:

> The too much was because I was angry with the art teaching establishment in this country at the time, and I really wanted to have a go at that.[26]

Fowles haluaa erottaa taiteen ja tieteen toisistaan. Taiteella ja tieteellä on eri tehtävät ja erilaiset päämäärät. Fowles väittää, että taide ilmaisee yksinkertaisimmissa muodoissaankin sellaisia totuuksia, jotka ovat tieteelle liian monimutkaisia ilmaistavia.[27] Haastattelussaan Daniel Halpernin kanssa hän ker-

---

25 Baker 1980 / 1981, 172.
26 Barnum 1985, 189.
27 Fowles 1980, 151.

too, miksi näin hänen mielestään on:

> I should have said good art. But I think art is always stating something that science cannot state as yet. There´s always a dimenson in art that science hasn´t yet evolved a science to describe and analyse. It´s a sort of quantum of mystery, which you cannot really pir down by scientific means. An n quantity.[28]

Fowles huomauttaa kuitenkin, ettei tiede eikä taidekaan voi antaa tietoa ”todesta” todellisuudesta, mutta niiden antama tieto on kuitenkin tietoa siitä ainoasta todellisuudesta, joka koskee meitä:

> The “real” reality is a meaningless particularity, a total incoherence, a ubiquitous isolation, a universal disconnection... Our interpretations of reality are not “the” reality, anymore than the blanckness of the paper is the drawning. Our drawnings, our equations are ultimately pseudo-realites, but those are the only realites that concern us.[29]

Fowles antaa ymmärtää, ettei elämää voida pitää minään ylempänä tai ensisijaisena todellisuutena, johon taide perustuu. Enemminkin hän selittää, että elämä muodostuu erilaisista havainnoista ja tulkinnoista, joista taide on tärkeimpiä.[30]

Fowles kohdistaa kritiikkinsä myös taiteentutkimukseen. Tieteen periaatteiden mukaisesti taiteentutkimuksessa käsitetään, että taideteosta voidaan parhaiten ymmärtää tutkimalla sitä ilmiönä, joka analysoidaan ja luokitellaan tieteellisesti. Tästä on syntynyt Fowlesin mukaan harhakuva, että tiede, joka pystyy analysoimaan ja luokittelemaan taidetta kattaa koko taiteen. Tällainen taiteen tieteellistäminen pyrkii hävittämään taiteesta kaiken sen, mihin taide perustuu:

> Above all it scientices the inmost characteristic of art - mystery. For what good science tries to eliminate, good art seeks to provide - mystery, which is lethal to the one, and vital to the other.[31]

---

28 Halpern 1971, 43.
29 Fowles 1980, 155.
30 Holmes 1985, 51.
31 Fowles 1980, 153.

Tämä kaikki koskee tietenkin myös kirjallisuudentutkimusta. Fowlesin mielestä kirjallisuudentutkijalle on tärkeintä, että hän uskoo itseensä ja nojaa tutkimuksensa sille perustalle, minkä tuntee olevan oikein - ei tunnustettuihin auktoriteetteihin: “For me, good criticism must induce a feeling of greater knowledge of himself or herself in the reader”.[32] Fowles pitää itsestäänselvänä sitä, että kritiikki on aina vain huonompi kopio taiteesta. Kirjallisuuskritiikki ei voi olla tärkeämpää kuin itse kirjallisuus. Fowles jopa väittää: “A bad novel is humanly more important than the very best criticism”.[33]

The Ebony Towerin eräänä teemana on taiteen opetus ja yleensä sen mahdollisuus. The Aristoksessa Fowles luo kuvaa siitä, mikä hänen mielestään on hyvää ja mikä huonoa koulutusta. Hyvässä koulutuksessa tiedettä ja taidetta tulisi arvostaa aina yhtä paljon. Tästä seuraa, että todellinen tiedemies arvostaa aina taidetta vastaavasti kun todellinen taiteilija arvostaa aina tiedettä. Mutta jos taiteesta pyritään tekemään eräänlaista pseudo-teknologiaa, korostetaan tekniikkaa sisällön kustannuksella, niin tuloksena on onttoa ja sisällyksetöntä teknologia-taidetta. Fowles uskoo, että tiettyjen erityistekniikoiden opettaminen pikemminkin rajoittaa näkemystä kuin laajentaa sitä.[34]

The Ebony Towerin David Williams on tällaisen koulutuksen saanut taiteilija. Hänen elämästään, kuten myös hänen taiteestaan puuttuu sisältö. “He lacks the passion, the drive, and the inner direction of the true artist”.[35] Williams on aikansa kuva; teknologian, ei tunteen edustaja. Hän ei voi olla todellinen taiteilija, koska hän ei tunne itseään. “Being an artist is first discovering the self and then stating the self in self-chosen terms”.[36]

---

32 Tarbox 1988, 181.
33 Halpern 1971, 43.
34 Fowles 1980, 155-156.
35 Olshen 1978, 95.
36 Fowles 1980, 156.

1.2.3 Taiteen tehtävä

Voidaksemme tutkia taiteilijan pyrkimyksiä sekä taiteilijaa persoonana on syytä ensin selvittää Fowlesin käsityksiä ajan ja taiteen suhteista. Fowlesin mukaan taide on paras ase aikaa vastaan. Taiteen avulla on mahdollista kokea ajaton maailma, joko luomalla taidetta, jolloin ihminen kuuluu ajattomuuteen tai kokemalla, jolloin hän on sisällä taideteoksen ajattomuudessa:

> For experiencing art is experiencing, among other things that others have existed as we exist, and still exist in this creation of their existing.[37]

Taideteoksen ajattomuus perustuu siihen, ettei sen oikeellisuutta tai virheellisyyttä pystytä koskaan todistamaan. Tämän vuoksi taideteosta ei ole sidottu mihinkään käyttökelpoisuuteen juuri NYT, kuten tiedeteos on. Virheellisiksi todistetut tiedeteokset menettävät kiinnostavuutensa ja muuttuvat pikkuhiljaa valepukuisiksi taideteoksiksi ja niiden arviointi saa esteettisen pohjan.

Sekä taiteilija että taiteen kokija yrittävät taiteessa ylittää ajan rajat. Taideteoksella on tässä yhdistävä rooli, sillä se on aina ajan ihmisessä herättämien tunteiden yhtymäkohta. Taiteilijan tehtävä on siis kuvata suhdettaan aikaan. Tämän tehtävän lisäksi Fowles asettaa taiteilijalle kolme perustavoitetta. Ensiksi hänen tavoitteenaan on kuvata ulkoista maailmaa, toiseksi ilmaista omia tunteitaan ulkoista maailmaa kohtaan, ja lopuksi ilmaista tunteitaan omaa itseään kohtaan.[38]

Viimeisen sadan vuoden aikana on taiteilijan sisäisiä tuntoja kuvaava taide saanut yhä enemmän merkitystä. Modernin maailman mukana on ihmisen minäkeskeisyys noussut hallitsevaan asemaan. Tämän seurauksena on ollut muodon tuleminen taiteellisen arvon mittapuuksi. On syntynyt valtavasti erilaisia tyyle-

---

37 Fowles 1980, 185.
38 Fowles 1980, 189.

jä ja tyylisuuntia, jotka eivät pane juurikaan painoa ulkoisen maailman tarkalle kuvaukselle. Fowles näkee tässä vaarana sen, että jos yksilöllisyydestä tulee taiteen keskeisin tekijä, taiteilija laiminlyö yleisönsä, ja yleisö puolestaan hylkää tällaisen itsekkään taiteen:

> But if the main concern of art becomes to express individuality, the audience must seem to the artist less important; and the slighted audience will turn reject this doubly selfish art, especially when all other artistic purposes are so exluded that the artefacts must appear hermetic anyone without special information about artist´s intentions.[39]

Taiteilijoiden liiallisen yksilökeskeisyyden lisäksi Fowles tuo esille myös toisen modernia taidetta kahlitsevan seikan. 1900-luvun myötä ovat väkivalta, pahuus ja turvattomuus nousseet populäärin taiteen tunnusomaisiksi piirteiksi. Tämä on tulosta siitä, että taide pyrkimystensä mukaisesti yrittää kuvastaa ympärillä olevaa yhteiskuntaa. Näin ollen voidaan katsoa 1900-luvun mustan taiteen olevan täysin oikeutettua. Mutta Fowlesin mielestä taiteilijan ainoa tehtävä ei saa olla pelkkä ympärillä olevan maailman kuvaaminen. Taiteilijan tulisi pystyä myös korkeampiin tavoitteisiin. Usein tämä tavoite jää saavuttamatta. Tämä johtuu siitä, että yhteiskunta on valjastanut taiteen omaan käyttöönsä:

> This is not to deny that a great of the “black” art of our time is, alas historically justifiable; but it is very often a result of the pressures unfairly put

---

39 Fowles 1980, 193. Wassily Kandinsky puhuu teoksessaan Über das Geistige in der Kunst (1952/1912) taiteilijasta ja taiteesta hyvin samanlaisilla äänenpainoilla kuin Fowles. Myös hän näkee taiteen tarkoituksellisessa yksilökeskeistämisessä vaaransa: “Das rächt sich aber bald, da der Künstler und der Zuschauer (welche mit der seelensprache miteinander reden) sich nicht mehr verstehen, und Hilfe letztere wendet dem ersteren den Rücken oder sieht ihn an wie einen Gaukler, dessen äussere Gesschicklichkeit und Erfindunskraft bewundert werden” (Kandinsky 1952, 135) (Se kostautuu kuitenkin pian, koska taiteilija ja katsoja (jotka puhuvat toisilleen sielujen kielellä) eivät enää ymmärrä toisiaan, ja jälkimmäinen kääntää edelliselle selkänsä tai näkee tämän silmänkääntäjänä, jonka ulkonaista taidokkuutta ja kekseliäisyyttä ihaillaan.) (suom. Marjut Kumela). Kandinsky korostaa Fowlesin tapaan myös sitä, että taiteilijan on ennen kaikkea tunnettava itsensä. Taiteilijalla täytyy olla jotain sanottavaa, koska pelkkä muodon hallinta ei riitä. Täytyy pystyä soveltamaan muoto sisältöön. (Kandinsky 1952, 135-136.)

> upon art by society. The artist creates blackly because society expects him to; not because he essentially wants to.[40]

Vaikka Fowles The Aristoksessa kritisoi taiteilijoita liiasta minä-keskeisyydestä tai boheemisuudesta, hän monissa muissa yhteyksissä päinvastoin edellyttää todelliselta taiteilijalta tiettyä boheemisuutta. Tämä käy ilmi erityisesti The Ebony Towerin henkilöhahmoissa. Teoksen ”todellinen” taiteilija Henry Breasley on boheemi jos kuka. Mutta Fowles onkin valjastanut Breasleyn boheemisuuden omaan käyttöönsä kuvatakseen suhdetta nykytaiteeseen:

> Yes I was, but I also think that it was necessary for the particular theme I had, which is that kind of Bohemian or eccentric behaviour was in fact, tied in with something much deeper about the approach to art, which I find rather lacking in alot of modern art. I don´t like the intensely cold, scientific, calculated approach that you hear of nowadays.[41]

Myös David Williamsista tulisi parempi taiteilija, jos hän käyttäytyisi boheemimmin. Tämä tarkoittaa sitä, että jos Williams tekisi omaa elämäänsä koskevissa asioissa ratkaisut tunnepohjaisesti eikä rationaalisesti, hänen elämänsä olisi enemmän elämää ja myös hänen taiteessaan olisi elämää:

> I meant to suggest that if he ran of with her he would be a better artist - not necessarily a better person. One central truht the story was meant to aim that good moral behaviour and good art have no relation at all.[42]

Seksuaalinen vapautuminen olisi Williamsille tie parempaan taiteeseen ja parempaan itsetuntemukseen. Tätä samaa teemaa Fowles on käyttänyt myös monissa muissa teoksissaan: *The Maguksen* Nicolas Urfe ja *The French Lieutenant´s Womanin* Charles Smithson saavat myös tilaisuutensa kasvaa ihmisinä seksuaalisen vapautumisen kautta, erona David Williamsiin on vain se, että he myös käyttävät tilaisuutensa hyväksi.

---

40 Fowles 1980, 194-195.
41 Robinson 1974.
42 Barnum 1985, 196.

The Aristoksessa Fowles kritisoi sitä, että taide yhä enemmän suuntautuu pienelle eliitille. Taidetta tekee suppea älymystön joukko ja sen tekemä taide on myös suunnattu sille itselleen. Vaikka Fowles kritisoi älymystölle tehtyä taidetta, on hänen omansa sitä mitä suurimmassa määrin. Kaikissa hänen teoksissaan käytetään paljon ranskan kieltä, useimmissa myös latinaa, eri alojen taiteilijoihin viitataan toistuvasti, jo The Ebony Tower -pienoisromaanissa mainitaan nimeltä lähes 50 taidemaalaria.[43]

Fowles pitää modernia taidetta liian itsekkäänä. Yleisö ei voi ymmärtää taideteoksia, ellei heillä ole riittävän hyviä pohjatietoja teoksista ja niiden tekijöistä. Jatkossa pyrin osoittamaan, että myös The Ebony Tower -pienoisromaania on mahdotonta ymmärtää täysin, ellei omaa hyvinkin laajoja erityistietoja analyysin pohjaksi. Varsinkin maalaustaiteen tuntemus osoittautuu lähes välttämättömäksi.

1.3 Aikaisempi tutkimus

John Fowlesin tuotantoa on tutkittu paljon. James R. Aubrey luetteloi jo vuonna 1991 teoksessaan *John Fowles: A Reference Companion* parikymmentä pelkästään Fowlesia käsittelevää kirjaa, noin 200 artikkelia ja viisikymmentä väitöskirjaa. Fowlesin teoksista on kuitenkin The Ebony Tower jäänyt pienemmälle huomiolle. The Ebony Towerista tehdyt tulkinnat keskittyvät lähes kaikki kuvaamaan David Williamsia epäonnistuneena taiteilijana. Subtekstejä etsivät analyysit keskittyvät yleensä Marie de Francen Eliduc-romanssiin.

---

43 Katso liite 1. Karen M Lever on kirjoittanut mielenkiintoisen artikkelin (Critique 1979, 21:2) Fowlesin tuotannossa toistuvista piirteistä ja tuo esille, että Fowlesin teokset ovat kaikki lähes samanlaisia. Niissä kaikissa koulutetaan miespuolinen päähenkilö kohti suurempaa itsetuntemusta. Artikkelin tekee mielenkiintoiseksi se, että Lever osoittaa, ettei Fowles itse kasva päähenkilöidensä mukana vaan toistaa samoja teemoja. Lisäksi Lever käsittelee Fowlesin The Aristoksessa esittämien ajatusten ja itse teosten välisiä ristiriitaisuuksia, joista jo mainitsin älylliselle eliitille suuntautumisen.

Keskeisiä John Fowlesin tuotantoa tutkivia teoksia ovat esimerkiksi Barry N. Olshenin (1978) *John Fowles*, Robert Huffakerin (1980) *John Fowles*, Peter Conradin (1982) *John Fowles*, Simon Lovedayn (1985) *The Romances of John Fowles* sekä Kathrine Tarboxin (1988) *The Art of John Fowles*. Näissä teoksissa on Tarboxia lukuunottamatta tutkittu myös The Ebony Toweria.

Simon Lovedayn analyysi The Ebony Towerista erottuu tässä joukossa siinä, että Lovedayn mielestä ainoa ”oikea” tapa lukea The Ebony Toweria on lukea sitä kelttiläisen romanssiperinteen ja erityisesti Marie de Francen Eliducin läpi:

> On these realistic terms, I do not see that ”The Ebony Tower” can succeed; its morality is too incoherent and its contradictions too obvious. It is impossible to believe, as the narrative asserts that the value of David´s art depends on a chance act of intercourse with a girl he will probably never see again. We will fully appreciate the story only if we read the whole Coëtminais episode as the symbol, not the crux of the matter. Such a reading pushes us back towards *Eliduc* as the dominant story in the book.[44]

Loveday pitää romanssimuotoa muutenkin keskeisenä Fowlesin tuotantoa kuvaavana elementtinä. Maalaustaiteen merkitystä The Ebony Towerissa Loveday ei käsittele teoksessaan lainkaan.

Robert Huffaker perustaa analyysinsä taiteeseen. Ei niinkään maalaustaiteeseen ja sen merkitykseen, vaan siihen, mitä Fowles yrittää meille taiteen kautta kertoa. Huffaker näkee Fowlesin teoksen yhteiskuntakriittisenä manifestina, joka kuvaa tunteen ja järjen ikuista taistelua niin taiteessa ja politiikassa kuin seksuaalisuudessa ja rakkaudessa.[45]

Maalaustaiteen merkityksen Huffaker jättää yksittäisten esimerkkien tasolle, vaikka hän selvästi tiedostaa niiden merkityksen tulkinnalle. Tulkinnassaan Huffaker asettaa vastakkain abstraktin taiteen ”tunteettomuuden” ja Pisanellon

---

44 Loveday 1985, 102.
45 Huffaker 1980, 133.

edustaman 1400-luvun ”realismin”:

> He [Breasley] dismisses the painting Guernica, Picasso´s abstraction of that Basque city´s destruction in 1937 by Franco´s German bombers, as a ”good gravestone” which allows a show of ”fine feelings” by those who ignored the atrocity when it happened... Old Breasley shudders at his nightmare visions of the Ebony Tower, and hanged corpses in Pisanello´s St. George and the Princess reinforce his childhood terror at Foxe´s Book of Martyrs. The Foxe woodcuts show expressionless mobs clmly torturing Protestants to death under Bloody Mary´s Catholic reign. Breasley knows the horror that follows man´s subordinating human feeling to abstract ideas such as Catholicism, Nazism, Cubism, Communism, or Democracy.[46]

Barry N. Olshenin tulkinta The Ebony Towerista seuraa yleistä teoksesta tehtyjen tulkintojen tyyliä. Se perustuu ajatukseen, jonka mukaan The Ebony Tower on vain toisenlainen versio Fowlesin omasta teoksesta The Magus sekä Marie de Francen Eliducista. Olshen kyllä mainitsee, että The Ebony Tower asettaa kriitikon epätavallisen ongelman eteen: sen merkitys on vaikeasti tavoitettavissa ja artikuloitavissa. Varsinainen toiminta pienoisromaanissa on hyvin vähäistä. Olshen vertaakin sitä Tšehovin näytelmiin, joissa toiminta on enemmänkin sisäistä kuin ulkoista, näkyvää.[47] Varsinaiset kliimaksit, esimerkiksi seksuaaliset aktit, puuttuvat täysin, vaikka sellaisen odotus on koko pienoisromaanissa keskeinen teema.

Olshen näkee The Ebony Towerin Fowlesille tyypillisenä nuoren miehen koulutuksena kohti parempaa itsetuntemusta ja vastuullisuutta. Erona muihin Fowlesin teoksiin on se, että The Ebony Towerissa tätä kasvua ei päähenkilön David Williamsin kohdalla tapahdu. Tarina jättää voimattomuuden ja kykenemättömyyden vaikutelman:

> The Magus and The French Lieutenant´s Woman end with their protagonists´awareness of expanded horizons and new directions because they stress the translation of important perceptions into freely chosen acts. The point here seems to be that without action, the insights are lost and the

---

46 Huffaker 1980, 121.
47 Olshen 1978, 93.

> transformation of personality not possible.[48]

Olshenin analyysissä ei puututa taiteen tai yksittäisten taideteosten merkitykseen millään tavalla.

Peter Conradi on tästä joukosta ainut, joka toteaa The Ebony Towerin kohtausten asettuvan pitkälti maalausten ympärille.[49] Tosin analyysissään Conradi ei tätä huomiota käytä lainkaan hyväkseen, vaan viittaukset maalaustaiteeseen jäävät maininnan asteelle. Näin myös Conradin analyysi seuraa Huffakerilta ja Olshenilta tuttua linjaa:

> The putative common origin that the story creates – in the magically attended natural scenes of Pisanello, with their chivalrous saint – is in courtly romance, with its twin pulls of sexual passion and social duty, of attention to both sacred and profane. The Ebony Tower handles these rival and complementary claims, of abstraction and emphaty, romance and realism, the demands of the magical enclosure predicates, with a command and subtlety not always apparent in The Magus, whose problems it also recapitulates.[50]

Mielenkiintoisen poikkeuksen aikaisemman tutkimuksen kentässä muodostaa Richard Bevisin artikkeli *Actaeon´s sin: The ”previous iconography” of Fowles´s ”The Ebony Tower”*. Bevis näkee The Ebony Towerin huomattavasti yleistä näkemystä merkittävämpänä teoksena. Bevisin mukaan teosta on luettu liian suoraviivaisesti ja vääristä lähtökohdista käsin:

> However, I find the title story more interesting than most critiques have, not because Fowles said that it demystified The Magus, but because he did not say how it mystifies the reader.[51]

Kriitikot ovat yleensä nähneet keskiaikaiset romanssit, kuten Eliduc ja Chretien de Troyesin Ywain The Ebony Towerin selkeiksi taustateksteiksi, joita Fowlesin

---

48 Olshen 1978, 98-99.
49 Conradi 1982, 84.
50 Conradi 1982, 84.
51 Bevis 1996, 114.

teos versioi. Bevisin mielestä viittaukset näihin teksteihin ovat Fowlesin asettamia ansoja lukijalle:

> The tales´conclusions are diametrically opposite; the actual outcome of the lai [Eliduc] is demoted by Fowles to an adolescent fantasy, a cruel joke, in The Ebony Tower. The relationship of these romances to the modern story is almost entirely negative: it inverts them.[52]

Bevis perustaa analyysinsä kreikkalaisiin Diana / Artemis ja Actaeon – myytteihin[53]. The Ebony Towerin keskeiset henkilöhahmot Diana ja David Williams vertautuvat monin tavoin myyttisiin pooleihinsa Dianaan ja Actaeoniin. Viittaukset tapahtuvat sekä tekstin että kuvien tasolla. Bevis nostaa esiin erityisesti Uccellon Night Hunt –maalauksen, joka hänen mielestään täydentää Actaeonin myyttiä Breasleyn maalauksesta Moon-hunt puuttuvilla hirvillä ja koirilla.[54]

Bevisin mukaan Fowles lisää myytin kautta pienoisromaaniinsa siitä puuttuvan, pinnan alla kytevän toiminnan:

> The disere to expose and destroy Williams – not just the individual but the type – made the choice of Actaeon as mythic analogue a natural and effective one. Each is torn asunder by something of his own that he thought he controlled, but that turns upon him in response to a force majeure. His hounds do not recognize Actaeon in the stag and so devour him; Williams´s mind, seeing him for the first time as ”an eternal also-ran” and a ”yellowbelly”, is equally pitiless. His spirit is torn by a civil war pitting past against present, critic against artist, head against heart.[55]

Bevis tuo tulkintaansa mukaan muilta kriitikoilta puuttuvan pinnan alaisen ta-

---

52 Bevis 1996, 115.

53 Myytin mukaan Actaeon näkee metsästysretkellään sattumalta Diana-jumalattaren alastomana kylpemässä metsälammessa. Diana hermostuu ja heittää vettä Actaeonin päälle, joka muuttuu hirveksi. Actaeonin omat metsästyskoirat repivät Actaeonin kappaleiksi. Katso lisää esimerkiksi Rose 1974 ja Ovidin Metamorphoses.

54 Bevis 1996, 120-121.

55 Bevis 1996, 122.

son. Tuo primaaritekstissä näkymätön tulee esiin myyttien ja erityisesti maalaustaiteen kautta. Juuri tuo taso otetaan myös tässä analyysissä mukaan tulkintaan ja tutkitaan, kuinka se vaikuttaa tulkintaan.

2 SUBTEKSTISYYS / INTERTEKSTUAALISUUS

2.1 Subteksti-käsite

Termi subteksti on tullut käyttöömme Kiril Taranovskyn kuuluisasta esseestä Osip Mandelstamin runoista. Termi ei sinänsä ollut uusi, sitä oli käytetty jo aikaisemmin esim. Stanislavskyn Tsehov tulkinnoissa. Tällöin termillä tarkoitettiin mitä tahansa ”piilotettua” merkitystä, mikä oli löydettävissä pinnan alta. Kuitenkin vasta Taranovskyn myötä subtekstianalyysistä tuli strukturaalisen analyysin väline.[56]

Taranovskyn ja hänen seuraajiensa malli on orientoitunut enemmän yksittäisten tekstien tulkintaan ja analyysiin kuin muissa intertekstuaalista lähestymistapaa käyttävissä suuntauksissa. Toisin sanoen subtekstin käsite on heille ennen kaikkea tekstiin liittyvien hermeneuttisten ongelmien analyysiväline. Alunperin Taranovskyn malli oli tarkoitettu vain Mandelstamin runouden tulkitsemiseen. Sitä ei ollut tarkoitettu miksikään yleiseksi teoriaksi, jota voitaisiin soveltaa minkä tahansa tekstin tulkintaan. Taranovsky kuvasi termillä Mandelstamin tapaa *kirjoittaa,* mutta se on samalla myös tapa *lukea* ja siten se on tulkinnan väline. Mitä tahansa tekstiä voidaan lähestyä näin käyttämällä subtekstianalyysin periaatteita.[57]

---

56 Tammi 1999, 3.
57 Tammi 1999, 4-5.

Taranovskyn lähestymistavan ydin on siinä, että hänen mukaansa Mandelstamin runoudessa ei ole lainkaan motivoimattomia verbaalisia elementtejä. Vaikka kuinka yksinkertaisilta ja sattumanvaraisilta jotkut sanat ja kuvaukset vaikuttavatkin, tarkempi analyysi osoittaa niillä olevan selvän semanttisen funktion. Toisaalta Taranovsky myös korostaa Mandelstamin runouden "vaikeutta", niiden epäymmärrettävyyttä erillisinä teksteinä. Tämän vuoksi Mandelstamin runojen motivaatiota on etsittävä tekstin sisäisen rakenteen lisäksi myös varsinaisen tekstin ulkopuolelta, toisista teksteistä. Näitä motivoivia ulkoisia tekstejä kutsutaan *subteksteiksi.*[58]

On totta, että vaikeasti ymmärrettävät tai muuten merkilliset ilmaukset teksteissä voivat saada ymmärrettävän funktion, kun niiden yhteydet muihin teksteihin saadaan selvitettyä. Yleensä tekstit vaativat kuitenkin myös tekstin sisäiseen kontekstiin liitetyn funktion, tai tulkinnan kautta saavutetun temaattisen funktion. Toisin sanoen vaikka jokin tietty elementti tekstissä saa motivaationsa suhteessaan toisiin teksteihin, lukija aina etsii merkityksiä myös lineaarisella tasolla, tekstin sisällä. Tammi muistuttaakin, että usein ulkoiseen subtekstianalyysiin keskittynyt tulkinta unohtaa tekstin sisäisen kontekstin.[59]

Subtekstuaalisten yhteyksien merkitystä ei kuitenkaan pidä väheksyä. On selvää, että primaariteksti saa uusia merkityksiä ja yhteyksiä, kun sen intertekstuaaliset linkit muihin teksteihin on selvitetty. Mielenkiintoisinta tämän tutkimuksen kannalta on kuitenkin se vuorovaikutus, mikä syntyy tekstin vaihtoehtoisten lukemistapojen välille. Juuri tämä on se keskeinen elementti, mihin pyrin tässä tutkimuksessani kiinnittämään huomioni. Subtekstianalyysin avulla tekstiä voidaan lukea toisin. Ja jopa subtekstianalyysin sisällä lukemistapaan voidaan vaikuttaa subtekstien valinnalla.

---

58 Tammi 1999, 6.
59 Tammi 1999, 7.

Kun tutkielmassa tarkastellaan kahden tekstin välisiä suhteita, lähtökohtana on, että alluusion synnyttämän yhteyden paikantaminen on vasta ensimmäinen tehtävä. Kiinnostavampi on kysymys siitä, mitä seurauksia intertekstuaalisesta suhteesta on tekstin lukemiselle ja tulkinnalle.[60] Michael Riffaterre on esittänyt jopa niin voimakkaan näkemyksen, että varsinaisena intertekstinä (subtekstinä) olisikin pidettävä vain sellaista tekstiä, joka tuo jotakin olennaisesti uutta tekstin tulkintaan:

> An intertext is one or more texts which the reader must know in order to understand a work of literature in terms of its overall significance (an opposed to the discreate meanings of its successive words, phrases, and sentences).[61]

Toisin sanoen Riffaterren mukaan intertekstin tunteminen auttaa lukijaa täyttämään jonkin tekstin tulkinnallisen aukon. Tämä määritelmä on eksklusiivinen verrattuna Kiril Taranovskyn määritelmään, jonka mukaan "subteksti on teksti joka ilmenee uudessa tekstissä. Kun Taranovskyn mallia sovellettaessa kuitenkin erotetaan ne subtekstit, jotka aktivoituvat tulkinnassa ja ne, joihin viittaus on puhtaasti mekaaninen, ero Riffaterren määritelmään on vain termin alaa koskeva.[62] Olennainen on ajatus siitä, että tutkija osoittaa subtekstille jonkin tehtävän tulkittavan tekstin kokonaisuudessa, sen lukemisessa ja tulkinnassa.

Subtekstin (ven. *Podtext*, Hannes Sihvon suom. *Pohjateksti*) toiminnassa on kaksi logiikkaa. Yhtäältä subteksti on perusta, lähtökohta, alkuperäinen alusta, jolla toinen teksti lepää ja jonka merkitysvarantoja se hyödyntää. Toisaalta usein subteksti pysyy miltei huomaamattomana, Mikko Keskisen (1996, 34) sanoin sublimaalisena. Tekstin ja primaaritekstin välinen suhde voi toimia luonnollisesti monella tavalla. Taranovsky esittää näistä muutamia:

---

60 Brax 1996, 12.
61 Riffaterre 1990, 56.
62 Vrt. Tammi 1980, 151.

1 Subteksti, joka tarjoaa yksinkertaisen impulssin kuvan luonnille.

2 Subteksti, joka tukee tai paljastaa myöhemmän tekstin sanomaa.

3 Subteksti, jota runoilija käsittelee poleemisesti.

Selvästikin esimerkiksi kohta 1 vaikuttaa enemmänkin tekstin luomistapahtumaan, kuin auttaisi lukijaa ymmärtämään tekstiä paremmin. Tällainen subtekstuaalinen lähestymistapa viittaa enemmän tekijän lähteisiin ja vaikutteisiin ja on siten enemmänkin perinteisen komparatiivisen tutkimuksen alaan kuuluvaa. Kohdissa 2 ja 3 kahden toisiinsa linkittyvän tekstin voidaan katsoa Taranovskyn ilmausta käyttäen tuottavan "suuremman määrän poeettista informaatiota", koska näissä tapauksissa primaaritekstin ja subtekstin merkitykset aktivoituvat yhtä aikaa.[63]

Usein subteksteinä toimivat toiset kaunokirjalliset tekstit, mutta subteksteinä voivat toimia muutkin konkreettiset asiat, kuten muut taideteokset, historiallinen tapahtuma tai henkilö. Se, mikä tätä moninaisuutta yhdistää, on konkreettisuus. Subtekstinä, tekstinä toisen tekstin sisällä, voi esiintyä ainoastaan konkreettiset asian, eivät abstraktiot. Tässä tutkimuksessa kiinnitetään erityistä huomioita maalaustaiteen toimintaan subtekstisenä elementtinä.

2.2 Intertekstuaalisuus

Subtekstisyyden käsite rajautuu semioottisen tutkimuksen tuottamaan *intertekstuaalisuuden* käsitteeseen. Intertekstuaalisuus-termin on tuonut yleiseen käyttöön Julia Kristeva, joka teoksessaan *La révolution du langage poétique* (1974) määrittelee intertekstuaalisuuden yhden tai useamman merkkisysteemin siirtymiseksi toiseen tai toisiin merkkisysteemeihin.[64] Kristeva lanseerasi termin Mihail Bahtinin "kirjallisen sanan" dialogisuutta käsittelevässä artikkelissaan.

---

63 Taranovsky 1976, 7.
64 Lahdelma 1986, 22.

Kristevan tulkinta oli näin varsin kauaskantoinen, sillä hän oli ensimmäisiä Bahtinin esittelijöitä länsimaissa. Kristeva ei kuitenkaan tyytynyt vain välittämään tai uskollisesti kääntämään Bahtinin ajatuksia, vaan hän päivitti ja uudelleenkirjoitti joitakin tutkijan keskeisiä oivalluksia strukturalismin, psykoanalyysin ja jopa joukko-opin avulla.[65]

Intertekstuaalisuus ei liity niinkään yksittäisten tekstien väliseen yhteyteen, vaan pikemminkin intertekstuaalisuus luonnehtii kirjallisuutta totaalisesti, kirjallisuuden tapaa rakentua ja olla olemassa. Kun yksittäisen teoksen sanotaan olevan ”intertekstuaalinen”, se ei tarkoita sitä, että kyseinen teos liitettäisiin konkreettien jälkien perusteella johonkin tiettyyn toiseen teokseen, vaan se tähdentää sitä, että yksittäisen teoksen ainekset ovat aina peräisin muusta kirjallisuudesta, siirtymää.[66] Kirjallinen sana nähdään yksittäisen pisteen sijasta tekstuaalisten pintojen risteyskohtana. Tästä seuraa, että sanassa tai tekstissä on aina käynnissä useiden tekstien dialogi.

Perinteinen vertaileva tutkimus on luonteeltaan ekstratekstuaalista, eli sitä soveltavat tutkijat pyrkivät todistamaan aikaisemman kirjallisuuden vaikutuksen teoksiin kirjailijan elämäkerrallisin tiedoin: mitä hän on todella lukenut. Toisin sanoen vaikutus- ja lähdetutkimuksessa kirjailijan oletetuille intentioille annetaan merkittävä rooli perusteltaessa sitä, mitä vaikutteita teoksessa on luvallista nähdä. Jos tekstistä löytyvät viitteet vievät kirjailijan aktuaalisiin lähteisiin, saadaan tästä luonnollisesti vahvistusta esitetylle vaikutussuhteelle, mutta merkittävää on tietenkin se, että lähtökohtana on vain teksti. Tekstienvälisyys on siis ennen kaikkea lukemisstrategian ongelma.[67]

Pekka Tammen (1991, 72-73) mielestä intertekstuaalisuus-termillä on selvästi

---

65 Keskinen 1996, 31.
66 Lahdelma 1986, 22. Katso myös Eagleton 1983, 138.
67 Brax 1996, 7.

ideologinen luonne. Termin takaa löytyy käsitys, jonka mukaan yritykset rajata tekstien välisiä suhteita analyysiä varten ovat tuomittu epäonnistumaan. Tekstien lähteet jäävät usein anonyymeiksi, sillä niiden alkuperä on jo kadonnut ja ne pysyvät näin kirjallisen analyysin tavoittamattomissa. Näin subtekstisyys voidaan nähdä kirjallisuutta kokonaisuutena luonnehtivaa intertekstuaalisuutta konkreettisempana ja rajoittuneempana tulkinnan välineenä, sillä se pitäytyy konkreetteihin tekstien välisiin yhteyksiin.

Intertekstuaalisuuden piiriin kuuluu myös pohdinnat tekstien retrospektiivisestä vaikutussuhteesta. Koska kirjallisuus mielletään yhdeksi suureksi tekstiksi, josta lukija hakee eri tekstien välisiä yhteyksiä mielensä mukaan, voidaan ajatella, että varhaisempien tekstien merkityksiä voi motivoida myös kronologisesti myöhemmän kirjallisuuden avulla.[68] Taranovskyn määritelmä subtekstistä sulkee kuitenkin retrospektiivisen vaikutussuhteen analyysin ulkopuolelle: subtekstinä hänen käsityksensä mukaan voi toimia vain ”jo olemassa oleva teksti, joka tulee esiin uudessa tekstissä”. Mutta voiko mikään annettu teksti koskaan pysäyttää intertekstuaalisen efektinsä varastoa tiettyyn aikarajaan? Jokainen tekstihän antautuu väistämättä myös tuleville lukijoille ja tuleville teksteille. Taranovskyn käsitys subtekstisyydestä on aikaan ja paikkaan sidottu. Eri konteksteihin sidotut lukijat tulkitsevat kuitenkin tekstiä aina oman kontekstinsa läpi ja näin ei myöskään subtekstinä toimiva teksti voi säilyä ”puhtaana”, vaan myös se saa analyysin kautta uusia merkityksiä. Näin jokainen teksti avautuu myös kaikille tuleville teksteille, aikaan ja paikkaan sidottu jähmettynyt merkitys on mahdoton.[69]

Julia Kristeva jakaa sanan statuksen tekstuaalisessa tilassa horisontaaliseen ja vertikaaliseen puoleen. Horisontaalisessa puolessa sana kuuluu samanaikaisesti sekä kirjoittavalle subjektille että tekstin vastaanottajalle. Vertikaalisessa sana

---

68 Tammi 1991, 73-74.
69 Keskinen 1996, 34.

suuntautuu kohti kirjoittamisajankohtaansa edeltävää tai sen kanssa samanaikaista kirjallista perinnettä.[70]

Mikko Keskinen (1996) on artikkelissaan tutkinut tätä tekstien epäkronologista olemistapaa sekä teoreettisen radikaaliuden ja käytännön sovinnaisuuden välistä ristiriitaa. Kristevan sanan vertikaalisuus on kirjailijan lukemien tekstien uudelleenkirjoittamista ja samalla kirjoittavan subjektin sulauttamista niihin. Tämä Kristevan tulkinta lähentää dialogisuutta perinteiseen vaikutushistorialliseen ajatteluun, siis tietoiseen tai tiedostamattomaan neuvotteluun jo kirjoitetun kanssa. Keskisen mukaan tilanteen voisi kuitenkin jäsentää radikaalimminkin. Kun Kristeva (1993, 22) kirjoittaa dialogisuuden muuntavan diakronian synkroniaksi ja lineaarisen historian näyttäytyvän abstraktiona, jonka kirjailija voi ylittää ainoastaan kirjoitus-luennalla, niin miksi prosessi pysähtyisi kirjoittamisen ajankohtaan? Sama kysymys sisältyy Keskisen mukaan myös dialogisen sanan horisontaalisuuteen. Määritelmänsä mukaisesti tekstin vastaanottaja on aina myöhäisempään aikaan kuuluva kuin kirjoittava subjekti ja siten dialogisuuden periaate murtautuu menneestä ja samanaikaisesta tulevaan. Toisin sanoen: annettu teksti ei koskaan voi pysäyttää intertekstuaalisen efektinsä varastoa tiettyyn aikarajaan, sillä se väistämättä antautuu paitsi tuleville lukijoille myös tuleville teksteille.[71]

Keskinen hakee tukea tekstin epäkronologiseen olemistapaan myös Kristevan bahtinilaisen sanan tulkinnasta. Yhtäältä sana on välittäjä rakenteellisen mallin ja kulttuurisen tai historiallisen ympäristön välillä; toisaalta sana säätelee, ”kontrolloi muutosta diakroniasta synkroniaan” (Kristeva 1993, 23). Näin sana

---

70 Kristeva 1993, 23.

71 Keskinen 1996, 32. Keskinen tutkii artikkelissaan Kristevan lisäksi myös Taranovskyn, Genetten ja Barthesin teorioiden metaforia. Keskisen lähestymistapa voidaan kiteyttää kysymykseen, liittyykö intertekstuaalisen tutkimuksen muodikkuus, sen tulosten turvallinen ennustettavuus ja ainakin näennäisen kivuton asettuminen vaikutustutkimuksen jatkoksi siihen, että teoreetikkoja on tulkittu yksipuolisesti (Keskinen 1996, 31).

altistuu vääjäämättä tuleville seemisille elementeille - vastaanottajalle ja kontekstille - joita ei ole vielä olemassa. Sana kalvona ei siis ainoastaan voisi, vaan sen myös täytyy olla kahteen suuntaan läpäisevä. Keskinen on taipuvainen lukemaan sekoittuneet metaforat merkkinä siitä, että Kristeva ei pysty päättämään, mikä intertekstuaalisuuden luonne on.[72]

Intertekstuaalisuus on siis itsessään hankala termi. Vaikka tekstien alluusiot, suorat lainaukset, pastissit, parodiat jne. ovat tärkeitä tekijöitä intertekstuaalisuuden rakentumisessa, ilmiötä pitää tarkastella myös laajemmassa mielessä tekstin kontekstin ja myös vastaanottajan kontekstin kannalta. Keskittyminen pelkästään kirjailijan tekstissään käyttämien intertekstien selvittämiseen ei auta ymmärtämään tekstin tulkintojen erillaisuutta. Jos tämä halutaan ottaa huomioon, on puhuttava myös lukijoiden erilaisista intertekstuaalisista lukutavoista, sekä huomattava erilaiset lukemisen kontekstit.[73]

Intertekstuaalisuuden yhteydessä puhutaan myös siitä, etteivät tutkimuksen kohteena ole kirjailijan intentiot tai tekstien väliset vaikutusyhteydet vaan se, miten tekstit yhdessä muodostavat uusia merkityksiä. Tämä onkin yksi oman tutkimukseni lähtökohdista, pyrin osoittamaan, kuinka eri tekstit, eri mediat luovat yhdessä uuden tulkinnan Fowlesin novellille. Pyrin ainakin jossan määrin seuraamaan Roland Barthesin usein siteerattua intertekstin määritelmää:

> Herkuttelen.. Muotoilujen elinvoimaisuudella, niiden alkuperän ylösalaisen kääntämisellä ja sillä luontevuudella, jolla varhaisempi teksti syntyy myöhemmin kirjoitetun kautta... Juuri tätä on interteksti: mahdottomuutta elää koskaan päättymättömän tekstin ulkopuolella.[74]

---

72 Keskinen 1996, 33.
73 Pietiläinen 1998, 126-127.
74 Barthes 1993, 60.

2.3 Sanan ja kuvan suhteesta

Kuvallinen esitys on taideteorioissa usein asetettu kieltä ja kirjoitusta vastaan ja nähty toisaalta joko luonnollisempana ja totuudellisempana, mutta toisaalta myös illuusionomaisempana ja pinnallisempana tapana kuvata ja kokea maailmaamme. Nämä voimakkaan ambivalentit perusasenteet suhteessa kuvaan tulevat erityisesti esiin renessanssin ajalta periytyvissä teorioissa taiteiden välisestä kamppailusta ja paremmuusjärjestyksestä (paragone). Voimakkaan arvottava vastakkainasettelu kuvallisen ja verbaalisen ilmaisun välillä liittyy usein myös ajatukseen sisartaiteista tai *ut pictura poesis*[75] –periaatteeseen, ideaaliin, jonka mukaan runouden on oltava maalauksen kaltainen ja maalauksen runokielenomaista.[76]

Viime vuosikymmeninä on taidehistoriassa alettu uudella tavalla tutkia kuvien kielellisyyttä, kielioppia, kerronnallisuutta tai metaforisuutta.[77] Samoin kuvien kirjalliseen taustaan , metakuvallisuuteen sekä kuvien vastaanottoon liittyvään intertekstuaalisuuteen keskittyvä tutkimus on vienyt taidehistoriaa lähemmäksi tekstuaalisuuden kysymyksiä ja kirjallisuudentutkimusta.[78] Kirsti Saarikankaan (1999, 13) mukaan tämä uusi asenne näkyy liikahduksena uuden ja vanhan vastakkainasettelusta eteenpäin kohti niiden dialogia. Sitä voi luonnehtia joko-tai –logiikan sijaan sekä-että –ajatteluksi. Tämä merkitse myös dikotomisten, tutkimusta halvaannuttavien erottelujen purkamista: kuvaa ja sanaa, teoriaa ja käytäntöä, muotoa ja sisältöä, tekstiä tai kontekstia on hedelmällisempää lähestyä

---

75 Ut pictura poesis –periaatteen lähtökohtana pidetään Horatiuksen Runousopissa olevaa mainintaa runoista maalausten kaltaisina. Horatiuksen vertaus ei sisällä arvoasetelmaa vaan lähinnä kehoituksen tarkastella runoutta ja maalaustaidetta yhdessä.

76 Mikkonen, 1999, 115.

77 Kuvien kertomuksellisuudesta, kuvien ja kerronnan suhteesta ja narratologiasta katso esim. Hietala 1993, 79-88, Bal 1991, 100-108, myös Alpers 1983.

78 Kuvataiteen intertekstuaalisuudesta katso esim. Bal 1991, Bryson 1981, 1983 ja 1988 sekä Kuusamo 1996.

suhteessa toisiinsa kuin toistensa vastakohtina.

Kuvan ja tekstin vastaanottaminen ovat perustaltaan lähellä toisiaan. Vaikka kuva vaikuttaa katsojaan väreinä ja muotoina, niin usein vastaanottoon liittyy kielellistä käsitteellistämistä ajatteluna tai keskusteluna. Näkemistä eli kuvaa ja kielellistä ilmaisua eli sanaa ei pidä tarkastella vastakkaisina, eikä niiden ensisijaisuutta suhteessa toiseen voida osoittaa. Kuvan ja sanan väliset suhteet ymmärretään paremmin, kun lähtökohdaksi otetaan se, että havaitseminen on kulttuurin luoma merkityksen ehdollistettu tila, eikä välitöntä tai vaistonvaraista.[79]

Kieltä ja kuvaa voidaan pitää erilaisina esityksen tai merkityksen osina tai muotoina. Kuitenkin kieli ja kuvallisuus ovat löydettävissä myös toistensa sisältä. Kai Mikkosen (1999, 117) mukaan tällaiset kuvan ja tekstin konventioille perustuvat esitystavat ovat toinen toisensa sisäistämiä eritasoisten ja molemminpuolisten yhdistämis-, sisällyttämis- ja omaksumisyritysten kautta. Tälle väitteelle kuvan ja tekstin sisäisestä esitysmuodollisesta ristiriitaisuudesta ja hybridinomaisuudesta on haettu lisätukea myös sellaisista taiteentutkimuksen ja muun kielen jokapäiväisyyksistä kuten ”kielikuva(llisuus)”, ”kirjallinen kuvallisuus” (literary pictorialism) tai ”kuvalinen tekstuaalisuus” (pictorial textuality).[80]

W.J.T. Mitchell on tutkinut teoksissaan *Iconology: Image, Text, Ideology* (1986) ja *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (1994) tekstin ja liikkumattoman kuvan välisiä rajauksia. Mitchellin mielestä tärkeämpää kuin taiteidenvälinen vertaileminen sinänsä on niiden periaatteiden ja intressien tutkiminen, jotka ovat muotoilleet taiteidenvälistä kamppailua ja vertailua sekä luo-

---

79 Kuusamo 1990, 21.
80 Mikkonen 1999, 117.

neet jollekin esitysmuodolle dominoivan aseman.[81]

Sekä *ut pictura poesis*- että *paragone* –perinteissä tehty vertailu perustuu vahvoille vastakohta-asetelmille ja niiden vahvistamille määritelmille.[82] Tällainen vastakohta-asettelu on tapa havainnollistaa kuvan ja sanan välistä suhdetta tutkiviin taideteorioihin usein sisältyviä käsityksiä taidemuotojen luonteenpiirteistä. Näitä piirteitä tukevat usein arvoasetelmat eri aistien välillä sekä ennakkooletukset aistien ja esitysmuotojen suhteista.[83]

John Fowles kuvaa The Aristoksessa käsitystään eri taiteista juuri aisteihin perustuvan arvoasetelman kautta. Fowles pitää runoutta arvokkaimpana taidemuotona, koska muista taiteista puuttuvat sanat. Fowlesin mielestä niin musiikin kuin visuaalisenkin taiteen pinnan alle jää aina jotain, jota voidaan kuvata vain sanoin. Sanat puolestaan kuuluvat olennaisena osana kaikkeen taiteeseen, koska voimme analysoida muiden taidemuotojen meissä herättämiä tunteita ainoastaan sanojen avulla.

Fowlesin omaan sanalliseen taiteeseen liittyy kuitenkin voimakas visuaalisuus aivan keskeisenä elementtinä. Ertyisesti tämä korostuu The Ebony Towerissa, kuten tässä tutkimuksessa jatkossa osoitetaan. Tämän tutkimuksen ja yleensäkin sanan ja kuvan välistä suhdetta tutkivan tutkimuksen ongelma on, kuinka todentaa missä havaittu vuorovaikutusasetelma liittyy johonkin olennaiseen merkitystä luovaan kysymykseen. Kyseeseen tulevat erityisesti ne esittämisen heterogeenisesti rakentuneet käytännöt, joissa voidaan perustella kuvan ja tekstin nivoutuminen yhteen, ja joissa nivoutumisen ja vuorovaikutuksen tutkiminen auttaa paljastamaan muita tulkintaa hyödyttäviä yhteyksiä.[84]

---

81 Mitchell 1994, 24.
82 Mikkonen 1999, 123.
83 Mikkonen 1999, 124.
84 Mikkonen 1999, 132.

3 MAALAUSTAIDE SYMBOLISENA ELEMENTTINÄ

3.1 Pisanello

Suurin osa John Fowlesia tutkineista tutkijoista on jättänyt The Ebony Towerin vähemmälle huomiolle. Syynä tähän on se, että sitä on yleisesti pidetty The Magus-romaanin uutena lyhennettynä versiona. Esimerkiksi Kathrine Tarbox jättää teoksessaan The Art of John Fowles (1988) The Ebony Towerin kokonaan käsittelemättä vedoten juuri edellä mainittuun syyhyn. Tarkoitukseni on kuitenkin osoittaa, että The Ebony Towerilla on Fowlesin tuotannossa oma merkittävä ja erikoinen asemansa.

The Ebony Towerin tekee erikoiseksi se, että se perustuu hyvin pikälle maalaustaiteeseen. Eikä tämä koske pelkästään teoksen sisäistä teemaa, vaan myös ulkoisia asetelmia, joita Fowles on lainannut paljon suoraan Pisanellon ja Uccellon töistä. Fowles pyrkii häivyttämään visuaalisen ja kertovan taiteen rajat, yhdistämään kirjoituskoneen ja siveltimen jäljet.

David Williams on tullut Ranskaan tekemään esipuhetta taiteilija Henry Breasleystä kertovaan kirjaan. Breasley oli jo aikaisemmin eräässä haastattelussa antanut ymmärtää, että hän oli saanut vaikutteita töihinsä Antonio Pisanellon työstä *Pyhän Eustachiuksen näky* (*The Vision of St.Eustace)*.[85] Tämä oli saanut Williamsin kiinnostumaan Breasleystä ja tekemään artikkelin Pisanellon ja Breasleyn välisistä yhtäläisyyksistä. Teepöydässä yhdessä Breasleyn ja tämän kahden naisseuralaisen Annen “Freak” ja Dianan “Mouse” kanssa Williams mainitsee

---

85 Katso esim. Web Gallery of Art: http://www.kfki.hu/~arthp/html/p/pisanell/ sekä Paccagnini 1973. Myös Ruotsin kansallisen kirjastojärjestelmän erinomainen Pisanello-kokoelma: http://www.libris.kb.se/

Pisanellon ja tämän vastikään löydetyt freskot Mantuassa.

Williamsin mainitsemat freskot löysi italialainen professori Giovanni Paccagnini, joka kertoi löydöistään vuonna 1972 teoksessaan *Pisanello e il ciclo cavalleresco di Mantova*.[86] Teos ilmestyi englanniksi 1973 Jane Carrollin kääntämänä ja oli näin saatavilla myös Fowlesille. Lynne S. Vieth on vakuuttunut siitä, että kyseinen teos oli Fowlesin taidehistoriallinen lähdeteos tämän kirjoittaessa The Ebony Toweria:

> Because of the striking similarities between Breasley´s art and Paccagnini´s detailled description of Pisanello´s style, I am convinced that this particular study must have been Fowles´s art-historical source.[87]

Frank Horvatin kanssa tekemässään teoksessa *The Tree* (1979), Fowles paljastaa, että Breasleyn tuntema mielenkiinto Pisanelloa kohtaan on itseasiassa hänen omaansa:

> We all have our favourite pictures, or ikons, and one of mine has long been a painting by Pisanello in The National Gallery in London, The Vision of St. Eustace.[88]

Lähes samoilla sanoilla Fowles kuvaa Breasleyn tuntemaa mielenkintoa kyseistä maalausta kohtaan:

> But pressed on Pisanello, Breasley had cited a painting in The National Gallery in London, The Vision of St. Eustace; and confessed it had haunted him all his life.[89]

Se mikä Fowlesia tuossa maalauksessa kiinnostaa, on kuinka Pisanello kuvaa siinä luontoa. Maalauksessa Kristus roikkuu ristiltä suuren peuran sarvien

---

86 Katso myös Woods-Marsden 1988.
87 Vieth 1991, 220.
88 Fowles and Horvat 1979 (The Treen sivuja ei ole numeroitu).
89 Fowles 1974, 19.

välissä[90] ja Fowles ymmärtää tämän luontoa kuvaavaksi symboliksi: “What is truely being haunted is not Christ, but nature itself.”

Kuva 1. Pisanello, Pyhän Eustachiuksen näky.

Tässä Pisanellon myöhäiskauden työssä näkyy selvänä flaamilaisen maalaustaiteen vaikutus. Erityisesti Jan van Eyckin analyyttiseen yksityiskohtien kuvaamiseen pyrkinyt tyyli on vaikuttanut tähän ja myös toiseen tunnettuun Pisanellon miniatyyrimaalaukseen *Madonna, lapsi ja Pyhimykset Antonius ja Yrjö*. Pyhän

---

90 Maalaus löytyy esim Web Gallery of Art:sta http://sunserv.kfki.hu/~arthp/art/p/pisanell/vision.jpg
Katso myös Paccagnini 1973. Legendan mukaan St. Eustace eli Eustachius oli 100-luvulla elänyt roomalainen sotapäälikkö, jonka nimi oli Placidas. Metsästysretkellään Tivolin lähellä hän näki näyssä uroshirven, jonka sarvien välissä oli säteilevä ristiinaulittu Kristus. Placidas kääntyi heti kristityksi, hänet kastettiin ja hän muutti nimensä Eustachiukseksi. St. Eustacea pidetään metsästäjien suojelijamarttyyrinä. (Hallam 1996, 86.)

Eustachiuksen näky on sikäli erikoinen Pisanellon maalaus, että se on ainoita hänen töitään, jossa näkyy myös toscanalaisen koulukunnan[91] geometriseen tarkkuuteen pyrkivän tyylin vaikutus. Kun teosta tutkitaan tarkemmin, huomataan että teoksen eläinten sijaintia määrää näkymätön akseliverkosto, jonka tukipiste on lähellä maalauksen keskikohtaa, Pyhän Eustachiuksen ja Kristusta kantavan peuran välissä. Vaikka Pisanelloa pidettiin omana aikanaan hyvinkin modernina taiteilijana, tässä työssään hän palaa takaisin 1300-luvun geometriaan ja perspektiivikokeiluihin tuoden helposti mieleen aikalaisensa Paolo Uccellon työt.[92] Rauch (1995, 351) pitääkin Pisanellon maalausta keskiaikaisen gotiikan ja ranskalais-alankomaisen kirjankuvitusperinteen aristokraattisena jatkumona.

Jos Pyhän Eustachiuksen näky toimii The Ebony Towerissa Breasleyn (ja samalla myös Fowlesin) symbolisena kuvana, niin David Williamsille on varattu toinen Pisanellon maalaus; *Pyhä Yrjö ja Prinsessa* (kuva 2). Maalauksessa Pyhän Yrjön pitäisi pelastaa Trebizondin prinsessa kaupunkia terrorisoivalta lohikäärmeeltä. Mutta Pyhä Yrjö vain tuijottaa epätietoisena, lasittunein silmin jonnekin prinsessan ja ihmisluita pullottavan pedon pesän välimaastoon.[93]

Samassa tilanteessa on myös David Williams. Hän ei tiedä mitä tekisi: kotona odottaisi rakastava vaimo, mutta toisaalta vieressä on prinsessa Diana, joka hänen pitäisi pelastaa pois Breasley-pedolta. Merkittävää tilanteessa on se, että Pisanellon ja Williamsin välisen yhteyden luo Williams itse:

> …there rose a confrontation he had once analysed, the focus of that same Pisanello masterpiece, not the greatest but perhaps the most haunting and mysterious in all European art, that had come casually up with the old man earlier that evening: the extraordinary averted and lost eyes of the patron

---

91 Katso esim. Dictionary of Art sekä Guide to the Literature of Art History.

92 Paccagnini 1973, 224.

93 Myös esim Web Gallery of Art, katso myös Lavin 1990, Hills 1987 ja Baxandall 1972 sekä Art Index.

> saint of chivalry, the implacably resentful stare of the sacrifical and to-be-saved princess of Trebizond. She had Beth´s face now.[94]

Williams siis ymmärtää tilanteen väärin. Bethistä on tullut prinsessa ja Dianasta lohikäärme "the girl cast as dragon". Jos David muistuttaisi esikuvansa vaeltavaa ritaria, Eliducia, hänen tulisi empimättä ja seurauksista piittaamatta antautua rakkaudelleen ja lopulta viedä Diana pois Coëtminaisista. Mutta David epäröi, hän ei uskalla ryhtyä vaadittaviin toimiin.

Pisanellon Pyhä Yrjö on myös haasteen edessä; hänen tulisi pelastaa prinsessa ja surmata lohikäärme, jolle prinsessa ollaan uhraamassa. Mutta myös Pyhä Yrjö epäröi, hänen ilmeensä on suorastaan epätoivoinen, hän ei tiedä mitä tehdä – lohikäärmeen luolasta pilkottavat luut ja pääkallot pelottavat. Prinsessa[95] on puolestaan kärsimättömän, jopa vihaisen näköinen; eikö Pyhästä Yrjöstä olekaan hänen pelastajakseen.[96]

---

94 Fowles 1974, 100.

95 Pisanellon mallina näissä maalauksissa toimi Maria Komnena of Trebizond, keisari John Palaeologuksen vaimo.

96 St. George, Pyhä Yrj(änä)ö -tradition mukaan Libyan Silenen asukkaita terrorisoi lohikäärme, joka myrkytti kaupungin ilman hengityksellään. Lepyttääkseen hirviötä sileneläiset uhrasivat sille ensin lampaita ja sitten lapsia, jotka valittiiin arvalla. Lopulta arpa osui kuninkaan tyttäreen, Cleolindaan. St. George lupasi pelastaa tyttären ja seivästikin lohikäärmen peitsellään ja käyttäen Cleolindan vyötä kaulapantana talutti sen kaupunkiin jossa sitten surmasi sen.

Kuva 2. Pisanello, Pyhä Yrjö ja Prinsessa

Myös Paolo Uccellolla on maalaus samasta aiheesta, itse asiassa hänellä on kaksi versiota kyseisestä legendasta. Molemmissa versioissa Uccellon Pyhä Yrjö tappaa lohikäärmeen epäröimättä.[97] Mutta merkillepantavampaa onkin se, että molemmissa maalauksissa pääosan varastaa prinsessa.

Lontoon National Galleryssa olevassa versiossa (kuva 3) prinsessa kuljettaa lohikäärmettä talutushihnassa, kuin ulkoiluttaisi lemmikkiään! Hänen ilmeensä on välinpitämätön, epäuskoinen. Käsivarren liike kysyy: näinkö tässä kävi? Halusiko hän ylipäätään ritarin pelastavan hänet?

---

97 Hyviä linkkejä Uccelloon voi hakea esim. osoitteesta http://www.uq.net.au/iacobus/uccello/works.html , josta löytyy täydellinen lista Uccellon töistä kuvineen. Katso myös Pope-Hennessy 1950, erinomainen, suuri teos Uccellosta.

Kuva 3. Paolo Uccello, Pyhä Yrjö ja lohikäärme

Toinen Uccellon versio (kuva 4) voidaaan nähdä suoranaisena parodiana Williamsista. Siinä prinsessa siunaa kädet yhteenliitettynä lohikäärmeen surmaavaa Pyhää Yrjöä. Hänen suupielissään on havaittavissa jopa pieni hymyn väre. Vai onko se ironista hymyä? Maalauksen taustalla on nimittäin kolme pientä hahmoa, mies ja kaksi naista. Myös he taputtavat iloisina käsiään. Mies on selvästikin taustalla olevan linnan herra ja naiset hänen seuralaisiaan. Kaksi miestä ja kolme naista: Breasley, Williams, Diana, Anne ja Beth! Surmaako Williams uljaan ratsunsa selässä, muiden asianomaisten seuratessa sivusta vain itsensä? Toisen minänsä? Vapauttaako David itsensä abstraktiosta ja pelkurimaisesta harkinnasta? Ei, vaan hän surmaa vihreän minänsä, villin lohikäärmeen itsessään. Maalaus on kuin Davidin uni, ironinen haavekuva. Hän ei ikinä pysty seuraamaan esikuviensa Pyhän Yrjön ja Eliducin jälkiä. Pisanellon Pyhä Yrjö on

todellisuus ja Uccellon pyhimys on haavekuva.[98] Epärealistiset, lapsenomaiset kuvitelmat ovat Williamsin ainoa keino nähdä itsensä tämän taistelun voittajana:

> His mind slid away to imaginary scenarios. Beth´s plane would crash. He had never married. He had but Diana had been Beth. She married Henry, who promptly died. She appeared in London she could not live without him, he left Beth. In all these fantasies they ended at Coët, in a total harmony of work and love and moonlit orchard.[99]

Kuva 4. Paolo Uccello, Pyhä Yrjö ja lohikäärme

Jos pidämme Williamsin kuvana Pisanellon Pyhää Yrjöä, osoittautuu, että myös nämä haavekuvat siitä, mitä olisi voinut olla ovat tuhoutuneet. Pyhä Yrjö ja Prinsessa oli nimittäin alunperin vain osa suurta kerronnallista kokonaisuutta.

---

98 Tässä on suora yhteys Fowlesin teokseen The Magus. Aivan kuten The Magus:n Nicholas Urfe, David on pantu mukaan näytelmään, jossa hänen on vain oltava mukana, ohjattavana ja koulutettavana. Elämä on teatteria ja näytelmän ohjaaja ohjaa sitä mielensä mukaan. Katso esim. Onega 1989, Salami 1992, Barnum 1988 sekä Wolfe 1979.

99 Fowles 1974, 108.

Nämä Veronan St. Anastasia kirkon Pellegrini kappelissa sijaitsevat freskot eivät ole säilyneet kokonaisina. Juuri sopivasti ne osat freskoista, joissa Pyhä Yrjö lopulta surmaa lohikäärmeen ovat tuhoutuneet. Giorgio Vasari kertoo freskojen alkuperäisestä sisällöstä kuuluisassa taiteilijoiden elemäkertateoksessaan *Lives of the painters, sculptors and architects* (*Le Vite de piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*):

> This St. George, after having killed the dragon, is about to sheat his sword, and rises his right hand to put in the point while he lowers left. The distance between the hands in sheating this long sword gives a graceful effect and is in such exellent style that it could not be improved... Over the arch of the chapel, St. George after the slaying of the dragon is represented freeing the king´s daughter, who is near the saint in a long garmaet, such as was worn in those days. Here again the figure of St. George is admirable.[100]

Julma kohtalo on todellakin päättänyt, ettei David Williamsin tässä näytelmässä esittämä Pyhä Yrjö saa prinsessaa. Se on tuhonnut jälkipolvilta myös kuvalliset todisteet sankarimme urotöistä. Myös haavekuva siitä, mitä olisi voinut olla, jos David olisi uskaltanut ottaa haasteen vastaan, on tuhoutunut.

Paccagnini tuo teoksessaan esille, että Pisanellon tärkeimpinä kirjallisina inspiraatioina toimivat keskiajan ritarikertomukset, erityisesti Roman de Tristan ja Kuningas Artturin legendaan perustuva tarusto; Lancelot, Merlin ja Pyöreän Pöydän Ritarit. Erityisesti juuri The Ebony Towerissa mainitut freskot ovat suoraa kuvitusta kirjallisista ritarikertomuksista.

Tehdessään seinämaalauksia Mantuassa, Pisanellolla oli ainutlaatuinen tilaisuus tutustua ranskalaiseen tarustoon, sillä Gonzagan hovi, jolle Pisanello töitänsä teki, omisti ehkä tuon ajan laajimman kokoelman ranskalaisia romansseja kirjastossaan koko Italiassa. Vuoden 1407 inventaario sisälsi ainakin 67 ranskalaista chanson de gesteä ja proosa- romanssia.[101]

---

100 Vasari 1980, 19.
101 Paccagnini 1973, 45-46.

Pisanellon freskot ovat romansseja rakkaudesta ja ritareista kuvin kerrottuna. Tämä ei tarkoita tietenkään suoraa yhteyttä Pisanellon töiden struktuurin ja vanhojen romanssien kerrontatekniikoiden välillä vaan sitä, että ritariromanssit ovat aktiivinen ainesosa Pisanellon poeettisessa mielikuvituksessa, kuten Paccagnini huomauttaa.[102]

Paccagnini osoittaa, että Mantuan freskot ovat syntyneet Kuningas Artturin legendan inspiroimina. Kaikkein eniten Pisanelloon on vaikuttanut *Roman de Tristan*, jonka keskeiset hahmot Tristan ja Isolde ovat tunnistettavissa Pisanellon seinämaalauksista.

Tärkeintä tässä ei ole kuitenkaan pelkkä huomio siitä, että Pisanellon freskot Mantuassa perustuvat ritariromansseihin, vaan se kuinka hän niitä käsittelee ja tulkitsee. Pisanellon seinämaalauksista ei tullut suinkaan sellaisia, kuin hänen työantajansa Ludovico Gonzaga oli halunnut.[103] Gonzaga halusi tehdä Sala del Pisanellosta upean juhlasalin, jonka seiniä koristaisi ritarien rohkeutta ja kunniaa, turnajaistaisteluiden ylevää juhlallisuutta korostavat maalaukset. Mutta Pisanello oli mielestään nähnyt tarpeeksi taisteluita ja tiesi, että niistä oli juhlallisuus kaukana:

> In some of the episodes he represented incidents which his sharp eye must have caught as they actually happened in combats he had witnessed, when with his detached critical sense he must have realized that there was no difference between bellicose and bestial fury.[104]

---

102 Paccagnini 1973, 164. Hämmästyttävän samoilla sanoilla kuvaa Simon Loveday käsitystään Fowlesin tuotannosta: “There is, however, one particular key which seems to me unlock Fowles´s work - one pattern which runs through it. This pattern, which in my view underlines the whole of Fowles´s work and gives shape to every product of his imagination, is the romance. (Loveday 1985, 7.)

103 Tämä on myös yksi mahdollinen syy siihen, mikseivät freskot koskaan valmistuneet kokonaisuudessaan: Ludovico Gonzaga erotti Pisanellon, koska ei ollut tyytyväinen tämän kuvituksiin. Toinen ja Paccagninin mukaan todennäköisempi syy on se, että Pisanello kuoli. Hänen kuolemastaan ei tiedetä muuta kuin se, että vuonna 1455 hän oli varmuudella kuollut.

104 Paccagnini 1973, 239.

Niinpä Pisanello käsitteli Roman de Tristania uudella tavalla. Hän karsi pois ritarillisen romantiikan ja teki maalaukset, jotka kuvastivat enemmän todellisuutta. Hänen freskoissaan kuollaan oikeasti, eikä ole ihmettä, joka herättäisi henkiin. Myös ritarit tuntevat tuskaa ystävänsä kuoleman johdosta. Ihmisen olemassaolon suurin mysteeri on elämän ja kuoleman välinen suhde.

Samalla tavalla perustuu myös The Ebony Tower kaskiaikaiselle traditiolle. Tarinan juonen pohjana on Marie de Francen[105] 1100-luvulla kirjoittama tarina Eliducista, ritarista joka joutuu kahden naisen ja kahden rakkauden väliin aivan kuten The Ebony Towerin David Williams. Eliducin ja The Ebony Towerin välistä yhteyttä täydentää se, että Fowles on sisällyttänyt novellikokoelmaansa myös käännöksensä Eliducista. Myös The Ebony Towerin teksti tuo esille yhteyden Eliduciin. Henry Breasley vertaa kahta seuralaisnaistaan Annea ja Dianaa Eliducin kahteen naiseen: “Then he went off on Marie de France and Eliduc.´Damn good tale...Those gels now. Two gels in Eliduc´.”[106] Mutta kuten Ruth Morse (1984) huomauttaa, on Breasley tässä joko väärässä tai sitten hän

---

105 Keskiajalla on elänyt myös toinen Marie de France. Ja merkillistä kyllä myös hän oli nunna ja lähtöisin hyvästä sivistyneestä perheestä, aivan kuten meidän “oikeakin” Marien arvellaan olleen. Joan Evensin teoksessa Art in Mediaeval France 987-1498 kerrotaan Italian taiteen vaikutusten leviämisestä Ranskaan 1300-luvun lopulla. Eräs merkittävistä italialaisen taiteen keräilijöistä oli Duke of Berry, Berryn Herttua, Duc del Berry. Hän keräsi erityisesti Italian mitalitaiteilijoiden mitaleja. Ja kuin sattumalta Pisanello oli eräs tunnetuimmista mitalitaiteen uranuurtajista. Evans kirjoittaa: “In 1402 the Duke purhased from a Florentine merchant established in Paris medals of Constantine, Heraklius, Caesar and Octavian, Tiberius and Faustina set in jewels. At the same time the Duke patronized Italian arts on other fields. At the end of the fourteenth century he had commissionned from Italian sculptors a great retable in ivory (not in ebony!, kirjoittajan lisäys) as a present to his niece, Marie de France, who was a nun at Poissy”. (Evans 1952) Kyse ei voi kuitenkaan olla “oikeasta” Mariesta, sillä ajankohta ei sovi, vaikka muut yksityiskohdat sopisivatkin. Ja Evansin määrittämä ajankohta pitää paikkansa, sillä myös muut lähteet todistavat Duc del Berryn ostaneen kyseisen alttarikorokkeen noin vuonna 1400. Katso esim. Seymour Jr 1966, 106 sekä WebMuseum, Paris: http://sunsite.unc.edu/wm/ [viitattu 25.4.1998], jossa on erikoisnäyttely Les très riches heures du Duc del Berry. Retable de Poissy kuuluu nykyisin Louvren kokoelmiin Pariisissa. Louvre: http://mistral.culture.fr/louvre

106 Fowles 1974, 58-59.

johdattaa tahallaan Williamsia harhaan, sillä The Ebony Towerissa on kolme naista. Emme voi unohtaa Williamsin vaimoa Bethiä. Eliducin naiset, prinsessa Guilliadum ja Eliducin vaimo Guildelüec, vastaisivat ennemminkin paria Beth - Diana, koska nimenomaan he kilpailevat paikasta Williamsin mielessä.

Morse ei ota kuitenkaan tulkinnassaan huomioon kaikkein todennäköisintä vaihtoehtoa. Breasley voi aivan hyvin olla täysin oikeassa verratessaan Dianaa ja Annea Eliducin naisiin. Tässä tulkinnassa oletetaan, että Breasley ymmärtää itsensä Eliducin asemaan, hänhän elää yhdessä kahden naisen kanssa. Williamsin asema Eliducina on taas täysin hänen itsensä luomaa. Breasley antaa Williamsille vain palapelin palaset ja Williams tekee niistä omien tulkintojensa mukaisen kokonaisuuden.

Tärkeä yhdistävä seikka The Ebony Towerin ja Eliducin välillä on molemmisssa tarinoissa esiintyvä lumikko. Myös “A Personal Note”ssa Fowles mainitsee lumikon: “I have a dead weasel on my consciense, and deeper still, a dead woman”[107]. Virke painottaa lumikkokohtauksen symbolista merkitystä ja auttaa lukijaa oivaltamaan yhteyden Fowlesin ja Marien kertomusten välillä.[108]

Poistuessaan Coëtminaisista David ajaa autollaan lumikon yli. Lumikon yliajo on alluusio Eliduc-lain kohtaukseen, jossa Guildelücain palvelija tappaa lumikon. Laissa toinen lumikko herättää henkiin kuolleen lumikon asettamalla punaisen kuka sen suuhun. Samalla symbolisella kukalla herätetään henkiin myös Guillecdun, joka kuoli murheeseen saatuaan tietää Eliducin toisesta vaimosta. Ihmeen jälkeen Guildelüic ryhtyy armeliaasti nunnaksi ja Guilliadum voi mennä Eliducin kanssa naimisiin.

---

107 Fowles 1974, 117.

108 Fowles lisäsi lumikkokohtauksen pienoisromaaniinsa vasta jälkeenpäin. Saatuaan tarinansa valmiiksi, hän huomasi siihen asti tiedostamattoman yhteyden Eliduc-laihin, ja päätti lisätä lumikkokohtauksen mukaan tarinaansa lisätäkseen tarinoiden samankaltaisuutta. Katso tarkemmin esim. Acheson 1998, 48.

The Ebony Towerissa Davidin yliajaman lumikon suusta on valunut tielle verilammikko, joka muistuttaa muodoltaan punaista kukkaa, "..and a tricle of blood, like a red flower, had split from the gaping mouth"[109]. Fowlesille punainen kukka symboloi ihmeitä tekevän rakkauden sijasta kuolemaa. Davidin auton rengas on murskannut lumikon siten, että vain sen pää on jäänyt ehjäksi: "It was a weasel. One of his weels must have run straight over it. It was dead, crushed. Only the head had escaped".[110]

Carom M. Barnum (Barnum 1986, 139) katsoo tämän merkitsevän muodonmuutoksen maagisten voimien kuolemaa vain ajattelukyvyn säilyessä vahingoittumattomana. Diana on aiemmin Breasleyn sanoja tulkiten todennut, että David pelkää ihmisruumista. Abstrakti ja vain teorioiden avulla ymmärrettävä taide, jota David arvostaa, merkitsee Breasleyn mielestä kastraatiota. Davidin toiminta ei vastaa Eliducin intohimoista ja tunteille uskollista käyttäytymistä.

Lumikkokohtaus paljastuu siten ironiseksi vertauskuvaksi siitä, että David on matkallaan torjunut Dianan, olemisen intohimon ja muutoksen mahdollisuuden sekä elämässään että taiteessaan. Mouse-lempinimi kertoo Dianan olevan vertauskuvallisesti muusa ja myös kuin tuo hiirtä muistuttava lumikko, jonka Davidin auton rengan on murskannut. Ajaessaan lumikon yli, David surmaa vertauskuvallisesti Dianan.

Lumikkokohtauksen voidaan ajatella myös kuvaavan ironisesti Davidin mission epäonnistumista. Ritarin ominaisuudessa Davidin olisi pitänyt tappaa terrorisoiva lohikäärme. Ainut mihin hän kuitenkin pystyy, on lohikäärmeen pikkuveljen lumikon tappaminen, ja sekin tapahtuu täysin vahingossa. Lumikosta ja lohikäärmeestä jää molemmista jäljelle vain punaiset veriset kukat. Lumikon veren punainen kukka ja lohikäärmeen verisistä jalanjäljistä legendan mukaan

---

109 Fowles 1974, 108.
110 Fowles 1974, 108.

kasvaneet punaiset kukat.

Lynne S. Vieth (1991) etsii Annelle ja Dianalle esikuvaa myös suoraan Pisanellon töistä. Kaksi Pisanellon piirrosta *Alastomat Naiset* ja *Luxuria* vastaavat selvästi Fowlesin kuvauksia rannalla alastomina oleilevista Annesta ja Dianasta. Luxuria-piirroksessa makaa hyvin hoikka, tummaksi päivettynyt alaston nainen hiekalla pyyhkeen päällä. Hän on hyvin eksoottisen näköinen erikoisine hiuspehkoineen.[111] Piirros muistuttaa paljon kuvauksia Annesta: “Something about her, perhaps just the exotic hair and the darkness of her tan, was faintly negroid, aboriginal, androgynous”.

Kuva 5. Pisanello, Luxuria

Alastomat Naiset on puolestaan piirros, jossa neljä alastonta naista on selvästikin menossa uimaan tai tulossa sieltä. He ovat kaikki vaaleita, hoikkia, feminii-

---

111 Katso esim. Paccagnini 1973.

nisiä ja heidän hiuksensa ovat epämääräisesti nutturalla. Dianaa Fowles kuvaa hyvin samanlaisin sanoin:

> The Mouse, despite her slightness, had much more feminine figure, long legged, attractively firm small breasts... her wheaty hair was drying, slightly tangled, careless; and a smallness, a Quattrocento delicasy.[112]

Lynne S. Vieth pitää selvänä sitä, ettei Fowlesin kahden naisen ja Pisanellon piirrosten samankaltaisuus ole sattumaa:

> It can hardly be coincidental that his discription of the naked girls drying off after a swimm correspondes rather precisely to two-to back sketches in Paccagnini´s book.[113]

3.2 Caravaggiosta Rembrandtiin

Ellen Mc Daniel kirjoittaa artikkelissaan "*Fowles as Collector: The Failed Artist of The Ebony Tower*", että John Fowlesin fiktion maailma on vastakohtaisten voimien polarisoima. Näitä voimia hän kutsuu nimillä Stasis ja Kinesis.[114] Käsitteet ovat peräisin Fowlesin The Aristos teoksen luvusta, jossa kirjailija tulkitsee profaanisti syntiinlankeemusmyyttiä. Aatami edustaa Fowlesin tulkinnassa stasista, elämän kieltävää voimaa, jota karakterisoivat passiivisuus, konservatismi, muuttumattomuus ja steriili elämättömyys. Kinesis, jota Eeva edustaa merkitsee tarvetta edistyä, inhimillisen vastuun kantamista, liikettä. Kinesis on elämän takaava voima, joka edustaa inhimillistä hyvää. Vaikka kinesis on "feminiininen" ominaisuus, se voi toteutua sekä miehissä että naisissa. Syntiinlankeemusmyytin käärme edustaa Fowlesin tulkinnassa mielikuvitusta, itsetietoisuutta ja valinnan mahdollisuutta.[115] Kinesiksen ja stasiksen välinen opposiotio toteutuu myös The Ebony Towerissa. Aatamin ja Eevan vastineet ovat David ja

---

112 Fowles 1974, 63-64.
113 Vieth 1991, 220.
114 Mc Daniel 1987, 70.
115 Fowles 1980, 165.

Diana. Pienoisromaanissa on myös konkreettinen viittaus syntiinlankeemusmyyttiin. Jakso, joka kuvaa eväsretkeä koskemattomaan luontoon on paratiisimyytin muunnelma. Järven rannalla alaston Diana ojentaa Davidille symbolisen omenanpalan:

> She sat sideways, facing the lake, and peeled an apple; passed a quarter back to the old man, then offered another to David. [116]

Diana-Eeva tarjoaa David-Aatamille mahdollisuutta muutokseen, täydellisempään elämään ja luomisvoimaan. David aistii tilanteen keinotekoisuuden, eikä omenan pala vaikuta kovin innostavalta: ”It was antiseptic; and disturbing”.

Torjuessaan Dianan ja muutoksen mahdollisuuden David osoittaa kuuliaisuutta turvalliselle instituutiolle, avioliiton velvoituksille ja akateemiselle tiedemaailmalle. Davidin toimia ohjaavat sellaiset ehdottomat käyttäytymisnormit, jotka vallitsevat Fowlesin mukaan Aatamiyhteiskunnassa:

> Adam societies are ones in which the man and the father, male gods, exact strict obedience to esteblished institutions and norms of behaviour, as during a majority of the periods of the history in our era..[117]

Syntiinlankeemuksen kautta löytyy myös yhteys Uccelloon. Uccellon *Storia della Genesi* -freskosta löytyy yksityiskohta Aatamin ja Eevan syntiinlankeemuksesta. Eeva tarjoaa Aatamille omenan ja heidän välissään on naisen päätä kantava käärme kietoutuneenna puun ympärille. Käärme edustaa tietenkin Annea, jonka Vieth[118] näkee eräänlaisena Gorgon-Meduusana, eikä ihme, sillä kuten jo on mainittu, Anne muistuttaa suuresti Pisanellon naista Luxuriaa. Annen vertaaminen Luxuriaan tuo mukanaan myös mielenkiintoisen myyttisen ulottuvuuden. Pisanellon Luxurian hiukset ovat samannäköiset kuin Meduusalla Cara-

---

116 Fowles 1974, 64.
117 Fowles 1980, 166.
118 Vieth 1991, 22.

vaggion (Michelangelo Merisi) (1573-1610) kuuluisassa maalauksessa *Meduusan pää*.[119] Ero on vain se, että Meduusan hiukset ovat käärmeitä.

Meduusan myytti kiinnittää vaarallisena esitetyn katseen problematiikan ja sukupuolisen subjektiuden toisiinsa.[120] Myytin mukaan Perseus kykeni tappamaan hirviön, joka oli niin kauhea, että pystyi kivettämään kuoliaaksi jokaisen, joka uskalsi katsoa sitä. Tämä myytti katsomisen ja katsottavana olemisen vaikutuksesta vihjaa verbaalisen ja visuaalisen kommunikaation samanarvoisuuteen. Perseus onnistui tappamaan Meduusan saamalla tämän katsomaan oman kiiltävän kilpensä peiliin, ja näin Meduusa käänsi oman katseensa itseään vastaan.[121] Caravaggion työ on maalattu pyöreälle puukilvelle, jollaisia sotilaat yleisesti käyttivät 1400- ja 1500-luvuilla.[122] Sotilaiden kilvissä Meduusan pään tarkoituksena oli luonnollisesti pelottaa vastustajia. Caravaggion Meduusa on ehkä enemmänkin kauhistunut kuin pelottava. Meduusan, joka Caravaggion rotellassa on poika, katse on täynnä sisään päin kääntynyttä kauhua. Tätä korostaa vielä rotellan kuperuus, sen keskipiste työntyy suoraan kohti katsojaa. Tästä aiheutuu ilmiö, jossa Meduusan päästä luikertelevat käärmeet näyttävät tulevan suoraan eteenpäin. Näin myös Meduusa itse näkee käärmeet, ja tämä saa hänet kauhistumaan. Näin Caravaggion maalauksen merkitys siirtyy ulkoisen kauhun kuvaamisesta kohti sisäisen pelon analysointia.[123]

---

119 Katso esim Art History resources on the Web: http://witcombe.bcpw.sbc.edu/ARTHLinks5.html ja WebMuseum, Paris: http://sunsite.unc.edu/wm/paint/auth/caravaggio/ On paljon mahdollista, että Caravaggio olisi lukenut Vasarin tekstin, jossa hän kuvaa Leonardon sittemmin kadonnutta työtä, joka myös kuvasi Meduusan päätä, ja saanut siitä inspiraation omalleen. Vasari kirjoittaa: “Leonardo then had the fancy to paint a picture of the Medusa´s head in oils with a garland of snakes about it, the most extraordinary idea imaginable..” (Vasari 1980, 159-160).

120 Bal 1999, 307.

121 Bal 1999, 307.

122 Friedlaender 1974, 87. Katso myös Bal 1999, 307-312, jossa Bal problematisoi Caravaggion kilven kolmiulotteisuuden, mikä kyseenalaistaa maalauksen ja kuvanveiston välisen erottelun.

123 Bal 1999, 307-312, Moir 1982, 98. Katso myös Hertz 1985, 161-192.

Kuva 6. Caravaccio, Meduusan pää

Mutta Meduusan päälle löytyy myös selvä symbolinen merkitys. Meduusan päällä on suora yhteys taiteeseen ja taiteilijoihin. Antiikin Roomassa käsityöläisten ja taiteilijoiden suojelija Minerva kantoi kilvessään Meduusan pään kuvaa. Tämä käy ilmi esimerkiksi Mantegnan nimiin merkitystä vanhasta kaiverrustyöstä *Philosophia*, jossa Minerva seisoo toisessa kädessään keihäs ja toisessa kilpi, jota koristaa Meduusan pää. Myös John Milton kirjoittaa:

> What was that snaky-headed Gorgon shield
> That wise Minerva Wore, unconquer´d Virgin
> Where with she freezed her foes to conqueal´d stone
> But rigin looks of Chaste austerity
> And noble grace...[124]

Ennen kuin David voi päästä sisään Breasleyn Minervan / Pallas-Athenen suojelemaan maailmaan, hänen on läpikäytävä koe ”A kind of ordeal”. Breasleyn

---

124 Comus 447-451.

maailma, hänen paratiisinsa on tarkoin suojeltu. Hän on pitänyt huolta siitä, että häntä nuoruudesta asti seurannut maine boheemina taiteilijana ja reippaana viininkäyttäjänä on pitänyt pintansa. David kuitenkin huomauttaa "the old man must know his persona would never wash in the Britain of the 1970´s".[125] Mutta Breasleyn yliampuva boheemisuus ja sarkastinen äkkipikaisuus ovatkin vain keino korostaa raja-aitaa hänen keskiaikaisen villeytensä ja betonisen nykykulttuurin välillä. Jos Meduusan irtileikatun pään on tarkoitus järkyttää, niin myös Breasleyn harkitun hirviömäisen ("his tongue slipped out like lizard´s"[126]) käytöksen tarkoitus on sama. Breasley syyttää abstraktia taidetta inhimillisten tunteiden kastraatiosta; "triumph of the bloody eunuch" on hänen arvionsa. Breasleyn kommentti osuu hyvin yksiin Sigmund Freudin Meduusan päästä tekemän analyysin kanssa. Freud yhdistää Meduusan pään irtileikkaamisen psykoanalyyttisessä mielessä kastraatioon.[127]

Toisaalta Meduusan pään voidaan katsoa myös kuvaavan järjen voittoa tunteesta. Gorgonin Meduusahan muutti kaikki häntä katsoneet miehet kiveksi. Meduusan hahmo siis kieltää tunteiden, varsinkin seksuaalisten tunteiden noudattamisen. On seurattava järjen ääntä.[128] Meduusan hahmo toimii siis kahdella tavalla Breasleyn maailman vartijana. Toisaalta se korostaa Breasleyn asemaa linnansa herrana suojelemalla tätä ja toisaalta se on vertauskuva siitä, mitä Breasley ei voi hyväksyä ihmisissä tai taiteessa. Meduusan edustamilla tunteensa kastroivilla ihmisillä ei ole asiaa Breasleyn maailmaan.

Läpäistyään Breasleyn asettaman kokeen, David ymmärtää, että Breasleyn groteski naamio on vain suoja, jonka takana hän voi toteuttaa itseään ja antaa todellisen minänsä juosta vapaana, "his real self to run free". Itsensä toteuttami-

---

125 Fowles 1974, 59.

126 Fowles 1974, 82. Maailman hirviö- ja lohikäärmemyyteistä katso tarkemmin esim. Francis Huxleyn (1979) teosta The Dragon; Nature of spirit, spirit of nature.

127 Freud 1981, 24.

128 Katso esim. Hibbart 1988, 68 ja Friedlaender 1974, 87.

nen ja ihmisen vapaus, riippumattomuus ovatkin The Ebony Towerin keskeisiä teemoja. Kaikkein syvimmin tämä kysymys koskee Dianaa, joka on ajautunut elämässään tilanteeseen, jota hän ei enää itse kontrolloi. Hänen suhteensa Henry Breasleyiin on muuttunut riippuvuus-velvollisuussuhteeksi. Hän kaipaisi ulkopuolista apua tilanteen laukaisemiseksi. Breasley tajuaa kyllä tilanteen mutta hän on puolestaan pelkuri, hän tarvitsee Dianaa aivan konkreettisesti, jotta hänen Kermesse-työnsä valmistuminen olisi mahdollista. Niinpä hän antaa Dianan uhrata itsensä.

Williamsin mielestä Breasleyllä ei ole oikeutta tuhota Dianan elämää: "Not even a Rembrandt has the right to ruin someone else´s life".[129] Viitaus Rembrandtiin tuo esille mielenkiintoisen yhteyden Fowlesin romaaniin *Daniel Martin*. Siinä Daniel vaeltaa aivan romaanin lopussa lontoolaisessa taidemuseossa ja jää tuijottamaan erästä myöhäistä Rembrandtin omakuvaa.[130] Rembrandt maalasi yli 60 omakuvaa, mutta tässä Fowles tarkoittaa Kenwood House:ssa olevaa maalausta, joka oli Rembrandtin aivan viimeisiä omakuvia. Taidehistorioitsija Svetlana Alpers kuvaa Rembrandtin myöhäiskauden tyyliä siirtymänä pois kertovasta esityksestä kohti psykologisen syvyyden kuvaamista. Tätä hän pitää suorana seurauksena Rembrandtin siirtymisestä kohti humanismia, "the result of what is loosely called his humanism".[131] Myöhäistöissään Rembrandt kääntyy pois traditiosta kuvata luontoa sellaisena kuin se on:

> Rembrandt´s ultimate refusal to simply mirror the natural world rejects on entire tradition of Dutch painting dedicated to the visual foregrounding of objects; in his mature works figure and ground are bound together and thus elided through the medium of paint.[132]

---

129 Fowles 1974, 96. Tämähän Williamsin koko ongelman ydin on. Hän kyllä tajuaa tilanteen, mutta ei tee sille mitään, vaikka hänelle suorastaan tyrkytetään avaimia, joilla ratkaista tilanne.

130 Fowles 1978, 666.

131 Alpers 1976, 24.

132 Alpers 1983, 225.

Tämä pitää paikkansa myös Kenwood House:n omakuvan kohdalla. Tämä on yksi harvoista maalauksista, jossa Rembrandt kuvaa itseään puhtaasti taiteilijana. Maalaus on kuva taiteilijasta, joka on täysin syventynyt itseensä. Kaikki ulkoinen on riisuttu pois. Värien käytössä Rembrandt on palannut varhaisemman tuotantonsa viileisiin vihreän ja harmaan sävyihin.[133] Maalauksessa Rembrandtin vaatteet sulautuvat tummaan taustaan pakottaen katsojan keskittymään taiteilijan kasvoihin ja erityisesti silmiin.

Kuva 7. Rembrandt, Oma kuva

Alpers esittää, ettei maali ole pelkkä väline työn tekemiseen, vaan että se on tunnustettava materiaksi sinänsä: “like the very earth itself in the biblical phrase, out of which the figures emerge and to which they are bound to return”.[134] Rembrandtin myöhäistöissä, kuten Alpersin tutkimassa *David ja Saul* -

---

133 Wright 1981, 99-102.
134 Alpers 1983, 227.

maalauksessa[135] henkilöhahmojen väliltä puuttuu kompositionaalinen yhteys. Myös omakuvissa Rembrandtin kuva on kuva eristäytyneestä ihmisestä. Alpers esittää, että tämän tarkoituksena on korostaa yksilöä. Antamalla yksilölle tilaa, tälle annetaan mahdollisuus toteuttaa itseään paremmin ihmisenä. Rembrandtin ja Breasleyn tavoite on siis sama. Ihminen on eniten ihminen silloin, kun hän saa toteuttaa itseään. Aika ja kokemus, ei välimatka erottavat ihmiset toisistaan.

Alpers, joka on eräs tunnetuimmista Rembrandt-tutkijoista, kuvaa teoksissaan *The Art of Describing* (1983) ja *Remrandt´s Enterprice* (1988) visuaalisen kulttuurin katsomisen käytäntöjä ja valottaa erityisesti myöhemmässä teoksessaan Rembrandtin omaa spekulatiivista toimintaa varhaiskapitalistisilla taidemarkkinoilla. Alpersin teos herätti kriittisyydessään melko kiivasta ja osittain suorastan kaunaista keskustelua.[136] Amsterdamin yliopiston kirjallisuusteorian professori Mieke Bal on kuulunut harvoihin Alpersin puolestapuhujiin. Tutkimuksessaan *Reading Rembrandt* (1991) Bal asettaa historiallisen Rembrandtin sulkeisiin ja keskittyy vastaanotossa tuotetun ”Rembrandtin” tutkimiseen. Hän ei ole ensisijaisesti kiinnostunut aikalaisvastaanotosta vaan rinnastaa tarkkailemansa kuvamaailman monimuotoiseen ja ajallisesti vaihtelevaan temaattiseen aineistoon, joka on yhtä hyvin kuvallista kuin kirjallista.[137] Bal määrittää tutkimuskohteensa siis hyvin eri tavalla kuin esimerkiksi Rembrandt Research Projectin[138] tutkijat, joiden tavoitteena on erottaa Rembrandtin kädenjälki oppilaiden ja seuraajien töistä. Balin kannalta on olennaista vain se, että analyysin kohteeksi valittuja töitä on jossain vaiheessa pidetty Rembrandtin teoksina. Semiootikkona häntä eivät kiinnosta teosten syntyhistoria ja aitous vaan se, miten kuvat toimivat

---

135 Katso Alpers 1976.

136 Bal 1990, 138.

137 Palin 1999, 148.

138 Rembrandt Research Project on jo vuonna 1969 aloitettu ja edelleen toimiva Alankomaiden valtion rahoittama projekti, joka tutkii Rembrandtin tekemiksi väitettyjen teosten aitoutta maailman eri museoissa ja pyrkii kanonisoimaan taiteilijan autenttisen, omakätisen tuotannon (Palin 1999, 147).

moniulotteisessa semioottisessa kentässä, jossa merkityksiä tuotetaan ja ylläpidetään. Bal tarkastelee teoksessaan maalauksia semioottisina ”teksteinä”, jotka ovat dialogisessa suhteessa kirjalliseen aineistoon. Bal ymmärtää kuvien ja sanojen välisen suhteen eri tavoin kuin Alpers, joka ainakin periaatteessa tavoittelee maalaustaiteen materiaalisuutta ja kuvien erityisluonnetta.[139]

Tässä tutkimuksessani pyrin lukemaan Fowlesin novellia hyvin pitkälle samalla periaatteella kuin Bal analysoi Rembrandtin maalauksia. Tarkastelen kirjallista aineistoa, joka on dialogisessa suhteessa semioottisiin maalauksiin. Tai toisin päin yhdistämällä Balin ja Alpersin lähtökohdat: tarkastelen semioottisia maalauksia, jotka ovat dialogisessa suhteessa materiaaliseen, erityisluonteiseen tekstiin.

David Williamsin syvästi arvottava lausahdus “Not even a Rembrandt has the right to ruin someone else´s life” muuttuu suoranaiseksi parodiaksi kun otetaan huomioon Rembrandt Research Projectin tulokset, joita Alpers esitteelee teoksessaan Rembrandt´s Enterprice (1988). Tutkimuksen kuluessa on osoittautunut, ettei Rembrandt ollutkaan mikään yksinäinen nero vaan merkittävä koulukunnan luoja, jolla oli pitkän uransa aikana yli viisikymmentä avustajaa tai oppilasta. Nämä avustajat työskentelivät ilmeisen omatoimisesti ja itsenäisesti pyrkimyksenään luoda omat rembrandtmaiset teoksensa itse alusta loppuun saakka. Rembrandt halusi oppilaidensa omaksuvan oman erityisen maalaustapansa ja pani sitten näiden maalaukset omiin nimiinsä. Toisen toimintamallin mukaan Rembrandt teki ensin suunnitelmat maalattavista tauluista, jonka jälkeen oppilaat toteuttivat nämä suunnitelmat mestarin tarkan valvovan silmän alla.[140] Myös The Ebony Towerissa viitataan tähän Rembrandtin gloorian arkipäiväistymiseen: ”One had to cling to it, even though one felt embarrassed, that some obscure loss of face was involved, the Dutch uncle being swiftly

---

139 Palin 1999, 149.
140 Alpers 1988, 59-60, 101-102.

proved the emperor with no clothes".[141]

Aivan kuten Antonio Pisanello aikoinaan myös Rembrandt joutui jatkuvasti riitoihin tilaajien kanssa. Hänen muotokuviinsa oltiin usein tyytymättömiä, koska ne eivät olleet tarpeeksi muotokuvamaisia: toisin sanoen kuvatun henkilön yksilöllisyyttä ei korostettu edellytetyllä tavalla.[142] Rembrandtin myöhäistuotantoon kuuluvista henkilökuvista on vaikea sanoa, ovatko ne muotokuvia vai eivät. Näissä muotokuvissakin olennaista on mestarille tyypillinen esitystapa, ei kuvattavan henkilöllisyys tai fysionomia. Tällaista lajinmäärityksen vaikeutta on totuttu pitämään kiusallisena taidehistoriallisena tulkintaongelmana, mutta Rembrandtin toiminnan näkökulmasta voidaankin puhua taiteilijan ja tilaajan välisen sosioekonomisen valtasuhteen tahallisesta hämärtämisestä tai kääntämisestä.[143]

Rembrandtille maalaukset toimivat eräänlaisina arvopapereina, joilla oli abstrakti, suhdanteiden määrittämä arvo. Helposti tunnistettava yksilöllisyys oli helppoa ja käypää kauppatavaraa. Rembrandt antoi esimerkiksi sitoumuksia maalattavista tauluista velkojensa vastineeksi, hän käytti teoksiaan rahan tapaisena maksuvälineenä. Hän nostatti tietoisesti taulujensa markkina-arvoa ostamalla niitä itse ylihinnoin. Hän myös spekuloi oman grafiikkansa myynnillä kauppaamalla samasta laatasta erilaisia, yhä uudelleen työstettyjä versioita keräilijöitä silmällä pitäen.[144]

Jos yksilöllisyyden korostaminen ja itsensä toteuttaminen liittävät Rembrandtin ja Henry Breasleyn toisiinsa, liittää Rembrandtin yksilöllisen tyylin hakeminen ja massasta erottumiseen pyrkiminen taloudellista syistä hänet ja David Wil-

---

141 Fowles 1974, 97.
142 Näinhän kävi myös esimerkiksi Pisanellolle sekä Leonardo da Vincille.
143 Palin 1999, 162-163.
144 Alpers 1988, 96-104.

liamsin toisiinsa. Williams on tietoisesti pyrkinyt muuttamaan taidettaan aina siihen suuntaan, mikä paremmin myy, sillä hänelle on erittäin tärkeää saada päätoimeentulonsa maalauksistaan:

> His own work came under the influence of Op Art and Bridget Riley, and benefited from her star. He became one of the passable young substitutes those who could not afford Riley herself tended to buy. …his own work, now shifting away from the Riley influence – drove him to look for extra income. …His paintings had a technical precision, a sound architectonic quality inherited from his parents´predilections and a marked subtlety of tone. To put it crudely, they went well on walls that had to be lived with, which was one good reason (one he knew and accepted) that he sold; another was that he had always worked to a smaller scale than most non-figurative painters. [145]

3.3 Manet

Luonnolla ja erityisesti metsällä on The Ebony Towerissa keskeinen asema. Fowles rakentaa lähes kaikki merkitykselliset tapahtumat metsän yhteyteen. Henry Breasleylle hänen Coëtminaisin metsänsä on elintärkeä, sillä se merkitsee hänelle vapautta olla oma itsensä. Samalla se toimii sekä hänen taiteellisen työnsä inspiraattorina, että sen kohteena.

The Ebony Towerissa metsä toimii sekä metaforisella, että kirjaimellisella tasolla. Metsä on Breasleylle suojamuuri ulkoista maailmaa vastaan. Sen mustan muurin takana hän voi piileksiä ja elää ulkopuolisista välittämättä. Hän on jopa sulkenut ainoan talolleen johtavan tien portilla ja lukinnut portin riippulukolla. Portin ja lukon merkitys osoittautuu kuitenkin metaforiseksi, sillä lukko ei ole lukossa vaan aukeaa nykäisemällä. Näin Breasley tarjoaa tietä metsäänsä, johon pääsy edellyttää kuitenkin tiettyä rohkeutta ja vastaanottavuutta. Metsä tarjoaa Breasleylle taiteilijan tarvitseman eristäytyneisyyden ja toimii tämän taiteellisen luomisvoiman lähteenä:

---

145 Fowles 1974, 20-21.

> He did not really live at the manoir; but in the forest outside. All his life he must have had this craving for a place to hide.[146]

Breasleyn taulu Moon-hunt on hänen versionsa Uccellon maalauksesta *Metsästys (Caccia Notturna).* Nämä molemmat ovat metsäkuvauksia, joissa metsä ikään kuin vetää katseen syvemmälle metsään. Aivan samoin toimii Breasley itse, kun hän, Williams, Diana ja Anne ovat matkalla piknikille lammen rannalle. Kun nuoret yrittävät lähteä oikaisemaan kohti lampea ennen oikean polun merkkinä olevaa tammea, Breasley ottaa joukon komentoonsa ja johdattaa heidät päämääräänsä, joka on huomattavasti syvemmällä metsässä kuin he olivat kuvitelleet. Idyllinen piknik lammen rannalla on Breasleyn vapauden julistus ja hänen todellisen minänsä kuva.[147]

Nimi Henry tarkotti alunperin kodin tai aidatun alueen hallitsijaa[148] ja Breasleyn talo ja erityisesti hänen metsänsä ovat tiukasti hänen hallitsemiaan alueita. Fowlesille maa-alueen aitaaminen merkitsee siirtymistä pois keskiaikaisesta luontoa pelkäävästä asenteesta kohti renessanssin luontoa arvostavaa asennetta.[149] Tämä siirtymä näkyy myös maalaustaiteessa. Jo Pisanellon myöhäiskauden töissä alkoi näkyä muuttunut asenne luontoa kohtaan, kuten on jo käynyt ilmi tulkitessa hänen työtään Pyhän Eustachiuksen näky. Paccagnini luonnehtii Pisanellon myöhäiskautta flaamilaisorientoituneeksi Jan van Eyckin[150] ja Roger

---

146 Fowles 1974, 82.
147 Salys 1983, 13.
148 Klein 1966, 720.
149 Fowles and Horvat 1979.
150 Jan van Eyckillä oli tapana sijoittaa itsensä mukaan maalauksiinsa. Työssään The Arnolfini Wedding hän on maalannut keskelle maalausta, vihkiparin väliin peilin, josta näkyy taiteilija itse maalaamassa kyseistä tilannetta. Peilin päällä on vielä hyvin pienellä kirjoitettu teksti: “Johannes de eyck fuit hic” todistamassa, että taiteilija todellakin oli paikalla ikuistamassa häätilaisuutta (katso esim WebMuseum, Paris: http://sunsite.unc.edu/wm/paint/auth/eyck/arnolfini/arnolfini.jpg [viitattu 25.4 1998]. Myös van Eyckin maalauksessa Madonna with the Canon van der Paele, taiteilijan hahmo heijastuu Pyhän Yrjön haarniskasta. Kuten Svetlana Alpers (1983, 180) huomauttaa, tämä herättää kysymyksen verbaalisten ja visuaalisten merkkien välisestä yhteydestä. Tätä samaa kysymystähän myös

van der Weyden fuusioksi ja jo Pisanellon Pyhä Yrjö ja Prinsessa nähtiin nostalgisena jäähyväisenä keskiajalle.[151]

Renessanssin myötä maalaustaiteessa painopiste siirtyi keskiajan kuvaavasta tyylistä kohti kertovaa ilmaisua.[152] Tutkiessaan 1600- ja 1800-lukujen realistisen maalaustaiteen yhteyksiä, Alpers tuo esille eräitä mielenkiintoisia poikkeuksia tästä yleisestä suuntauksesta ja luo samalla tiettyjä taiteilijoita yhdistävän linjan, joka ulottuu 1600- luvun alusta 1800-luvun loppuun. Nämä taiteilijat, jotka keskittyivät vastoin yleistä linjausta kuvaamaan tilanteita, joissa kuvauksen kohteena oli ihmisvartalo, eikä narratiivinen kertomus, olivat myös The Ebony Towerille tärkeät nimet Caravaggio - Rembrandt - Manet. Merkittävää heidän töissään oli Alpersin mukaan se, että niissä korostettiin tilanteen pysähtyneisyyttä, ihmisvartalot olivat ikään kuin jähmetttyneet asentoihinsa. Pääpaino oli kuvauksessa, ei kerronnassa.[153]

The Ebony Tower on tyyliltään samanlainen. Siinä on varsinaisia tapahtumia hyvin vähän, kuten monet tutkijat ovat huomauttaneet,[154] ja Fowlesin painopiste on tilanteiden kuvaamisessa. Paras esimerkki tällaisesta jähmettyneestä tilanteesta, jossa kuvauksen kohteena ovat nimenomaan ihmisvartalot on novellin piknik-kohtaus, josta osan Fowles on lainannut suoraan Manet:n kuuluisasta maalauksesta *Aamiainen ruohikolla* (*Dejeuner sur l´herbe*, 1863), jota Alpers pitää vastaavana esimerkkitapauksena maalaustaiteen puolella.[155]

Manet:n aikanaan suurta paheksuntaa herättäneessä maalauksessa on kuvattu kaksi naista ja miestä aamiaisella pienen lammen rantaruohikolla. Toinen nai-

---

Fowles pyrkii tuotannossaan ja erityisesti The Ebony Towerissa käsittelemään (katso esim. Vieth 1991).

151 Paccagnini 1973, 45-54.

152 Alpers 1976, 17.

153 Alpers 1976, 15-38.

154 Katso esim Salys 1983 ja Loveday 1985.

155 Alpers 1976, 18.

sista, ehkä hieman kainompi on polviaan myöten lammen rantavedessä pelkkä alushame yllään. Toinen naisista istuu alastomana kahden täysissä pukeissa olevan miehen välissä ruohikolla ja katselee täysin ujostelematta suoraan katselijaa silmiin. Vaikka Manet:n pyrkimyksenä oli kuvata paluuta luontoon ja humaanisuuteen, kuten George Hamilton (1986, 50) toteaa, hänen työnsä ylitti 1800-luvun ihmisen moraalinormit, tai ehkä se teki sen juuri siksi. Teosta pidettiin säädyttömänä, mutta toisaalta myös teoksen yleinen paheksunta herätti paljon ihmettelyäkin, sillä olihan alastomia ihmisvartaloita kuvattu maalaustaiteessa aina. Eikä Manet:n maalauksen komposition idea ollut edes hänen omansa, vaan se on peräisin Giorgionen (n.1477-1510) teoksesta *Konsertti luonnonhelmassa* (*Fete Champetre* n.1508), jossa on samoin kuvattu kaksi alastonta naista kahden täysissä pukeissa olevan miehen seurassa.[156]

Mutta merkittävintä Manet:n maalauksessa on sen pysähtynyt tunnelma. Aivan kuten liike, myös aika on pysähtynyt. Maalauksesta puuttuu narratiivinen puoli. Tämä pysähtyneisyys voidaan nähdä merkkinä murroksesta. Aika on pysähtynyt, koska ollaan astumassa uuteen aikaan; moderniin taiteeseen ja moderniin elämään.

---

156 Manet oli muutenkin ihastunut Giorgionen maalauksiin. Hänen yhtäläistä paheksuntaa herättänyt maalauksensa Olympia on myös saanut lähtökohtansa Giorgionen työstä. Giorgionen Nukkuva Venus on tutkielma alastomasta vartalosta ulkoilmassa; se on tämän pääasiassa venetsialaisen aiheen prototyyppi, jossa jumalatar heittäytyy väsyneenä unen helmaan keväisen maiseman keskellä. Giorgione kuitenkin kuoli ennen kuin sai Nukkuvan Venuksensa täysin valmiiksi. Hänen työnsä täydensi Tizian, tosin eräiden lähteiden mukaan ei kovin onnistuneesti (katso esim. Flamand 1971, 64). Vuonna 1538 Tizian kuitenkin teki täysin oman versionsa makaavasta Venuksesta. Tästä Tizianin maalauksesta Manet sitten teki Olympiansa ja jopa täysin tietoisesti käytti lähes samoja yksityiskohtia kuin Tizian. Manet:lle oli muutenkin ominasta traditionaalisten kompositioiden käyttö. Se oli hänelle tapa hahmottaa omaa aikaansa, murrosta kohti modernia aikaa, se oli hänen taiteensa tunnusomaisimpia piirteitä, kuten Hamilton toteaa: "..namely his conviction that the traditional compositions of the past could be used for deciption of the life of his own times" (Hamilton 1986, 152).

Kuva 8. Edouard Manet, Aamiainen ruohikolla

Samalla tavoin on myös Fowlesin kuvaus retkestä pysähtynyt. Jo itse paikka, jonne retkeläiset saapuvat on ajasta irrallaan. Metsä järven ympärillä on hiljainen, jopa linnut ovat hiljaa, ei taloja näkyvissä, järvi on peilityyni. He astuvat järven rantaan kuin sisälle maalaukseen. Itse paikka tuo Davidille mieleen kaksi Breasleyn viimeaikaista maalausta; paikka on kuvattu niissä. Aika pysähtyy ja todellinen maailma häviää:

> Strange, how Coët and its way of life seemed to compose itself so naturally into such moments, into the faintly mystic and timeless.[157]

David on aluksi hieman hämillään tyttöjen riisuutuessa alastomiksi mutta tottuu vähitellen heidän alastomuuteensa ja uskaltautuu vihdoin itsekin uimaan heidän kanssaan. Pian kaikki tuntuu luonnolliselta ja David huomaa tyttöjen

---

157 Fowles 1974, 62.

alastomuuden rauhoittavan myös Breasleyn temperamenttia:

> Soon during the eating, the girl´s bare bodies seemed natural. They seemed to still something in the old man as well. There were no more obscenities, but a kind of quiet pagan contentment”.[158]

Davidista alkaa tuntua, etteivät hänen salaiset fantasiansa miehestä kahden seksiä pursuavan alastoman naisen välissä olekaan niin mahdottomia:

> Not much more than twelwe hours ago he had very nearly dismissed and condemmed them as beneath his notice; and now what had been lazily hypothetical during lunch had grown, even then, so much closer more precise in its potentialities, more imaginable. It was like the days or weeks one might have spent on a painting, bringing it up, refining it all compressed onto few hours.[159]

Mutta ehkä vielä tarkemmin tuossa tilanteessa on kyseessä jälleen Pisanellon vaikutus, kuten Lynne S. Vieth huomauttaa: “But more precisely, ha has stepped into the ´autumnal art´ of Pisanello´s mature style”.[160]

Paccagnini kuvaa Pisanellon myöhempien töiden tyyliä ja samalla koko 1400-lukua seuraavasti: “When mediaeval forms attained the rich colours and succulence of fruit at the peak of ripeness and just ready for harvesting”.[161] Ja kuin seuraten Paccagninin käsikirjoitusta Williams, Breasley, Anne ja Diana todellakin poimivat matkallaan takaisin Breasleyn talolle “juuri kypsyneen sadon” karhunvatukoita.

Mutta jo kertomuksen tässä vaiheeessa Fowles on tehnyt selväksi, etteivät Davidin fantasiat tule toteutumaan. Maalatessaan kuvaa Williamsista Fowles ottaa jälleen käyttöön maalaustaiteen. Breasleyn viettäessä päiväsiestaansa lammen

---

158 Fowles 1974, 63.
159 Fowles 1974, 76-77.
160 Vieth 1991, 221.
161 Paccagnini 1973, 77.

rannalla, David ja tytöt poistuvat vähän kauemmaksi antaakseen Henryn nukkua rauhassa. David saa päähänsä mielestään absurdin muistuman maalauksesta, jossa kaksi poikaa istuu rannalla kuuntelemassa merimiehen kertomuksia. Tämä mielikuva osoittautuu tarkemmassa tutkimuksessa kaikkea muuta kuin absurdiksi. Tässä Fowles nimittäin rakentaa yhdellä virkkeellä kuvauksen Williamsista taiteilijana nyt ja tulevaisuudessa.

Maalaus joka Williamsille tulee mieleen on John Everett Millaisin maalaus *The Boyhood of Raleigh* (1870) (Kuva 9). Tämä maalaus oli aikoinaan lähes jokaisessa Englannin koulussa. Kun Millais maalasi tämän maalauksen, hän oli jo arvostettu osa englantilaista taide-instituutiota. Hyvin samanlaisella äänenpainolla kuin Fowles kuvaa Williamsia, kuvaa Edmund Swinglehurst Millaisia:

> By the time Millais painted this work, he was well settled in his marriage to Effie, former wife of John Ruskin, and he himself was a well-regarded member of the artistic establishment, having been elected RA in 1863. From this period, his style became looser and his subjects more popular in character.[162]

Maalatessaan kuvaa Millaisista vanhempana, Swinglehurst maalaa itseasiassa myös hyvin todennäköistä kuvaa David Williamsista tämän vanhetessa:

> Less uncompromising than Hunt, Millais became more sentimental as he grew older and completed his life´s work with such paintings as Cherry Ripe and Bubbles which, though immensely popular among the public, did little to enhance his artistic reputation.[163]

---

162 Swinglehurst 1994, 27.
163 Swinglehurst 1994, 27.

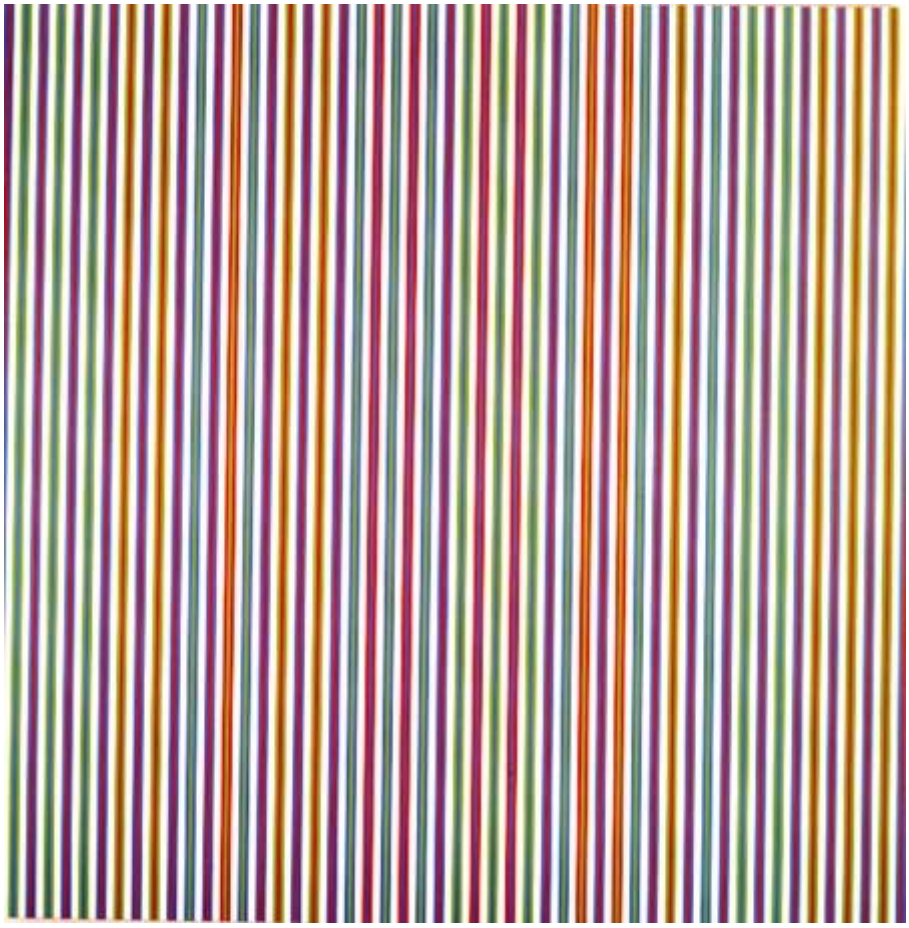
Kuva 9. Millais, The Boyhood of Raleigh

4 ABSTRAKTISEN TAITEEN NORSUNLUUTORNI

Williamsin henkilöhahmo kietoutuu The Ebony Towerissa abstraktisen, nonfiguratiivisen taiteen ympärille. Hän edustaa itsekin taiteilijana abstraktismia ja on saanut erityisesti vaikutteita op-taiteesta ja Bridget Rileyltä.[164] Louna ja Markku Lahden *Suomalaisessa taideoppaassa* (1989) määritellään op-taide geometrisen abstraktismin suuntaukseksi, joka pyrkii saavuttamaan optisen liik-

164 Op-taiteesta ja Bridget Rileystä katso esim. Türr 1986, sekä Art Bibliographies, Modern.

keen ja kolmiuloitteisuuden tunnun.[165] Bridget Riley on ehkä tunnetuin op-taiteen edustaja ja hänen kolmiuloitteisuuden illuusiota ja näköharhoja aiheuttavat työnsä kuten *Fall* (1963), *Descending* (1965 / 1966) ja *Paean* (1973) edustavat sitä, mihin op-taide parhammillaan pyrkii.



Kuva 10. Bridget Riley, Paean

Konfliktin abstraktisen ja esittävän taiteen välille The Ebony Towerissa luo Henry Breasley. Hän luo sen tarkoituksella, sillä hänellä on teoksessa Fowlesille niin tyypillinen kouluttajan rooli. Breasleylle abstrakti taide on kaikkea sitä, mikä on elämälle vierasta ja sitä tuhoavaa. Se edustaa vaarallista tunteettomuutta, joka voi vain ajaa ihmiset tuhoamaan toisiaan. Breasleyn mielestä to-

165 Lahti ja Lahti 1989, 195.

dellinen taide tarvitsee vain elämää:

> Pair of tits and a cunt. All that goes with them. That´s reality. Not your piddling little theoremas and pancy colours. I know what you people are after, Williams.[166]

Breasleylle luonto on tärkeä taiteellisen voiman lähde. Hän voi maalata vain, jos hänellä on kiinteä kosketus elämään luonnon ja naisten (jotka ovat hänen mielestään lähempänä luonnon harmoniaa) avulla. Vastakohtana hänen rakkaudelleen luontoa kohtaan on hänen vihansa abstraktisia teorioita ja abstraktia maalaustaidetta kohtaan.[167] Breasley vihaa abstraktiota, koska se kieltää inhimilliset tosiseikat ja luonnon ympärillään.

Teoksessa Contemporary Artists (1989) Bridget Riley kuvaa itse suhdettaan luontoon:

> I draw from nature. I work with nature, although in completely new terms. For me nature is not landscape, but dynamism of visual forces - an event rather than an appearance - these forces can only be tacled by treating colour and form as ultimate identities, freeing them from all descriptive or functional roles.[168]

Rileylle luonto ei ole siis suinkaan yhdentekevä elementti. Huomiota herättää kuitenkin se, että hänen mielestään luonnon voimat ovat sellaisia voimia, jotka pitäisi jotenkin nujertaa tai taklata (tacle). Toinen seikka mikä kiinnostaa, on se että Riley näkee värin ja muodon ensisijaisina elementteinä eli Riley kuvaa juuri sitä taidetta, joka korostaa muotoa sisällön kustannuksella ja josta Fowles kirjoittaa The Aristoksessa.

The Ebony Towerissa esittävän ja ei-esittävän taiteen ja samalla myös Breasleyn

---

166 Fowles 1974, 46.
167 Salys 1983, 14 .
168 Riley 1989, 796.

ja Williamsin väliseksi taistelukentäksi muodostuu päivällispöytä, jonka ääressä koko seurue istuu. Breasley korostaa Williamsille abstraktin taiteen ei-seksuaalisuutta ja hyökkää sen teoreettisuutta vastaan. Kun Williams vastaa olevansa keskittynyt ihmismieleen sukupuolielinten asemasta, Breasley hyökkää heti hänen seksuaalisuuttaan vastaan ja kyseenalaistaa Williamsin vaimon avio-onnen. Breasleyn yliseksuaalisuus saa lopulta vähän ironisen sävyn, sillä hän on ripustanut ainoan jäljellä olevan Georges Braquen taulunsa vuoteensa yläpuolelle, suoraan sen paikan yläpuolelle, jossa useimmat hänen harvoista seksuaalisista akteistaan luultavasti tapahtuvat. Ironiseksi asian tekee se, että Braque oli kubisti ja fauvisti ja siten myös luokiteltavissa abstraktin taiteen edustajiin.[169] Breasley sanoo myös itse Braquen tehneen "synthetic cubist nonsence".

Breasley ilmoittaa abstraktion olevan taiteen suuriman petoksen. Hän käyttää siitä nimitystä "triumph of the bloody eunuch". Kun David vastaa: "At least better than the triumph of the bloody dictator?, Breasley väittää vastaan: "Balls. Spunk. Any spunk. Even Hitlers spunk. Or nothing." Hyökättyään toisen posken kääntämisen ideaa vastaan, Breasley jatkaa: "Same old story. Sit on the bloody English fence. Vote for Adolf."

Se mitä Breasley yrittää sanoa mutta ei halua tai kykene ei-verbaalisuutensa vuoksi sanomaan on se, että jo Espanjan sisällissodassa (josta Breasley on tehnyt omat maalauksensa ollessaan sotaa paossa Walesissa) ja toisessa maailmansodassa nähtiin mitä tapahtuu, kun ihmiset jäädyttävät tunteensa ja antavat diktaattoreille anteeksi.[170] Näin hän ei hyökkää pelkästään abstraktia taidetta vastaan, vaan myös sitä esteettistä ja poliittista elämää vastaan, joka antaa itsensä kuolla tunteen puutteeseen, joko metaforisesti tai kirjaimellisesti. Breasleyn

---

169 Braquen lisäksi The Ebony Towerissa mainitaan ainakin seuraavat abstraktin taiteen edustajat: Pierre Bonnard, Marc Chagall, James Ensor, Ben Nicholson, Constant Permeke, Francis Picabia ja Jackson Pollock.

170 Vrt. Pisanellon ajatukset.

oma metafora tälle abstraktiolle on “Eebenpuutorni”, “The Ebony Tower”, joka huokuu kylmää pimeyttä ja kuolemaa päinvastoin kuin entisaikojen norsunluutorni. Eebenpuutornin aika uhkaa elämää, koska se pelkää sekä luoda elämää että elää sitä.[171]

5 KUUN JUMALATAR DIANA

Breasleyn tunnetuin maalaus Moon-hunt on hänen versionsa Uccellon maalauksesta *Metsästys* (Kuva 11): “As with so much of Breasley´s work there was an obvious previous iconography - in this case, Uccello´s Night Hunt”.[172]

Williams kuvaa Breasleyn työtä maagiseksi ja hämäräksi, “(no hounds, no horses, no prey...nocturnal figures among trees, but the title was needed)”[173]. Uccellon maalauksessa suuri joukko ratsain ja jalkaisin kulkevia metsästäjiä on saapunut koirineen pimeän metsän reunalle. Metsässä heitä karkuun loikkivat peurat häviävät pimeyteen.[174] Maalaus on tosiaan pimeä, öinen ja maaginen, kuten Williams toteaa Breasleyn työstä. Uccellon metsä on salaperäinen ja kesytön. Se kuvaa hyvin keskiajan pelkoa kesytöntä luontoa kohtaan. Metsä on villieläinten turvapaikka; metsästäjät epäröivät, eivätkä uskalla seurata metsän sisään.

---

171 Huffaker 1980, 120-121.

172 Fowles 1974, 23. The Ebony Towerissa käytetään Uccellon maalauksesta nimeä A Night Hunt, mutta lähes kaikissa taidehistoriallisissa lähteissäni se on vain lyhyesti A Hunt. Katso esim. Pope-Hennessy (1950). Myös muoto A Hunt in the Forrest esiintyy. Katso esim. The Book of Art 2 1967, 160.

173 Fowles 1974, 24. Sulut Fowlesin.

174 Katso esimerkiksi Paolo Uccello´s Works: Images and Notes: http://www.uq.net.au/iacobus/uccello/works.html [viitattu 10.12.2001] ja

Kuva 11. Uccello, Metsästys

Robert Huffaker (1980) tuo esille mielenkiintoisen seikan Uccellon ja Breasleyn yhteydestä. Breasleyn aikaisemmat työt olivat olleet voimakkaasti Pisanellon naturalismin vaikutuksen alaisia, mutta hänen kaksi viimeistä suurtyötään, Moon-hunt ja uusin työ Kermesse ovat puolestaan Uccellon tyylisiä.[175] Uccello tuhlasi elämänsä loppuvaiheet perspektiivikokeiluille ja jo uransa huippuaikoina Uccello kokeili paljon erilaisia perspektiivejä töissään. Niinpä eräästä hänen kuuluisimmasta työstään *San Romanon taistelu* on maailmalla kolme erilaista versiota.[176]

Breasleyn uusin työ muuttuu koko ajan kun hän sitä maalaa. Huffakerin mukaan Breasley tuntee sisimmässään, että myös hänellä uhkaa tyyli viedä voiton tunteelta. Näin myös Breasley olisi vajoamassa Uccellon mukana kohti abstraktion eebenpuutornia.[177]

Huffakerin tulkinta saa kuitenkin hieman kyseenalaisen sävyn, jos otetaan

---

Pope-Hennessy 1950.

175 Tosin Uccellon ja Pisanellon tyylit ovat hyvin samanlaisia. Uccello ihaili suuresti Pisanellon edustamaa pohjois-italialaista tyyliä.

176 Katso esim. Pope-Hennessy 1950.

177 Huffaker 1980, 121-122.

huomioon mitä Williams sanoo Breasleyn työstä: “There was this time an immediate echo (because one had learned to look for them) of Breughel family.”[178] Koko Breughelin perhe (Pieter vanhempi, Pieter nuorempi ja Jan vanhempi) nimittäin maalasi kuvaukseltaan realistisia, fantasia-pohjaisia, satiirisia töitä. Varsinkin Pieter vanhempi sai vaikutteita Hieronymus Boschin fantasiapohjaisista ja symbolisista töistä. Näin Breughel muodosti selvän poikkeuksen aikalaisten maanmiestensä piirissä. Useimmat flaamilaisen taiteilijat kävivät Roomassa ja palasivat takaisin pohjoiseen, missä he loivat näyttävän italialaisvaikutteisen tyylin, joka oli niin kirkon kuin valtionkin suosiossa. Breughel sen sijaan aloitti uransa maalaamalla ja piirtämällä kaivertajia varten moralisoivia aiheita, joiden ahdistava kummallisuus oli sukua Boschin teoksille. Myöhemmin Breughelin taide kehittyi ainakin näennäisesti suoremmaksi ja selkeämmäksi, josta syystä hänet usein ymmärrettiin väärin. Häntä ei pidetty lainkaan vakavasti otettavana taiteilijana ja häntä kutsuttiinkin ”Narri-Breugheliksi”. Hänen teoksensa eivät kuitenkaan ole naiveja. Hän kyllä tunsi Italian taiteen aivan yhtä hyvin kuin maanmiehensä, mutta hänen päätöksensä hylätä italialaisten muodikas tyyli oli täysin tietoinen. Abraham Orteliuksen mukaan Breughelin kaikissa teoksissa viitataan ”enempään kuin mitä ilmaistaan”[179]. Huomattavinta hänen töissään oli selvä realismi ja se, että ne pyrkivät aina kertomaan jonkun tarinan.[180] Kuten Breasley kertoo, myös hänen maalauksellaan on kerrottavana tarina; lapsuuden muisto markkinamatkasta, jonka kuitenkin keskeytti voimakas ukkosmyrsky.

Kuten jo aikaisemmin mainitsin, tuo James R. Baker esille yhtäläisyyden Gabriel Charles Dante Rossettin ja Henry Breasleyn henkilöhahmon välillä.[181] Breasley mainitsee kuin ohimennen Dianan kuvittelevan itsensä Lizzie Siddalin

---

178 Fowles 1974, 29.
179 Honour & Fleming 1992, 444.
180 The Book of Arts 1967, 28-32.
181 Baker 1980 / 1981, 172.

asemaan.[182] Siddal oli Rossettin monivuotinen rakastajatar ja tämän eniten käyttämä malli. Kyseessä on tietenkin Breasleyn oma ajatus, mikä nostaa hänet Rossettin asemaan: “Which makes me that ghastly little Italian fudger...”.[183] Rigmila Salys huomauttaa, että Breasley johdattaa tässä tahallaan Williamsia harhaan, sillä Salysin mielestä Lizzie Siddalin asemaan sopisi paremminkin Anne kuin Diana, sillä Annella on Siddalin tapaan hieman hämärä men-neisyys.[184] Tässä Rigmila Salys on kuitenkin väärässä. Siddalin asemaan sopii juuri Diana, kuten tulen osoittamaan. Diana on varattu Breasleylle aivan kuten Siddal oli varattu Rossettille.

David Williamsin viimeinen koe Henry Breasleyn koulussa on alkanut retkellä lammen rannalla, jossa David astunut sisään paratiisiin tai tarkemmin sanoen hänet on viety sinne. Davidille lammen rannan rauhallisuus tuo mieleen Gauguinin maalaukset. Gauguin kuvasi paratiisia lukuisissa tahitilaistöissään, joiden alastomiin naisiin ja eeden-puutarhoihin David viittaa. Gauguin saapui Tahitille 1891 ja vietti siellä lähes koko loppuelämänsä. Siellä hän pääsi lähimmäs sitä villiä paratiisia, jota hän etsi koko elämänsä. Esimerkiksi maalaukset *Parau-Parau* (1892), *Ia Orana Maria* (1891), *Manao Tupapau* (1892), *Fatata Te Miti* (1892), *The day of the God* (1894), *Nevermore* (1897) ja *Where do we come from? What are we? Where are we going?* (1897) kuvaavat Gauguinin paratiisikäsitystä. Gauguin, joka loi tyylinsä Bretagnessa vuosina 1888-1890 asuessaan Pont-Avenissa, muutti impressionismin taidekäsitystä luonnon jäljentämisestä kohti vapaampaa luonnon tulkintaa ja abstraktionismia. Gauguin totesikin usein taiteen olevan abstraktiota.[185]

---

182 Fowles 1974, 24-25.
183 Fowles 1974, 25.
184 Salys 1983, 19.
185 Katso esimerkiksi Goldwater 1983, 26.

Myös Gauguin käytti hyväkseen Manet:n ja Giorgionen luomaa Olympia/Venus asetelmaa. Maalaukset Manao Tupapau ja Nevermore ovat jälleen versioita makavasta Venuksesta mutta Gauguinin tulkinta tästä maalaustaiteen perusasetelmasta on erilainen kuin Manet:lla. Gauguinin makaavassa naisessa on täysin erilaista voimaa, barbaarisuutta, jolla Gauguin halusi ilmaista mennyttä, takaisin palaamatonta aikaa.[186]

Kuva 12. Paul Gauguin, Nevermore

Myös Gauguinin Eva on mystinen ja animaalinen. Hänen töissään, kuten *Contes Barbares* (1902), Nevermore (1897) ja *Whispered words* (1896) Eva on hyvin tietoinen itsestään ja arvostaan. Hän on Eva vielä syntiinlankeemuksen jälkeenkin ja voi kävellä häpeilemättä alastomana säilyttäen kaiken sen animaalisen kauneuden, joka hänellä oli ensimmäisenä päivänäkin.[187] Gauguinin paratiisissa Eeva on villi ja vapaa. Samalla hän hymyilee ironista ja arvoituksellista hymyään kuin tietäen ihmiskunnan vain kärsivän sivilisaatiostaan.[188] Hän käytti Evan mallina nuoria rakastajiaan Teha´amanaa ja Oviria. Gauguin

186 Goldwater 1983, 116.
187 Goldwater 1983, 86.
188 Goldwater 1983, 31.

etsi koko elämänsä ihmisen alkukantaista kauneutta ja juuri tahitilaisparatiisissaan hän löysi paikan, jossa ihmiset ja luonto voivat elää sopusoinnussa.

Tästä paratiisikohtauksesta alkaa Davidin toinen matka kohti lopullista koetta. Ensimmäinen koe oli tapahtunut illallispöydässä ja se oli oikeuttanut Davidin matkalle paratiisiin ja kohti toista koetta. Jos ensimmäinen koe oli rakentunut Henry Breasleyn ympärille, niin tämä lopullinen koe rakentuu enemmän kertomuksen naisten ympärille. Anne on saattajan roolissa, hän vie Davidin matkalle kohti Dianaa, kokeen varsinaista suorittajaa.

Davidin matka alkaa siis paratiisista, jossa erityisesti Anne alkaa tuntua Davidista entistä läheisemmältä. David joutuu yhä syvemmälle Coëtminaisin mystiseen maailmaan ja samalla hänestä tulee yhä enemmän ohjattavan näytelmän jäsen:

> It must have been something to do with their nakedness, the sun and water and low voices, the silent lostness of the lake behind but he felt drawn on into a closer and closer mesh with these three unknown lives...He felt a little bewitched, possesed.[189]

Anne ohjaa Dianaa ja Davidia kohti toisiaan. Hän sanoo Dianan todella pitävän Davidista ja tämän taiteesta ja kertoo suoraan järjestävänsä myöhemmin illalla tilaisuuden Davidille ja Dianalle olla kahden. Anne rakentaa Dianasta kuvaa viattomana, itsensä uhraavana tyttösenä, joka ei tiedä mitä on tekemässä: “She´s stupid. The way clever girls are sometimes...The person she can´t see through is herself “.[190] Tämä kaikki on alustusta sille Davidille järjestettävälle kokeelle, jossa tämän tulisi avata Dianan silmät ja pelastaa tämä pois nykyisestä vankilastaan. Mutta kaikki on vain silmänlumetta, sillä David ei tunne todellista Dianaa, eikä sitä lukijallekaan suoraan ilmoiteta.

---

189 Fowles 1974, 75.
190 Fowles 1974, 74.

Mytologiassa Diana on metsästyksen ja kuun jumalatar. Ei ole siis sattumaa, että Breasleyn tunnetuimman maalauksen nimi on Moon-hunt. Tämä yhteys sitoo Dianan ja Breasleyn täydellisesti toisiinsa. Dianan todellinen minä löytyy maalaustaiteesta. Dianasta on tehty lukuisia maalauksia mutta merkittävimmät löytyvät Boucherilta, Vermeeriltä ja Lucas Cranach vanhemmalta. Boucherin ja Vermeerin maalauksissa *Diana kylvyssä* ja *Diana ja hänen kumppaninsa*, Diana on merkitty nainen. Hän kantaa otsallaan kuun sirppiä. Ja se kuu on Henry Breasley.

Kuva 13. Vermeer, Diana ja hänen kumppaninsa

Lucas Cranach vanhemman *Lepäävä Diana* kuvaa makaavaa alastonta jumalatarta, joka katselee puoliksi suljettujen silmäluomien alta viekottelevaa katsetta.

Flamand (1971, 86) kuvaa Cranachin naishahmoja seuraavasti:

> Cranach suosii hoikkia vartaloita, joilla oli kaltevat olkapäät ja pieni pyöreä pää. Pienet rinnat ovat pystyt, vatsa kaartuu herkästi ja sääret ovat pitkät. Näillä kylmillä salaperäisillä olennoilla on yksinkertaista ja perverssiä viehätysvoimaa. Rinnat ovat neitseelliset mutta silmäluomien välistä luotu katse on kiihottava hymy mitä lupaavin.

Oltiinpa Flamandin kuvauksesta mitä mieltä tahansa, niin varsin hyvin se osuu yksiin Fowlesin Dianasta tekemien kuvausten kanssa.

Pieni yksityiskohta Fowlesin kuvauksessa Dianasta osuu myös silmään. Dianalla on pieni arpi yhdessä varpaistaan. On tuskin sattumaa, että Vermeerin maalauksessa Diana näyttäisi satuttaneen varpaansa! Yksi hänen seuralaisnaisistaan on juuri pesemässä hänen varpaitaan ja muut seuraavat tilanteen kehitystä huolestuneen näköisenä. Diana istuu rauhallisena kuun sirppi otsallaan.

Diana kuuluu roomalaiseen mytologiaan ja hänen kreikkalainen vastineensa on jumalatar Artemis. Artemis on siveyden edustaja jumalten maailmassa, mutta myös hänellä on oma rakkaustarinansa. Artemis rakastui nuoreen paimeneen, Endymioniin, joka oli saanut Zeukselta luvan nukkua niin paljon kuin halusi. Niinpä hän nukkui lähes kaiken aikaa ja Artemis ei voinut kyllikseen katsella kaunista nukkuvaa nuorukaista.

On merkittävää huomata, että niinä hetkinä, jolloin David voimakkaimmin tuntee seksuaalisen kanssakäymisen Dianan kanssa mahdolliseksi, Henry Breasley nukkuu. Davidin loikoessa tyttöjen kanssa ruohikolla, Breasley nukkuu kuin kuollut (Still he slept, as if dead). Tällaista nukkumista, jos joku nukkuu kuin kuollut roomalaiset kutsuivat Endymionin uneksi – Endymionis somnum dormire. Saman päivän iltana David ja Diana jätetään tarkoituksellisesti kahden. Ensin vetäytyy Breasley nukkumaan ja myöhemmin myös Anne poistuu. Mutta myös nyt jää mahdollinen seksi Davidin ja Dianan välillä pelkän suudelman

asteelle. Suudelman päättämisestä vastaa Diana. Hän vetää huulensa pois Davidin ulottuvilta ja hän myös kieltäytyy Davidin epätoivoisilta ehdotuksilta. Yhtä paljon kuin on kysymys Davidin kyvyttömyydestä tehdä päätöksiä ja aloitteita, on myös kysymys Dianan päässä vilkkuvasta kuvasta. Jumalatar Dianan mielessä on kuva nukkuvasta Endymionista, Henry Breasleystä.

Breasley vertautuu myös muihin myyttisiin hahmoihin, ja niillä on kaikilla oma yhteytensä jumalatar Diana-Artemikseen. Davidin mielessä Breasley vertautuu jo aivan novellin alussa fauniin:

> He thought of Beth again: how she would have adored this being plunged straight into the legend…the wicked old faun and his famous afternoons.[191]

Alluusio Dubussyn tunnettuun impressionistiseen sävellykseen *Prelude a lápresmidi d´un faune* (1894) kuvastaa tietenkin Davidin ennakkokäsityksiä Breasleyä kohtaan. Hän pitää Breasleyä englantilaista elämäntapaa vieroksuvana vanhana elostelijana. Kertomuksessa on myös toinen tekstikatkelma, jossa Breasley yhdistetään konkreettisesti fauniin eli satyyriin: “There on the summit stood a smirking old satyr in carpet-slippers, delightedly damning all common sense and calculation”.[192]

Henry Breasley on siis kuin vanha satyyri, joka palvoo elämässä ja taiteessa sitä, mikä on vaistonvaraista ja irrationaalista. Breasleyn käyttäytyminen on jo sinänsä satyyrimaista; hän nautiskelee viiniä joskus vähän liikaakin ja puhuu provosoivan säädyttömästi erotiikkaan ja seksuaalisuuten liittyvistä seikoista. Satyyrithän ovat viinitarhoissa piileskeleviä miespuolisia haltioita ja hedelmällisyyden edustajia.

---

191 Fowles 1974, 12.

192 Fowles 1974, 57.

Faunien ja satyyrien lempipuuhaa oli Dianan ja tämän nymfien leikkisä ahdistelu. Diana-Artemis ei tietenkään siveyden edustajana tästä pitänyt ja taiteen historia onkin täynnänsä mitä erilaisimpia versioita Dianan nymfien ja satyyrien keskinäisistä taisteluista. Erilaisia maalauksia ja veistoksia on tehty aina Rubensista ja Rembrandtista lähtien Matisseen ja Picassoon saakka. Picasso oli erityisen kiinnostunut fauneista. *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*. luettelee yli 20 Picasson työtä fauneista.

6 DAVID WILLIAMSIN ”The Magus”

Breasley on yksi esimerkki Fowlesin “vihreistä” ihmisistä. Vihreä ihminen on esitetty folkloressa ja fiktiossa usein sellaisten legendaaristen hahmojen kuten Robin Hood ja Vihreä Ritari (Green Knight) kautta. Mystinen villin metsän lordi Green Knight on peräisin Cheretien de Troyesin keskiaikaisesta runosta, romanssista *Sir Gawain and the Green Knight*. Gawain oli Kuningas Artturin pyöreän pöydän ritareita. Hän oli King Lot of Orkneyn poika. Hänen äitinsä oli Kuningas Artturin siskopuoli Morgause. Häntä kutsuttiin nimellä Anna ja kun muistamme The Ebony Towerin Annen alias Mouse on nimileikki valmis: Anne, Mouse ja Mo(rga)use, Anna. Fowles viittaa Cheretien de Troyesiin jo The Ebony Towerin alussa, jossa on lainaus de Troyesin Yvain-runosta. Yvain oli myös Pyöreän pöydän ritaareita ja Gawainin ystävä.

Tarinan mukaan Green Kninght vierailee Kuningas Artturin linnassa uuden vuoden aattona ja tarjoaa hoville peliä. Hän tarjoaa jokaiselle ritarille mahdolisuuden lyödä hänen päänsä irti valtavalla kirveellä, joka hänellä on mukanaan. Vastineeksi ritarin täytyisi antaa Green Knightille sama mahdollisuus seuraavana vuonna. Gawain hyväksyy haasteen ja lyö kirveellä Green Knightin pään irti. Green Knight ottaa päänsä kainaloonsa ja lähtee linnasta muistuttaen Ge-

wainia seuraavan vuoden tapaamisesta Green Chapelissa, jossa Green Knight vuorostaan mestaisi Gewainin. Mutta seuraavana vuonna Gewain lähtee joulun aikoihin karkumatkalle Sir Bertilakin linnaan. Hän ei uskalla kohdata Vihreää ritaria ja pettää näin lupauksensa. Bertilakin linnassa Gewain joutuu mukaan toisenlaiseen peliin. Kolmen päivän ajan Sir Bertilak menee päiväksi metsästämään ja lupaa tuoda kaikki saaliinsa Gewainille, jos tämä puolestaan luovuttaa hänelle kaiken, mitä on saanut päivän aikana linnassa. Viettäessään aikaansa linnassa kahden Bertilakin vaimon kanssa, joutuu Gewainin lojaalisuus isäntäänsä kohtaan koetteille, sillä Bertilakin vaimo on kovin aulis tarjoamaan sulojaan Gewainin käyttöön ja loppujen lopuksi Sir Bertilak osoittautuu luonnollisesti yhdeksi ja samaksi Green Knightiksi.

Aivan samanlaisen pelin kohteeksi joutuu myös David Williams. Williamsin asema ei ole helppo. Hän on joutunut mukaan näytelmään, peliin jonka käsikirjoitusta kukaan ei ole kertonut hänelle. Ja vaikka hänelle annetaan useita vihjeitä matkan varrella, hän ei edes ymmärrä olevansa mukana näytelmässä, Godgamessa, aivan kuin edeltäjänsä Nicholas Urfe Fowlesin The Magus:ssa.

Saapuessaan Coëtminaisiin, Williamsilla on vain yksi pelko mielessään, pelko siitä, ettei Breasley tietäisi, minkälainen taiteilija Williams itse on. Todellisuudessa tilanne on täysin päinvastoin; Breasley tietää hyvin tarkasti kenen kanssa on tekemisissä, ja on itse asiassa valinnut Williamsin (aivan kuten Conchis Nicholas Urfen The Maguksessa) kokeilunsa ja koulutuksensa uhriksi tarkoituksenan osoittaa Williamsille mitä oikea taide on ja mitä tarkoittaa ”olla” taiteilija.

Fowles on itse kertonut The Ebony Towerin olevan demystifioitu versio The Magus:sta. Päällisin puolin näin onkin, mutta maalaustaiteen lisääminen subteksianalyysin kontekstiksi tuo esiin juuri pinnan alla olevan tason. Tämä taso tuo esiin yhteyden The Magus:n mystiseen puoleen, peliin pinnan alla.

The Magus perustuu huijaukseen, jolla Nicholas Urfe saadaan mukaan näytelmään, jonka roolijaosta ja ohjauksesta hänelle ei kerrota. Näytelmän tarkoituksena on Fowlesille ominainen nuoren miespäähenkilön koulutus kohti parempaa itsetuntemusta ja vastuunkantamista.

The Ebony Towerin David Williams on tarinan pintatasolla samanlaisen koulutuksen kohteena. Mutta pintataso ei kerro sitä, että taustalla on juuri samanlainen näytelmä kuin The Maguksessakin. Näennäisesti Williamsille annetaan kaikki mahdollisuudet tehdä ratkaisunsa itsenäisesti, mutta todellisuudessa kaikki on jo päätetty etukäteen. Kaikki muut kertomuksen henkilöt ovat näytelmän henkilöitä ja ohjaajana toimii Henry Breasley.

Williamsin asema oppilaana ja (tietämättään) näyttelijänä perustuu klassiseen vaimo-rakastajatar asetteluun. Williamsille annataan näennäinen mahdollisuus valita tuoreen ihastuksen ja turvallisen vaimon välillä. Todellisuudessa tilanne on toinen; Williamsin ihastuksen kohde Diana on varattu jo näytelmän ohjaajalle Breasleylle usean vihjeen voimin.

Brasley kertoo Williamsille vihjeitä tästä näytelmästä pitkin tarinaa. Breasley kertoo itse yhteyden Eliduciin ja sen kahteen naiseen. Kuten tämän tutkimuksen luvussa 3.1 todettiin, luo Williams itse tulkinnan, jossa hän yhdistää itsensä Eliducin asemaan. Kuitenkin tässä on kysymyksessä Breasleyn vihje, jolla hän yrittää avata Williamsin silmät näkemään tilanteensa ja ymmärtämään asemansa. Toisaalta kysymyksessä on myös metaforinen kehoitus lukijalle ironisoida ja täydentää Williamsin lyhytnäköinen ja liian kirjallinen tulkinta tilanteesta. Williams itse on suorastaan pitkästynyt ja kykenemätön ymmärtämään yhteyksiä Breasleyn alkaessa kertoa omaa tulkintaansa Eliducista:

> He began to tell old story. But consciously or unconsciously his distinctly shorthand manner of narration was more reminiscent of a Noel Coward farce than a noble medieval tale of crossed love, and once or twice David had to bite his lips. Nor did the actual figures of the two girls, the Freak in a

> red shirt, black dungarees and wellingtons, the Mouse in a dark green jersey (all bras were not burnt, David noted) and pale trousers, help.[193]

Näin Williams menettää mahdollisuuden ymmärtää, että yhteys Annen ja Dianan ja Eliducin välillä olisi luettava paitsi arkkityyppisenä ja symbolisena, myös Breasleyn ja naisten välisen suhteen kuvaksena. Breasley on itse Eliduc ja Anne ja Diana tarinan Guilliadun ja Guildelüec. Jos Williams olisi kuunnellut Breasleyä tarkemmin ja hänen neuvonsa mukaisesti nähnyt naiset Jungin arkkityyppisen symbolismin kautta, hän olisi heti huomannut, että Anne ja Diana edustavat vain kahta toisiansa täydentävää puolikasta, jotka yhdessä muodostavat arkkityyppisen neitsyt / huora muodon saavan animan. Siis aivan kuten fiktiiviset sisarensa Lily / Julie ja Rose / June The Maguksessa.[194]

Aivan samoin kun Breasley vertaa Dianaa Lizzie Siddaliin ja itseään Dante Gabriel Rossettiin, on kyseessä vihje niin Williamsille kuin lukijallekin. Lizzie Siddal (alun perin Siddall) oli pre-rafaeliittien paljon käyttämä malli, joka muiden tuon ajan mallien tapaan oli lähtöisin köyhistä oloista. Vähitellen Rossetti rakastui Siddaliin ja omi tämän pelkästään omaan käyttöönsä. Vuodesta 1852 lähtien Siddal oli Rossettin oppilaana ja toimi mallina ainoastaan hänelle. Siddalista tuli Rossettin eniten käyttämä malli ja vuosien kuluessa myös tämän vaimo vuonna 1860. Vain kaksi vuotta myöhemmin Siddal kuoli laudanumin yliannostukseen.

Rossettin ja Siddalin suhde oli melko harvinainen pre-rafaeliittisen veljeskunnan piirissä, jossa vaimot ja tyttöystävät vaihtuivan yleensä tiuhaan tahtiin ja useista malleista tuli myös taiteilijoiden rakastajattaria.[195] Breasleyn yhdistäessä oman suhteensa Dianaan ja Rossettin suhteen Elizabeth Siddaliin, hän tulee ku-

---

193 Fowles 1974, 59.

194 Onega 1994,463-464. Kuten Onega esittää, toistuu tämä sama arkkityyppinen asettelu lähes kaikissa Fowlesin romaaneissa.

195 Ainakin Rossetti, Millais, Holman Hunt ja Ford Maddox Brown menivät myös naimisiin malliensa kanssa. Katso lisää Marsh 1998.

vanneeksi hyvin kiinteän ihmissuhteen, (vaikka Rossettilla oli toki omat sivusuhteensa esimerkiksi toiseen tuon ajan kuuluisaan malliin Fanny Cornforthiin) joka merkitsevästi valottaa Breasleyn ja Dianan suhdetta. Breasleyn kerrotaan haluavan Dianan kanssa naimisiin, mutta tästä lukijalla ja Williamsilla on ainoastaan Annen kertoma tieto, mikä voi aivan hyvin kuulua näytelmän käsikirjoitukseen.

Kuten edellä on esitetty ei David Williamsilla todellisuudessa ole vaihtoehtoja käyttäytymiselleen. Hänen ihastuksensa kohde Diana on jo varattu mytologian voimin Henry Breasleylle. Williamsille tarjotaan vihjeitä tästä pitkin kertomusta ja tavallaan hän sisäistääkin Pisanellon Pyhän Yrjön roolin.

Näin tulkittuna pienoisromaanin alussa tapahtuva pieni yksityiskohta saa entistä suuremman merkityksen. Davidin tullessa Braesleyn talolle, hän näkee pihalla makaavat alastomat nuoret naiset. Toinen näistä naisista, Anne, lukee kirjaa. Tuo kirja osoittautuu Fowlesin The Magukseksi. The Magus paljastuu näin The Ebony Tower –näytelmän käsikirjoitukseksi, ja todellisuuden tilalle astuu teatterin näyttämö:

> The visit had been allowed to return to its proper purpose. The silence, the rather strange lack of birds; how did one get silence into paint? The theatre now, didn´t David notice the quality of empty stage?[196]

Kuten edellä olevasta sitaatista käy ilmi, tarinan implisiitti kertoja esittää suoran kysymyksen: eikö David ymmärrä olevansa mukana näytelmässä?

The Maguksen Nicholas Urfe ymmärtää melko pian olevansa mukana näytelmässä. Hänen ohjaajansa Conchis pitää huolen siitä, ettei näytelmän juoni paljastu Nicholakselle mutta antaa hänen kyllä ymmärtää, että kyse on juuri näytelmästä. The Ebony Towerissa näytelmän rakenne on kätketty The Magusta

---

196 Fowles 1974, 57.

syvemmälle eikä näin avaudu lukijalle (tai Williamsille) yhtä helposti.

Kun Williams huomaa Annen lukevan The Magus –nimistä kirjaa lammen rannalla, saa Williams yhtäkkiä mieleensä muistuman eräästä viktoriaanisesta maalauksesta, jossa kaksi pikkupoikaa kuuntelee hurmioituneena vanhan merimiehen tarinoita. Lukijalle ei kerrota maalauksen tekijää eikä nimeä, eikä Williams tiedä, miksi juuri tuo maalaus tuli hänen mieleensä[197]. The Maguksen tuntevat lukijat tietävät kuitenkin ilman maalaustaiteen historian tuntemistakin, että kyse on Millaisin maalauksesta The Boyhood of Raleigh. Tuo maalaus on Nicholas Urfen suosikkimaalaus viktoriaaniselta ajalta:

> I remembered that favourite Victorian picture of the bearded Elizabethan seaman pointing to sea and telling a story to two goggle-eyed little boys.[198]

Williamsin muistuma tuosta maalauksesta tulee hänen mieleensä samalla hetkellä, kun hän huomaa Annen lukeman kirjan nimen: The Magus. Tietävälle lukijalle Williamsin assosiaatio toimii ironisena viittauksena kahdella tavalla. Toisaalta se viittaa Urfen ja Williamsin (jotka toimivat täsmälleen samanlaisissa rooleissa, ei niinkään ihmisinä, vaan enemmänkin näytelmän fiktiivisinä roolihenkilöinä) väliseen yhteyteen, mutta toisaalta maalaus myös erottaa strukturaalisella tasolla Williamsin ja Urfen kokemukset toisistaan. Urfe ymmärtää maalauksen kuvaavan hänen asemaansa Conchiksen ohjaamassa näytelmässä; hän on oppilas, joka kuntelee yhdessä Julien / Lilyn kanssa opettajansa Conchiksen tarinoita. Näin maalaus toimii The Maguksen rakenteen kuvaajana. David Williamsin assosiaatio jää puolitiehen, hän ei pysty yhdistämään Millaisin maalausta ja The Magusta oman tarinansa rakenteeseen, vaan vesittää tilanteen tekemällä oman tulkintansa The Maguksesta: ”The Magus. He guessed at astrology, she would be into all that nonsence”[199].

---

197 Katso myös tämän tutkielman luku 3.3.
198 Fowles 1978, 311.
199 Fowles 1974, 65. Katso myös Onega 1994, 473-474.

Kuten olemme huomanneet The Magus toimii monella tasolla The Ebony Towerin subtekstinä. Merkittävintä tulkinnan kannalta on se, ettei The Ebony Towerin David Williams ymmärrä tätä, vaikka hänelle siihen mahdollisuutta tarjotaankin. Näin Fowlesin helposti pelkäksi vitsiksi ymmärrettävä yksityiskohta saakin odottamattomia seurauksia. Williamsin väärä tulkinta The Maguksen sisällöstä voidaan yksinkertaisimmillaan tulkita hänen kykenemättömyydekseen ymmärtää toisten ihmisten todellista arvoa ja merkitystä, riippumatta ihmisen ulkoisesta olemuksesta; Williams on väärässä niin The Maguksen kuin Annenkin todellisesta sisällöstä ja arvosta.[200]

Mutta on väärin tulkita Williamsin olevan täysin ymmärtämätön ja tietämätön ympärillä näyteltävästä näytelmästä. Tavallaan hän ymmärtää oman osansa. Hänen viimeiset ja samalla koko pienoisromaanin lopettavat sanat ovat. “I survived.” David tiesi, että hänelle oli asetettu haaste, ansa, johon hän oli langennut:

> And this was precisely what had happened to him: a challenge, and well beyond the moral and sexual. It had been like a trap, he saw this now as well. One sailed past that preposterously obvious reef reprensented by the first evening with the old man, and one´s self-blindness, priggishness, so-called urbanity, love of being liked, did the rest. The real rock of truth had lain well past the blue lagoon.[201]

David tuntee olleensa kuin laboratorioapina, jolle oli suotu mahdollisuus vilkaista kadonnutta todellista itseään. Hän on täysin selvillä siitä, että hänelle tarjottiin mahdollisuutta syvempään itsetuntemukseen ja muutokseen. Hän voi pahoin sen vuoksi ettei kyennyt muutokseen, mutta hyväksyy kuitenkin tilanteen.

---

200 Onega 1994, 475. Onega luettelee kolme muuta tapaa tulkita Williamsin tulkintavirhe: magus-sanan merkitys, ennustus Williamsin tulevista virheistä, ja Fowlesin oma kritiikki kriitikkoja kohtaan.

201 Fowles 1974, 109.

7 Johtopäätökset: Taiteen kolme kehää

Tämän tutkimuksen alussa asetettiin hypoteesi siitä, miten aikaisemmassa tulkinnassa huomiotta jätetyn subtekstitason asettaminen analyysin keskeiseksi kontekstiksi vaikuttaa tulkintaan. Jo tutkimuksen alussa todettiin, että tällainen analyysin kontekstin määrittely todennäköisesti muuttaa tulkintaa pakostakin, koska subtekstianalyysi on kontekstiriippuvainen.

Tutkimuksessa on käynyt ilmi, että maalaustaide toimii The Ebony Towerin subtekstitasona eri tavoin. Pintatasolla useat maalaukset toimivat esikuvina ja suoranaisina näyttämön rakennusohjeina teoksen eri kohtauksissa. Maalaustaide toimii myös temaattisella tasolla tarinan juonen ja henkilökuvauksen apuna. Sen avulla Fowles syventää henkilökuvausta ja henkilöiden välisten suhteiden merkitystä.

Mutta ennen kaikkea maalaustaide toimii teoksen rakenteellisella tasolla, teoksen tekstuaalisen pinnan alla. The Ebony Towerin tekstuaalisen pinnan alla läpi koko teoksen kulkeva visuaalinen pinta luo intertekstuaalisen yhteyden The Maguksen metateatteriin huomattavasti tekstuaalista pintaa tehokkaammin. Kerronnan alta maalaustaiteen avulla paljastuva näytelmä tuo mukanaan käsikirjoituksen, jonka tulkitseminen ilman maalaustaiteeseen ulottuvaa subtekstianalyysiä osoittautuu mahdottomaksi.

Hypoteesiin *muuttaako aikaisemmin lähes huomiotta jätetyn subtekstitason mukaan tuominen analyysiin novellin tulkintaa, ja jos muuttaa niin miten* vastaaminen vaatii kuitenkin vielä teoksen teeman tulkintaa. Lähes kaikki tutkijat ovat yhtä mieltä siitä, että The Ebony Towerin perimmäinen teema koskee vastakkainasettelua esittävä taide vs. abstrakti taide. Tarinassa näitä vastapooleja edustavat Henry Breasley ja David Williams.

Mutta kuten koko Fowlesin tuotannossa, erottuu The Ebony Towerissa itse asiassa kolme teemaa, jotka kulkevat erityisesti maalaustaiteen läpi seuraavanlaisina kehinä:

7.1 Luonnon kehä

Fowlesille luonto on ollut aina yksi hänen tuotantonsa lähtökohdista. Tämä näkyy paitsi hänen fiktiossaan, myös hänen lukuisissa luontoa käsittelevissä teoksissaan, kuten *The Tree, Islands ja Land*. Tämä luonnon asettaminen kaiken elämän lähtökohdaksi näkyy The Ebony Towerissa maalaustaiteen historiallisena jatkumona alkaen Pisanellon vielä keskiaikaiseen luontokäsitykseen perustuvasta maalauksesta Pyhän Eustachiuksen näky, päätyen abstraktin op-taiteen ja Bridget Rileyn luontokäsitykseen, jossa luonto ei ole enää maisema, vaan visuaalisen voiman tapahtuma.

The Ebony Towerin Luonnon kehä on esitetty kuviossa 1 ja se muodostuu seuraavista taideteoksista ja taiteilijoista:

1. **Pisanello, Pyhän Eustachiuksen näky. (**n. 1430)

Tämä Pisanellon teos on Fowlesille ehkä tärkein luontoa kuvaava taideteos. Peuran sarvien välissä ristillä roikkuva Kristus kuvaa Fowlesille luonnon asemaa ristinaulittuna vapahtajana. Tämä teos on ajaton kuvaus luonnon merkityksestä ihmiskunnalle ja saa siten nykymaailmassa ihan toisenlaisia merkityksiä kuin 1400-luvun alussa.

2. **Paolo Uccello, Metsästys** (n. 1460)

Uccellon Metsästys kuvaa vielä keskiajalle ominaista pelkoa kesytöntä luontoa kohtaan. Tumma synkkä metsä on eläinten turvapaikka ja ihmisille vaarallisen mystinen. Metsä kuvastaa voimaa, joka on tavallisen ihmisen tavoittamattomissa ja siksi pyhitetty vain eläinten ja luonnon salaisuudet tuntevien

”taikurien” (magus) käyttöön. Tämä maalaus on erityisen merkityksellinen The Ebony Towerissa, jossa se toimii Henry Breasleyn oman maalauksen esikuvana ja siten myös tienä Breasleyn metsän siimeksessä täydellistyvään persoonaan.

3. Pieter Brueghel vanhempi, Kerjäläiset (1568)

Brueghelin luonnonkuvaus oli 1500-luvun taiteessa hyvin poikkeavaa. Brueghel maalasi luonnonkuvaukseltaan realistisia maalauksia, joissa ihmisen asema luonnon rinnalla oli mitätön, jopa yhdentekevä. Brueghelin ihmiset ovat usen narreja, jotka muistuttavat Shakespearen maalaisia. Breughel esitti kuitenkin nämä yhteiskunnan alimman luokan edustajat koko ihmiskunnan vertauskuvana, ja tämä oli täysin poikkeuksellista 1500-luvulla. Breughelin ihmiset eivät ole luomakunnan herroja, vaan pelkästään mitättömiä osia hänen majesteettista visiotaan luonnon kiertokulusta, jossa vuorottelevat kasvu ja mätäneminen, kuolema ja jälleensyntyminen. Breughel ylistää maailmankaikkeuden suuruutta kieltämällä ihmisen keskeisen aseman siinä.[202]

4. Caravaggio (1574-1610) / **Rembrandt** (1606-1669)

Caravaggio hylkäsi taiteessaan sekä renessanssin ihannoidut kauneuskäsitteet että Italian taiteessa renessanssin ja barokin välissä vallalla olleen hienostuneeseen itsetarkoitukselliseen sulouteen, graziaan pyrkineen manerismin. Hän siirtyi kohti voimakasta realismia, suorastaan naturalismia ja luopui täydellisesti ”taiteen korukuvioista”. Hänen hallitsevin tyylikeinonsa oli *chiaroscuro,* valohämy, jonka vahvat heittovarjot nostavat henkilöt äkkiarvaamatta ylös pimeydestä. Näin valo ja samalla luonto saavat toimijan osan maalauksissa ja niiden tapahtumissa.

Caravaggion jälkiä seurasi osaltaan myös Rembrandt. Hän omaksui Caravaggion chiaroscuron käytön ja kehitti sen huippuunsa. Hän loi maalauksiin käsinkosketeltavan läsnäolon käyttämällä leveitä paksuja siveltimenvetoja, värit ei-

---

202 Fleming & Honour 1992, 444-445.

vät sulaudu toisiinsa, vaan niitä on toistensa päällä paksuina kerroksina.[203] Näin Rembrandt upottaa ihmishahmonsa taustaan ts. luontoon ja sen yhteyteen. Valonlähteenä toimii yliluonnollinen, jumalainen valo, jonka lähdettä ei paljasteta.

The Ebony Towerin Henry Breasleyn keskeiset työt Moon hunt ja Kermesse ovat näiden kaikkien edellä mainittujen taiteilijoiden sulattamoja. Metsän ja luonnon kuvauksen Breasley on lainannut Pisanellolta ja Uccellolta, asetelmat ja ihmiset Breughelilta ja valon ja voimakkaan, paksun maalipinnan käytön Caravaggiolta ja Rembrandtilta. Näin Fowles yhdistää 300 vuotisen jatkumon Pisanellosta Rembrandtiin.

5. Prerafaelinen luonto

Prerafaelinen taide syntyi Caravaggiosta ja Rembrandtista alkaneen naturalismin vastalausena. Tavoitteena oli ”palata luontoon”. Romanttisella asennoitumisella prerafaeliitit pyrkivät henkiseen syventymiseen, aitouteen ja totuuteen. Lisääntyvää materialismia vastaan he asettivat runollisia unelmia. Inspiraatioita etsittiin saduista, uskonnosta ja myyteistä. Luonnosta tuli enemmänkin tunnelman kuvaaja, ideaalinen maisema, joka kuvasi kuvan omaa sisäistä estetiikkaa. Parhaimmiillaan tuloksena oli erinomaisia maisemakuvauksia, joissa luontoa on kuvattu yksityiskohtaisen tarkasti[204], mutta useissa tapauksissa tämä johti siihen, että maalauksesta, ja varsinkin luonnosta tuli liiankin idealistinen ja romanttisen runollinen. Esimerkkinä tällaisesta maalauksesta The Ebony Towerissa toimii Millaisin The Boyhood of Raleigh.

Mutta 1800-luvun realismi ja idealismi loivat kuitenkin tietä 1900-luvun alun

---

203 Katso esimerkiksi Techniques of the Great Masters of Art 1985, 60-63, Fleming & Honour 1992, 515-518, Krauße 2000, 42-43 sekä Wright 1981.

204 Katso esimerkiksi William Holman Huntin maalaus Meidän Englantimme rannikot (1852).

taiteeseen, joka kielsi naturalistisen kuvauksen, mutta ankkuroitui kuitenkin todellisuuteen.[205]

6. Abstrakti luonto

Abtraktin maalaustaiteen eri suuntaukset loivat 1940-luvulta lähtien täysin eri tyyppisen suhtautumisen koko maalaustaiteeseen. Erityisesti geometrisen abstraktion taiteilijat poistivat maalauksesta yksilöllisen käsialan ja täyttivät kankaat selvillä, sileillä väripinnoilla ja geometrisilla kuvioilla. Kuva ei muistuta enää mitään figuratiivista, vaan sen pitäisi riittää pelkkänä itsenään, puhtaana värinä. Näin murretaan ensi kerran Wassily Kandinskyn teoksessaan Das Geistige in der Kunst esittämä ketju taiteilija – taulu – katsoja ja jäjelle jää vain katsoja yksin taulun kanssa.

Mutta kuten jo Bridget Rileyn yhteydessä todettiin, ei luonto ole myöskään abstraktille taiteelle yhdentekevä elementti. Kandinskyn mukaan taideteos syntyy aina ”ulkoisesta luonnosta” saadusta vaikutelmasta, impressiosta, pääasiassa tiedostamattomista ”sisäisen luonnon” vaikutelmista, improvisaatiosta sekä siitä, että kompositiota kehitellään näistä kahdesta niin kutsutusta voimasta lähtien.[206] Näin siis sekä Kandisky että Riley näkevät molemmat luonnon voimana, josta taide saa alkunsa. Palaamme siis alkuperäisen Fowlesin käsitykseen luonnosta kaiken taiteen lähtökohtana.

---

205 Krauße 2000, 69.
206 Krauße 2000, 91.

Abstrakti luonto
Riley, Paean 1973

Luonto ristillä
Pisanello, Pyhän Eustachiuksen näky n. 1430

Salaperäinen metsä
Uccello, Metsästys n. 1460

Prerafaelinen luonto
Millais, The Boyhood of Raleigh 1869-1870

Chiaroscuro, jumalainen valo
Caravaggio, David 1606-1607

Luonnon kiertokulku
Pieter Breughel vanhempi, Kerjäläiset 1568

Kuvio 1. The Ebony Towerin Luonnon kehä

7.2 Naisen kehä

Toinen koko Fowlesin tuotantoa kuvaava piirre on naisen aseman korostaminen. Fowlesin teosten nuoret koulutettavat miehet ovat lähes poikkeuksetta vain puolikkaita, heiltä puuttuu feminiinisyyden kattava kokonaisuus. Tätä kokonaista ihmistä edustavat Fowlesin fiktion naiset; The Collectorin Miranda, The Maguksen Lily / Rose –pari, The French Lieutenant´s Womanin Sarah sekä The Ebony Towerin Diana / Anne –pari. The Ebony Tower kuvaa tätä naisen ja miehen välistä suhdetta eri tavalla kuin muut Fowlesin romaanit. Muissa tämä suhde on havaittavissa suoraan tekstuaalisesta tasosta, mutta The Ebony Towerissa tämä asetelma esitetään maalaustaiteen avulla.

Kuten edellä esitetyssä luonnon kehässä, muodostavat myös The Ebony Towerin naiset oman maalaustaiteen naisen kehän (Kuvio 2):

1. Pisanello. Pyhä Yrjö ja Prinsessa /Uccello. Pyhä Yrjö ja lohikäärme

Pisanellon ja Uccellon maalaukset toimivat The Ebony Towerissa keskeisinä ihmissuhteiden tulkintamalleina. Uudelleen tulkittuna nämä maalaukset antavat täysin erilaisen lähtökohdan erityisesti Dianan aseman analysoinnille. Pisanellon maalaukset antavat kuvan itsevarmasta prinsessasta, joka odottaa Pyhältä Yrjöltä ihmetekoja mutta ei ole lainkaan varma suostuisiko palkinnoksi pelastajalleen.[207] Samoin toimii myös Uccellon prinsessakuvaus. Toisaalta prinsessa siunaa pelastajaan mutta toisaalta katse ihmettelee koko pelastusoperaation tarpeellisuutta. Tällainen kaksijakoinen kuva muodostuu myös The Ebony Towerin naisista.

2. Giorgione/Tizian, Venus, (1538)

Kuva puhtaasta alastomasta jumalattaresta on lähtöisin Giorgionelta. Tizian

---

[207] Legendan mukaan St George kieltäytyi kunniasta saada prinsessa puolisokseen. Sen sijaan hän teki kääntymyksen ja omisti loppuelämänsä kristinuskolle.

kehitti tämän aiheen omassa teoksessaan *Urbinon Venus* hieman pidemmälle. Tizian siirsi jumalattaren ulkoa sisätiloihin ja poisti samalla kaikki jumalattaren tuntomerkit, joten lopputuloksena syntyi kuva alastomasta naisesta, joka selvästikin odottaa rakastajaansa makuuhuoneessaan. Teoksesta huokuu vielä Giorgionelta puuttunut estoton eroottisuus ja naisen itsetietoinen oman vartalon kokeminen.

3. Prerafaelinen nainen. Millais, The Bridesmaid, (1851)

Fowles korostaa The Ebony Towerin naisten, erityisesti Dianan prerafaelisyyttä. Diana vertautuu suoraan Lizzie Siddaliin. Naisen asema prerafaelisessa maalaustaiteessa on keskeinen. Naisia esittävät maalaukset dominoivat koko prerafaelista taidetta. Naiset kuvataan korostuneen feminiinisinä, pitkine, vapaine hiuksineen ja suurine silmineen. Vielä merkityksellisemmäksi naisen aseman tekee se, että prerafaeliitit käyttiivät aina eläviä malleja. Ehkei mikään toinen maalaustaiteen ajanjakso tai suuntaus ole tuonut kuuluisuuteen niin useita naisia kuin tämä. Jane Morris, Christina Rossetti, Fanny Cornforth ja tietenkin Lizzie Siddal olivat kaiki tuon ajan tähtiä.[208]

The Ebony Towerin prerafaelista lähtökohtaa korostaa myös se, että John Everett Millaisin maalaus The Bridesmaid (Le Fiancee) on valittu teoksen Granadan kustantaman paperback editionin kansikuvaksi.

4. Edouard Manet, Aamiainen ruohikolla (Déjeuner sur l´herbe), (1863)

Edouard Manet on usein nimetty ensimmäiseksi moderniksi maalariksi. Hän toisaalta imi vaikutuksia monilta menneen ajan mestarilta ja toisaalta sanoitui irti perintesistä maalaustavoista. Tämä näkyy erityisesti hänen kuuluisimmassa teoksessaan Aamiainen ruohikolla, joka on jatkumoa Giorgionen ja Tizianin aloittamaan féte champétre –aiheeseen. Kuten on käynyt ilmi, toimii tämä teos suorana lähtökohtana The Ebony Towerin piknik-kohtauksessa. Sekä teoksen

---

208 Naisen asemasta pre-rafaelisessa taiteessa katso tarkemmin Marsh 1998.

asetelma, että Manet:n jähmettyneeseen, pysähtyneeseen kuvakseen perustuva tekniikka toimivat merkittävänä subtekstisenä elementtinä läpi The Ebony Towerin.

Manet:n naiset ovat Fowlesille ominaiseen tyyliin itsevarmoja ja tietoisia omasta ruumiistaan. He eivät häpeile yllä leijuvaa prostituution leimaa. Aamiainen ruohikolla –teoksen kaksi naista täydentävät The Ebony Towerin Annen ja Dianan tavoin toinen toisiaan; julkea itsetietoisuus ja hieman kaino eroottisuus kohtaavat.

5. Gauguin, Spirit of the Dead Watching (1892), **Nevermore** (1897)

Paul Gauguinin itsevarma Eva Tahitin paratiisissa on jälleen yksi versio Pisanellosta alkaneeseen naiskuvaan. Gauguinin Eva kulkee paratiisissaan alastomana häpeilemättä vielä syntiilankeemuksen jälkeenkin. David Williams vertaa The Ebony Towerin naisia suoraan Gauguinin naisiin ja Breasleyn maatila Coëtminaisin metsässä on kuin Tahitin paratiisi.

Gauguinin maalaukset Spirit of Dead Watching ja Nevermore ovat jälleen yksi versio Giorgionesta alkaneeseen Venus / Olympia –aiheeseen. Mutta Gauguinin maalausten tunnelma on täysin Giorgione / Tizian / Manet –linjasta poikkeava. Gauguinin makaavilla naisilla on välinpitämätön, jopa pelokas ilme kasvoillaan. Heidän paratiisissaan on kutsumattomia vieraita; kuolema ja (Edgar Allan Poen) musta paholaisen korppi.

6. Pablo Picasso, Avignonin naiset (**Les Demoiselles d´Avignon**) (1907) **ja pirstoutunut naiseus.**

Pablo Picasson kuuluisa maalaus *Avignonin Naiset* herätti pahennusta ja järkytti jopa Picasson ystäviä, jotka näkivät maalauksen sen valmistuttua 1907 (teos asetettiin julkisesti näytteille vasta 1937). Maalaus kuvaa joukkoa prostituoituja, mutta tämä ei ollut syy mikä teki Picasson maalauksesta aikalaisille hätkähdyttävän, vaan järkytyksen aiheutti se, että maalauksen hahmot ja

kuvatila olivat niin vääntyneet ja pirstotut. Maalaus oli raivokas, suora hyökkäys, ei seksuaalista moraalittomuutta vastaan, vaan elämää vastaan sellaisena kuin Picasso sen näki – elämän turhuutta, sairautta, rumuutta ja armottomuutta vastaan.[209] Maalauksessa Picasso kehitti edelleen Cézannen vaatimuksia, että kaikki olisi pelkistettävissä ympyröiksi, soikioiksi tai suorakulmioiksi perspektiiviä rikko-malla. Avignonin Naisissa Picasso muotoilee ensimmäistä kertaa kubismin idean kuvaamalla muodot rytmisinä pintoina.[210]

Picasson naiset on maalattu ilman mitään ihastusta tai surua, ilman ironiaa tai sosiaalista kommenttia. Naiset on maalattu kuin seipäät aitaan, jonka raoista silmät katsovat kuin kuolemaan.

The Ebony Towerissa Avignonin naiset asetetaan maalaustaiteen historian taitekohtaan, josta eteenpäin taide kulkee kohti abstraktiota. Taiteesta häviää tunne ja taiteen opetus teoretisoidaan ja kutistetaan kieltenopiskelun rinnalle.

---

209 Berger 1985, 69.
210 Krauße 2000, 92.

Pirstoutunut naiseus
Picasso, Avignonin naiset 1907

Mystinen Prinsessa
Uccello, Pyhä Yrjö ja lohikäärme n. 1456

Alaston jumalatar
Tizian, Urbinon venus 1538

Paratiisin animaalinen Eeva
Gauguin, Nevermore 1897

Itsevarma nainen
Manet, Aamiainen ruohikolla 1863

Prerafaelinen nainen
Millais, The Bridesmaid 1851

Kuvio 2. The Ebony Towerin Naisen kehä

7.3 Väkivallan kehä

Kolmas Fowlesin tuotannon läpi kulkeva teema on *väkivallan* teema. The Collectorissa Fowles kuvasi kidnappausdraamaa, kauhua ja väkivaltaa hyvin konkreettisella tasolla. Sittemmin tuo väkivallan kuvaaminen on kehittynyt eri asteille ja The Ebony Towerissa se saavuttaa ehkä symbolisimman tason koko Fowlesin tuotannossa. The Maguksen natsikuvaukset ja The Ebony Towerin maailma yhdistyvät jälleen kerran maalaustaiteen avulla, ja tästä muodostuu keskeinen tekstuaalisen pinnan alla kulkeva teema koko teokselle. Tämä on jälleen teema, joka ei nouse selkeästi esiin ilman taiteen liittämistä analysointiin. The Ebony Towerissa tämä teema kulkee historiallisena jatkomona koko teoksen läpi. Väkivalta ja ihmisen vastuu tästä väkivallasta on siirtynyt temaattisena kokonaisuutena The Maguksesta, jossa sodan ja väkivallan avulla tutkitaan ihmisen vastuuta omista teoistaan. Erikoista Fowlesin väkivallan käsittelylle on se, että hänen teoksissaan ei juuri suoranaista väkivaltaa esiinny, vaan se on enimmäkseen kätketty näkyvän tason alle. Näin väkivallan läsnäolo tuodaan esille muilla keinoin, taide näistä ehkä merkittävimpänä.

The Ebony Towerin väkivallan kehä on kuvattu kuviossa 3.

1. **Pisanello, Mantuan freskot** (n. 1430), **Uccello, San Romanon taistelu** (n. 1450-1460)

Pisanellon Ludovico Gonzagalle tekemät turnajaisfreskot ja Uccellon kuuluisat sotakuvaukset San Romanon taisteluista toimivat pohjana fowlesilaiselle väkivallan käsittelylle. Näiden molempien taiteilijoiden teoksissa, vaikka ovatkin tilattuja taistelukuvauksia, ei sotaa ja väkivaltaa ihannoida, vaan kuolema esitetään realistisena, väkivaltaisena tapahtumana. Tällainen aihe ja aiheen käsittely oli varsin poikkeuksellista tuolloin 1400-luvun alussa.

Merkityksellistä varsinkin Pisanellon freskoissa oli niiden selkeä kantaa-

ottavuus. Niitä voisi pitää sodanvastaisina, jopa pasifistisina teoksina. Tämä on keskeinen kantava linja myös The Ebony Towerissa; on otettava kantaa väkivaltaan ja kannetava vastuu teoistaan.

2. John Foxe, Book of Martyrs, puukaiverukset (1563)

The Ebony Towerissa Henry Breasley vertaa Pisanellon Pyhä Yrjö ja Prinsessa –maalauksen hirressä roikkuvia hahmoja Foxen *Book of Martyrs*in puukaiverruksiin. Kyseessä on John Foxen 1500-luvun puolivälissä kirjoittama teos, jossa hän kuvaa Bloody Maryn aikaisia katolilaisten toimeenpanemia protestanttien joukkoteloituksia. Breasleyn viittaus tuohon teokseen kohdistuu nimenomaan tuon teoksen kuvitukseen. Teoksen puukaiverrukset on tehty väkivaltaa kaunistelematta, kaikki julmien teloitusten ja roviollapolttamisten kauheudet näyttäen.[211] Tämä on Breasleyn koko taidekäsityksen ydin: elämä pitää näyttää sellaisena kuin se on ”cunt is cunt, death is death”.

3. Caravaggio, Meduusan pää (n. 1598)

Caravaggion Meduusan pää on teos kauhusta. Vaikka teos alun perin tehtiin pelottamaan vastustajia taisteluissa, kääntyy Caravaggion rotella kuvaamaan ennen kaikkea sisäistä kauhua. Tämä voidaan hyvin tulkita peloksi, joka syntyy oman väkivaltaisuuden ymmärtämisestä. Aihetta on tarkemmin käsitelty tämän tutkielman luvussa 3.2.

---

211 Katso tarkemmin esim. White 1963, 132-168. Book of Martyrs löytyy myös hyvin verkosta, katso esimerkiksi http://calvarychapel.com/library/foxe-john/text/bom.htm [viitattu 11.12.2001] tai Cyber Library: http://www.leaderu.com/cyber/books/foxmartyr/

4. **Picasso, Guernica** (1937)

Pablo Picasson Guernica on hänen kuuluisimpia töitään. Se on kuvaus pienen espanjalaisen kaupungin, Guernican tuhosta 1937, kun Francon hallituksen joukot pommittivat kaupungin maan tasalle 45 minuutissa. Tuo hyökkäys oli ensimmäinen, joka tarkoituksellisesti kohdistui siviiliväestöä kohtaan. Syyttävässä maalauksessaan Picasso ilmaisee sitä kauhua, tuskaa ja surua, jota tämä tapaus hänessä herätti.

Guernica on The Ebony Towerin keskeisin väkivaltaan liittyvä maalaus. Maalaus on voimakkaasti läsnä teoksen nykytaiteen tilaa pohdiskelevissa jaksoissa. Kun Breasley ja Williams keskustelevat taiteesta, toteaa Breasley Picassosta:

- Very fast worker. Overproduced all his life. Had to cod people.
- Guernica?
- Good gravestone. Let´s all the scum who didn´t care a damn at the time show off their fine feelings.

Guernicaa pidetään jatkuvana protestina fasismin raakuutta ja nykyaikaista sotaa vastaan. Mutta alun perin Picasson maalaus oli kiihkeä reaktio tiettyyn tapahtumaan. Vasta myöhemmin seuranneiden tapahtumien myötä se on noussut yleismaailmalliseksi vastalauseeksi. Näin Picasson persoonallinen protesti suhteellisen pientä välikohtausta vastaan hänen omassa kotimaassaan sai myöhemmin maailmanlaajuisen merkityksen. Monille miljoonille ihmisille nimi ”Guernica” merkitsee nykyään syytöstä kaikkia sotarikollisia vastaan. Kuitenkaan Guernica ei ole missään objektiivisessa merkityksessä maalaus nykyaikaisesta (tai 1900-luvun) sodasta.

Juuri tähän tarttuu myös Breasley kommentissaan. Picasson maalauksesta on muodostunut kansainvälinen ikoni, johon myös ne, jotka eivät omaa tuomiotaan sodalle ja väkivallalle uskalla tai pysty esittämään. Ja tämä on pelkuruutta ja vastuuttomuutta, jota Breasley ei voi sietää.

The Ebony Tower rakentuu siis näiden kolmen teeman ympärille ja näiden teemojen esille tuominen ja ymmärtäminen vaatii maalaustaiteen keskeisen merkityksen analysointia teoksessa. Maalaustaiteen avulla näkyviin paljastuu myös Fowlesin syvä historismi, joka muissa hänen teoksissaan paljastuu suoraan tekstuaalisesta tasosta. Voidaan siis todeta, että maalaustaiteen kontekstilla on The Ebony Towerin subtekstianalyysissä uusia merkityksiä tuova asema. Ilman tätä kontekstia ei kaikkia The Ebony Towerin tasoja saada kuvattua.

5. Jackson Pollock ja abstrakti ekspressionismi

Toisen maailmansodan jälkeen kukaan ei oikein enää uskonut, että maailmaa voitaisiin muuttaa siveltimellä. Kukkien, esineiden ja ihmisten maalaaminen tuntui turhalta, jopa koko maalaustaiteen oikeutus ja merkitys kyseenalaistettiin. Syntyi ei-esittävä taide, josta Yhdysvalloissa käytettii niemä *abstrakti ekspressionismi*. Enää ei ollut sitovia normistoja, jotka olisivat määränneet millaiselta taiteen tuli näyttää ja mitä sen piti palvella. Tämä taiteen vapautuminen säännöistä teki teosten ymmärtämisestä yleisölle yhä vaikeampaa. Taiteen sanoma, merkitys katsojalle muotona hävisi ja monien mielestä maalaukset olivat pelkkää amatöörimäistä sotkua.

Jackson Pollock oli Robert Motherwellin ja Willem de Kooningin ohella amerikkalaisen abstraktin ekspressionismin tärkein edustaja ja hän antoi taulujaan katsoville ihmisile neuvon: ”koettakaa ottaa vastaan se, mikä maalauksella on tarjottavana, älkääkä etsikö siitä sisältöä tai ennalta asetettua tarkoitusta, jonka haluatte saada varmistettua”.[212] Pollockin maalaustapaa kutsuttiin action painting –nimityksellä. Tämä kuvaa täsmälleen sitä, mitä hän teki: maalaaminen oli hänelle toimintaa, jonka lopputulosta ei hän eikä kukaan mukaan pystynyt ennustamaan.

---

212 Krauße 2000, 109.

The Ebony Towerissa raja hyväksytyn ja hylätyn, vastuullisen ja vastuuttoman, rakastavan ja kylmän, esittävän ja ei-esittävän, elämän ja kuoleman välillä kulkee Picasson ja Pollockin välissä. Picasson Guernica on vielä ”good gravestone” mutta Pollockista Breasley toteaa: “Better the bloody bomb than Jackson Bollock”. ..”Ebony Tower, that’s what I call it”. Abstrakti taide on pakoa todellisuudesta. Jopa pommi on parempi vahtoehto, sillä se on kuitenkin kannanotto. Taide, joka ei ota kantaa, eristäytyy omaan norsunluutorniinsa, eikä saa koskettusta ihmiseen eikä elämään: ”Don´t hate, can´t love. Can´t love can´t paint.”

Abstrakti pako todellisuudesta
Pollock, Shewolf 1943

Kuolevat ritarit
Uccello, San Romanon taistelu
n. 1450-1460

Hirtetyt miehet
Foxe, Book of Martyrs 1563

Sisäinen kauhu
Caravaggio, Medusa 1598

Sota
Picasso, Guernica 1937

Kuvio 3. The Ebony Towerin Väkivallan kehä

8 Päätäntö

Tässä tutkielmassa on tehty maalaustaiteen kontekstiin perustuva subtekstianalyysi John Fowlesin pienoisromaanista The Ebony Tower. Maalaustaiteen asettaminen analyysin konteksiksi tuntui perin luonnolliselta valinnalta, koska The Ebony Tower rakentuu voimakkaasti maalaustaiteen ympärille. Tällaisen keskeisen kontekstin huomioimatta jättäminen tuntui jo perustaltaan väärältä valinnalta, vaikka useimmat tutkijat ovat näin tehneetkin.

Vertailun vuoksi tässä tutkielmassa käytiin läpi muutamia keskeisiä tutkimuksen kohteena olevasta teoksesta tehtyjä tulkintoja. Nämä tutkimukset osoittautuivat perustaltaan hyvin samanlaisiksi, samoin lähtökohtiin perustuviksi ja samoihin lopputuloksiin päätyviksi. Tosin on todettava, että samassa mittakaavassa toteutettuja tutkimuksia, kuin mitä tässä on tehty, ei juurikaan ole olemassa. Fowles-tutkijat ovat yleensä keskittyneet kirjailijan muihin teoksiin ja näin The Ebony Tower on jäänyt vähäisemmälle huomiolle. Tämä oli myös tämän tutkielman yksi lähtökohta: tutkia johtuuko se, että The Ebony Tower on katsottu tutkimuksen kentässä Fowlesin tuotannossa vähempiarvoiseksi teokseksi kuin muut hänen teoksensa siitä, että tutkijat eivät ole lähestyneet teosta oikeasta suunnasta? Näin voisi tietysti tämän tutkielman valossa helposti todeta, mutta lopullinen vastaus tähän voidaan antaa vasta jatkotutkimuksen avulla. Luonnollisena jatkumona tälle tutkielmalle olisi analysoida Fowlesin tuotantoa laajemmalti saman maalaustaiteen kontekstin läpi. Vasta näin saadaan todellinen vertauspohja tulkinnalle ja annettua lopullinen vastaus edellä esitettyyn kysymykseen.

KIRJALLISET LÄHTEET

ACHESON, J. 1998. John Fowles. St. Martin´s Press, Inc. New York.

ALDERMAN, T. 1985. The Enigma of The Ebony Tower: A genre study. Modern fiction studies 31:1. 1985.

ALPERS, S. 1976. Describe or narrate? A problem in realistic representation. New Literary history 8:1, 15-41.

ALPERS, S. 1983. Art of describing: Dutch art in the seventeenth century. Murray. London.

ALPERS, S. 1988. Rembrandt´s enterprise. The studio and the market. The University of Chicago Press. Chicago & London.

ARMSTRONG, J. 1969. The Paradise myth. Oxford University Press. London.

ART BIBLIOGRAPHIES, MODERN. Clio Press. Oxford.

ART INDEX. H.W. Wilson Company. New York.

AUBREY, J.R. 1991. John Fowles: A Reference Companion. Greenwood. New York.

AUBREY, J.R. (Ed.) 1999. JOHN FOWLES AND NATURE. Fourteen perspectives on landscape. Associated university presses, Inc. Cranbury.

BAKER, J.R. 1980 / 1981. Fowles and the struggle of the English Aristoi. Journal of modern literature. 8:2. 1980 / 1981.

BAL, M. 1990. Svetlana Alpers, Rembrandt´s Enterprise: The Studio and the Market. Art Bulletin 72:1, 138-143.

BAL, M. 1991. Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition. Cambridge University Press. Cambridge.

BAL, M. 1999. Ruumiiseen sisällytetty tila. Teoksessa Saariluoma, K. (toim.) Kuvasta tilaan.

BARNUM, C 1985. An interview with John Fowles. Modern fiction studies. 31:1. 1985.

BARNUM, C 1986. The Quest motif in John Fowles´s The Ebony Tower. Teoksessa PIFER, E. (toim.) 1986. Critical Essays on John Fowles. G.K. Hall & Co. Boston.

BARNUM, C. 1988. The Fiction of John Fowles. A Myth for Our Time. Penkewill Publishing Company. Greenwood.

BARTHES, R. 1993. Tekstin hurma. Vastapaino. Tampere.

BAXANDAL, M. 1972. Painting and experience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style. Clarendon Press. Oxford.

BEERBOHM, M. 1987. Rossetti and his circle. Yale University Press. London.

BELLAMY, M. 1979. John Fowles´s version of pastoral: Private valleys and the pareity of existence.Critique 21. 1979.

BERGER, J. 1965. Picasson nousu ja tuho. Love kirjat. Helsinki.

BEVIS, R. 1996. Actaeon´s sin: The "previous iconography" of Fowles´s "The Ebony Tower". Twentieth Century Literature. Spring 1996. Vol. 42 Issue 1. s. 114-123.

BOOK OF ART. 1966. Grolier. New York.

BRAX. K. 1992. Ritari Eliduc ja Eebenpuutorni: John Fowlesin The Ebony Tower: subtekstit ja tulkinta. Pro gradu. Helsingin yliopisto. Yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitos.

BRAX, K. 1996. John Fowlesin A Maggot postmoderni romanssi. Lisensiaatintutkimus Helsingin yliopisto, yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitos.

BRYSON, N. 1981. Word and Image: French painting of the Ancien Régime. Cambridge University Press. Cambridge.

BRYSON, N. 1983. Vision and painting: The Logic of the Gaze. Yale University Press. New Haven.

BRYSON, N. 1988. Intertextuality and visual Poetics. Style 22;2, Summer 1988, 183-193.

BURGESS, G. 1987. The Lais of Marie de France. University of Georgia Press. Athens.

CHIPP, H. 1988. Picasso´s Guernica. History, Transformations, Meanings. University of California Press. Berkeley.

CONRADI, P. 1982. John Fowles. Richard. Clay Ltd. London: Methuen.

CONTEMPORARY ARTISTS. 1989. St. James Press. Chicago.

COOPER, R.M. 1970. Lost on both sides. Dante Gabriel Rossetti: critic and poet. Ohio University Press.Ohio.

A CRITICAL BIBLIOGRAPHY OF FRENCH LITERATURE vol 1. 1952. The Mediaeval Period. Syracuse University Press. New York.

DICTIONARY OF ART. St. James Press.

EAGLETON, T. 1983. Literary theory: an introduction. Basil Blackwell. Oxford.

AN ENCYCLOPEDIA OF CONTINENTAL WOMEN WRITERS. 1991. Garland Publ. Inc. New York.

EVANS, J. 1952. Art in Mediaeval France 987-1498. London [s.n].

FLAMAND, R. 1971. Taiteen maailmanhistoria, osa 9: Renessanssin maalaustaide. Ex Libris. Helsinki.

FOWLES, J. 1964. ”On Being English but not British”. The Texas Quarterly 7, 1964: 154-162.

FOWLES, J. 1969. The French Lieutenant´s woman. Richard. Clay Ltd. Suffolk.

FOWLES, J. 1974. The Ebony Tower. Richard Clay Ltd. Suffolk.

FOWLES, J. 1977. The Magus. A revised version. Richard Clay Ltd. Suffolk.

FOWLES, J. 1978. Daniel Martin. Jonathan Cape. Suffolk.

FOWLES, J. 1980. The Aristos. Revised edition. Jonathan Cape. London.

FOWLES, J. 1981. The Collector. Richard Clay Ltd. Suffolk.

FOWLES, J. 1988. Teoksessa Tarbox, K. 1988. The Art of John Fowles. University of Georgia Press. Athens.

FOWLES, J. and HORVAT, F. 1979. The Tree. Aurum Press.Ltd. London.

FREUD, S. 1981. The Standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud. The Hogarth Press. London.

FRIEDLAENDER, M. 1974. From Van Eyck to Bruegel. London.

GOLDWATER, R. 1983. Paul Gauguin. Abrams. New York.

GUIDE TO THE LITERATURE OF ART HISTORY. 1980. American Library Association. Chicago.

HALLAM, E. (toim.) 1996. Pyhiä miehiä ja naisia. Karisto. Hämeenlinna.

HALPERN, D. 1971. A sort of exile in Lyme Regis: An interview with John Fowles. London Magazine 10:12.

HAMILTON, G. 1986. Manet and his critics. Yale University Press. New Haven.

HENRIKSON, A. 1963. Antiikin tarinoita 1-2. WSOY. Porvoo

HERTZ, N. 1985. The End of Line. Essays on Psychoanalysis and the Sublime. Columbia University Press. New York.

HIBBARD, H. 1988. Caravaggio. Thames and Hudson. London.

HIETALA, V. 1993. Kuvien todellisuus: Johdatusta kuvallisen kulttuurin ymmärtämiseen ja tulkintaan. Kirjastopalvelu. Helsinki.

HILL, R. 1980 / 1981. Power and Hazzard: John Fowles´s theory of play. Journal of moderrn literature. 8:2. 1980 / 1981.

HILLS, P. 1987. The light of early Italian painting. Yale University Press. New Haven.

HOLMES, F 1985. Art, truth, and John Fowles´s The Magus. Modern fiction studies 31:1.1985.

HONOUR, H. & FLEMING J. 1992. Maailman taiteen historia. Otava. Helsinki.

HUFFAKER, R. 1980. John Fowles. Fredrick Ungar Publishing Co. Inc. USA.

HUXLEY, F. 1979. The Dragon. Nature of spirit, spirit of nature. Thames and Hudson. London.

KANDINSKY, W. 1952 / 1912. Über das geistige in der kunst. Bern.

KELLER, H. 1979. Impressionistit. Kirjayhtymä. Helsinki.

KESKINEN, M. 1996. Kriittisiä transpositioita. Intertekstuaalisuuden teoriat kirjaimen ja metaforan välissä. Teoksessa Mustat merkit muuttuvat merkityksiksi (toim.) Pirjo Lyytikäinen. SKS. Helsinki

KLEIN, E. 1966. A comprehensive etymological dictionary of the English language dealing with the origin of words and their sense development thus illustrating the history of civilization and culture. Osa A-K. Amsterdam.

KRAUßE, A. 2000. Maalaustaiteen historia: renessanssista nykypäivään. Könemann. Köln.

KRISTEVA, J. 1993. Puhuva subjekti: tekstejä 1067-1993. Gaudeamus. Helsinki

KUUSAMO, A. 1990. Sanooko kuva, kuvaako sana? Teoksessa Altti Kuusamo (toim.). Kuvien edessä: esseitä kuvan semiotiikasta. Gaudeamus. Helsinki

KUUSAMO, A. 1996. Tyylistä tapaan: semiotiikka, tyli, ikonografia. Gaudeamus. Helsinki

LAHDELMA, T. 1986. Vapahtajaa etsimässä: evankeliumit Endre Adyn lyriikan subtekstinä vuoteen 1908. Jyväskylä Studies in the Arts 25. Jyväskylän yliopisto. Jyväskylä.

LAHTI, L. & LAHTI, M. 1989. Suomalaisen taideopas. Tammi. Helsinki.

LAVIN, M. 1990. The place of narrative: mural decorations in Italian churches, 431-1600. The University of Chicago Press. Chicago.

LE MEE, K. 1978. A metrical study of five Lais of Marie de France. The Hague.

LEVER, K. 1979. The education of John Fowles. Critique 21. 1979.

LOVEDAY, S. 1985. The Romances of John Fowles. MacMillan Press Ltd. London.

LÖVGREN, S. 1959. The Genesis of modernism. Seurat, Gauguin, van Gogh and French symbolism in the 1880´s. Almqvist & Wiksells Boktryckeri. Uppsala.

MARSH, J. 1998. Pre-Raphaelite Woman. Images of feminity in pre-raphaelite art. Phoenix Illustrated, London.

MC DANIEL, E. 1987. Fowles as Collector: The Failed Artists of *The Ebony Tower*. Papers on Language and Literature 23, no. 1 (1987): 70-83.

MC SWEENEY, K 1980/1981. John Fowles´s variations in The Ebony Tower. Journal of modern literature. 8:2. 1980/1981.

MC SWEENEY, K 1982. Four Contemporary Novelists: Angus Wilson, Brian Moore, John Fowles,V.S. Naipail.

MIKKONEN, K. 1999. Kuvan ja sanan suhteesta. Visuaalisen ja verbaalisen esittämisen rajankäyntiä W.J.T. Mitchellin mukaan. Teoksessa Saarikangas, K. (toim.) Kuvasta tilaan. Vastapaino. Tampere.

MITCHELL, W.J.T. 1986. Iconology: Image, Text, Ideology. University of Chigago Press. Chigago.

MITCHELL, W.J.T. 1994. Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation. University of Chigago Press. Chigago.

MOIR, A. 1982. Caravaggio. Harry N. Abrams, INC. New York.

MORSE, R. 1984. John Fowles, Marie de France, and the Man with two wives. Philological Quarterly. 63:1. 1984.

NASH, J.R. & ROSS, S.R. (eds.) 1985. The Motion Picture Guide. Cinebooks Inc. Chicago.

NEARY, J. 1992. Something and nothingness: the fiction of John Updike and John Fowles. Southern Illinois University Press. Carbondale.

THE NUDE IN IMPRESSIONISM. 1993. Park Line. London.

OLSHEN, B. 1978. John Fowles. Fredrick Ungar Publishing Co. Inc. USA.

ONEGA, S. 1989. Form and meaning in the novels of John Fowles. University of Michigan.

ONEGA, S. 1994. The Ebony Tower: Text and Intertexts. A Journal of English and American studies. (15), 1994.

PACCAGNINI, G. 1973. Pisanello. Phaidon Press. London.

PALIN, T. 1999. Hollannin Kultainen vuosisata. Teoksessa Saariluoma, K. (toim.) Kuvasta tilaan. Taidehistoria tänään. Vastapaino. Tampere.

PALMER, W. 1975. The Fiction of John Fowles: Tradition, Art, and the Loneliness of Shelfhood. University of Missouri Press. Missouri.

PALMER, W. 1985. John Fowles and the crickets. Modern fiction studies 31:1. 1985.

PIETILÄINEN, P. 1998. Mikä kummittelee John Banvillen Aaveissa? Intertekstuaalisuus ja kulttuurinen konteksti. Teoksessa Saariluoma, L. (toim.) Interteksti ja konteksti. SKS. Vaasa.

PIFER, E. 1986. Critical essays on John Fowles. Mass: Hall. Boston.

PISANELLO. 1972. L´opera completa del Pisanello. Milano.

POPE-HENNESSY, J. 1950. Paolo Uccello. Phaideon Press. London.

RAUCH, A. 1995. Renaissance painting in Venice and Northern Italy. Teoksessa The Art of the Italian Renaissance. (Ed. Rolf Toman). Köneman. Köln.

REID, J. 1993. The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s. Oxford University press. New York.

RIFFATERRE, M. 1990. Teoksessa Worton, M. & Still, J. (eds.). Intertextuality : theories and practices. Manchester University Press. Manchester.

RILEY, B. 1989. Teoksessa Contemporary artists. St. James Press. Chigaco.

ROBINSON, R. 1974. Giving reader a choice: An interview with John Fowles. Listener 3 October 1974.

ROSE, H.J. 1974. A Handbook of Greek mythology. Methuen & Co Ltd. London.

RUSSELL, F. 1980. Picasso´s Guernica. The Labyrinth of Narrative and Vision. Thames and Hudson. London.

SAARIKANGAS, K. 1999. Merkityksellinen tila. Teoksessa Saarikangas, K. (toim.). Kuvasta tilaan. Taidehistoria tänään. Vastapaino. Tampere.

SAARIKANGAS, K. (toim.) 1999. Kuvasta tilaan. Taidehistoria tänään. Vastapaino. Tampere.

SAARILUOMA, L. & HAKKARAINEN, M-L. (toim.), 1998. Interteksti ja konteksti. SKS. Vaasa.

SALAMI, M. 1992. John Fowles´s fiction and the poetics of postmodernism. Associated University Press. London and Toronto.

SALYS, R. 1983. The Mediaeval context of John Fowles´s The Ebony Tower. Critique 25:1. 1983.

SEYMOUR, C. Jr. 1966. The Pelican History of Art. Z 26 : Sculpture in Italy 1400 to 1500. Harmondsworth.

SOLLISCH, J. 1983. The Passion of Existence: John Fowels´s The Ebony Tower. Critique 25:1. 1983.

SWINGLEHURST, E. 1994. The art of The Pre-Raphaelites. Parragon Book Service Limited. Italy.

TAMMI, P. 1980. Haavikon tekstit ja subtekstit. KTSV 33. SKS. Helsinki.

TAMMI, P. 1991. Tekstistä, subtekstistä ja intertekstuaalisista kytkennöistä. Johdatusta Kiril Taranovskin analyysimetodiin. Teoksessa Viikari A. (toim.).

Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia. SKS. Helsinki.

TAMMI, P. (toim.) 1993. Heteroglossia. Kirjallisuustieteellisiä tutkielmia. Helsingin yliopisto. Yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitos.

TAMMI, P. 1999. Russian subtexts in Nabokov´s fiction. Four essays. Tampere university press. Vammala.

TARANOVSKY, V. 1976. Essays on Mandelštam. Harvard University Press. Cambridge.

TARBOX, K. 1988. The Art of John Fowles. University of Georgia Press. Athens.

TECHNIQUES OF THE GREAT MASTERS OF ART. 1985. QED Publishing Ltd. London.

THOMAS, N. (ed.) 1990. International Dictionary of Films and Filmmakers. St. James Press. Chicago.

TOMAN, R. (ed.) 1995. The Art of the Italian Renaissance. Köneman. Köln.

TÜRR, K. 1986. Op-art. Gebr. Mann Verlag. Berlin.

VASARI, G. 1980. The Lives of the Painters, Sculptors and Architects. J.M. Dent & Sons Ltd. London.

WATERS, C. & HUTTON, L. 1969. Artists of the nineteenth century and their works. Arno Press. New York.

VENTURI, L. 1973. Impressionists and symbolists. Cooper Square publishers Inc. New York.

WHITE, H. 1963. Tudor books of saints and martyrs. The University of Wisconsin Press. Minnesota.

VIETH, L.S. 1991. The Re-humanization of art: Pictorial aesthetics in John Fowles´s The Ebony Tower and Daniel Martin. Modern fiction studies 37:2. 1991.

VIIKARI, A. (toim.) 1991. Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia. SKS. Helsinki.

WILSON, K. (ed.) 1991. An Encyclopedia of continental women writers. Volume two. Garland. New York.

WOLFE, P. 1979. John Fowles: magus and moralist. Bucknell University Press. Lewisburg.

WOODS-MARSDEN, J. 1988. The Gonzaga of Mantua and Pisanello´s art. Princeton University Press.

WORTON, M & STILL, J. (eds.) 1990. Intertextuality : theories and practices Manchester University Press Manchester

WRIGHT, C. 1981. Rembrandt and his Art. Hamlyn. London.

WYNNE-DAVIES, M. (ed.) 1994. Guide to English Literature. Clays Ltd. Britain.

ELEKTRONISET LÄHTEET

ART HISTORY RESOURSES ON THE WEB

http://witcombe.bcpw.sbc.edu/ARTHLinks5.html

BOOK OF MARTYRS

<http://calvarychapel.com/library/foxe-john/text/bom.htm>

CYBER LIBRARY <http://www.leaderu.com/cyber/books/foxmartyr/>

D.G. ROSSETTI HYPERMEDIA ARCHIVE

http://www.iath.virginia.edu/rossetti/fullarch.html

HARRY RANSOM HUMANITIES RESEARCH CENTER

<http://www.lib.utexas.edu/Libs/HRC/>

INTERNET MOVIE DATABASE <http://us.imdb.com/>

LIBRARY OF CONGRESS <http://lcweb.loc.gov/z3950/gateway.html>

LIBRIS <http://www.libris.kb.se>

LINDA (VTLS-tietokanta)

LOUVRE <http://mistral.culture.fr/louvre>

MEDIAEVAL WOMAN WRITERS - MARIE DE FRANCE.

<http://www.detmun.ca/des/courses/ms3351/mariedefrance.html>

PAOLO UCCELLO´S WORKS: IMAGES AND NOTES

<http://www.ug.net.au/iacobus/uccello/woks.html>

WEB GALLERY OF ART <http://www.kfki.hu/~arthp/html/>

WEBMUSEUM, PARIS <http://sunsite.unc.edu/wm/>

YAHOO! - ENTERTAINMENT:MOVIES AND FILM: DATABASES

<http://www.yahoo.com/Entertainment/Movies_and_Film/Databases/>

LIITE 1

Taiteilijat ja taideteokset The Ebony Towerissa

Abstract expressionism, s. 111. Amerikassa, ja erityisesti New Yorkssa 1940- ja 50-luvuilla esiin noussut tyylisuunta, joka perustui taideteoksen luomisen ymmärtämiseen tapahtumana. Kankaalle ei haluttu kuvaa vaan tapahtuma. Taiteilijat eivät kuvanneet tunteitaan tai aistimuksiaan, vaan elivät ne kankaan edesä. Ei mitenkään kiinteä suuntaus ja nimitys abstrakti ekspressionismi, tai Action Painters, on kriitikoiden kehittämä, ei taiteilijoiden itsensä, jotka eivät ilmeisesti koskaan ajatelleet itseään termin puiteissa. Tunnetuimmat edustajat ovat Jackson Pollock (1912-1956), Mark Rothko (1903-1970) ja Willem de Kooning (1904-1997)

Bacon, Francis, (1910-1992) s. 16. Englantilais-irlantilainen surrealisti. Ehkä merkittävin 1960-luvun eurooppalainen taiteilija. Tunnetuin teos *Three studies for a Crucifixion* (1962).

Barbizon school, s. 19. 1800-luvun puolivälissä vaikuttanut naturalististen maisemamaalareiden joukko, jotka asuivat yhdessä Barbizonin kylässä Ranskassa, Pariisin eteläpuolella. Mukana olivat mm. perustajajäsen Theodore Rousseau (1812-1867) sekä Jean-Francois Millet (1814-1875).

Bonnard, Pierre, (1867-1947) s. 23. Ranskalainen jälki-imperrionismin edustaja. Kuului ryhmään, joka käytti itsestään nimitystä *Nabis.* Ryhmän toinen tunnettu edustaja oli Edouard Vuillard. Tunnettuja teoksia mm. *Mies ja nainen* (1900), *Kristallipalatsi* (1898) ja *La toilette* (1922).

Foxe, John, (1516-1587) s. 80. Kirjailija, joka tunnetaan teoksestaan *Book of Martyrs*[213] (1563). Alunperin teos oli nimeltään *Acts and Monuments of These latter and perilous days,* jossa Foxe kuvaa protestanttien marttyyrejä katolilaisen vainon alla 1500-luvun puolivälin Englannissa.

Braque, Georges, (1882-1963) s. 32, 42, 52, 79, 80. Ranskalainen fauvisti ja kubisti. Kehitti kubismin yhdessä Pablo Picasson kanssa. Maalasi etupäässä asetelmia kollaasitekniikalla, jolla pyrki herkkään ja visuaalisesti harmoniseen ilmaisuun. Teki tunnetuksi ns. *papiers collés* – teokset, joiden kollaasi muodostui vain liimatuista paperinpaloista. Tällainen on esim. teos *Le Courrier* (1913). Muita tunnet-

---

213 Book of Martyrs ja pyhimysten ja marttyyrien legendat Englannissa katso tarkemmin esim. White 1963.

tuja teoksia mm. *Portugalilainen* (1911), *Taloja ja Puita* (1908) sekä *Nainen ja mandoliini* (1910).

Breughel (Bruegel), Jan (1568-1625), **Pieter vanhempi** (n. 1525-1569), **Pieter nuorempi,** (1564-n.1638) s. 29. Flaamilaisia taidemaalareita, jotka kuvasivat maalaiselämää rehevästi. Jan erikoistui kukka-asetelmiin, Pieter nuor. helvetinkuvauksiin ja Pieter vanh. talonpoikaiskuvauksiin.

Chagall, Marc, (1887-1985) s. 18. Venäläinen taidemaalari ja graafikko, joka asui asunut ympäri maailmaa mm. Venäjällä useissa kaupungeissa, Pariisissa, Berliinissä, Nizzassa ja USA:ssa. Yhdisti taiteessaan kubisteilta ja fauvisteilta saamiaan vaikutteita omiin juutalais-venäläisiin myytti- ja satumaailmoihin. Vaikutti myös kirjankuvittajana ja teki vuosina 1931-1956 105 etsausta Vanhaan Testamenttiin. Maalannut myös esimerkiksi Pariisin Suuren Oopperan seinä- ja kattomaalauksia. Muista töistä mainittakoon esim. *Kaksoismuotokuva* (1917).

Chardin, Jean- Babtiste Siméon, (1699-1779) s. 41. Ranskalainen taidemaalari. Maalasi pikkuporvarien kotielämää kuvaavia sisäkuvia ja asetelmia. Häntä pidetään yhtenä Ranskan 1700-luvun suurena realistina. Teoksia mm. *Kotiopettajatar* (1738) ja *Piirtäjä* (1737).

Chopin, Frederic, (1810-1849) s. 87. Puolalais-ranskalainen säveltäjä, joka tuli tunnetuksi erityisesti lukuisista pianoteoksistaan ja oli myös itse virtuoosimainen pianisti, joka kehitti merkittävästi pianonsoiton tekniikkaa.

Chrétien de Troyes, (n. 1160-1191) s. 9, 58. Romanssikirjailija, joka kirjoitti erityisesti Kuningas Artturin ritareiden seikkailuista. Teoksia mm. *Érec et Énide*, *Cligés*, *Le Chevalier de la Charrette* (Lancelot), *Le Chevalier au Lion* (Yvain) ja *Le Conte du Graal* (Perceval).

Conceptualism, s. 111. Käsitteitä ja niiden suhdetta reaaliseen maailmaan pohtiva filosofinen näkökanta keskiajalla. Sen mukaan yleiskäsitteet eivät ole todellisia vaan ymmärryksemme luomia mielikuvia.

Constable, John, (1776-1837) s. 110. Englantilainen taidemaalari, jonka ensisijainen tavoite oli tulla “luonnonmukaiseksi maalariksi”. Häntä pidetään modernin maisemamaalauksen uranuurtajana, jonka suurten maalausten perustana oli aiheen tunnelman realistinen tutkiminen ja romanttinen eläytyminen. Ei saanut kotimaassaan paljoakaan arvostusta mutta Ranskassa hänen taiteellaan oli suuri merkitys mm. Delacroixille.

De Stijl, s. 22. Hollannissa kehittynyt abtraktin taiteen suuntaus, joka pyrki idealistiseen puhtauteen, sopusoituun ja maltillisuuteen. Ryhmään kuuluivat mm. Piet Mondrian (1872-1944), Theo van Doesburg (1883-1931) sekä arkkitehti Jacobus Johannes Pieter Oud (1890-1917).

Death in Venice (Tod in Venedig), s. 71. Thomas Mannin (1912) kuuluisa novelli. Tässä kuitenkin Luchino Viscontin (1971) elokuva.

Déjeunier sur l´herbe, s. 55. Edouard Manet:n kuuluisa maalaus Aamiainen ruohikolla (1863) on modernisoitu versio ja kommentti Giorgionen tai Tizianin nimiin luetusta féte champétre –aiheesta.

Derain, André, (1880-1954) s. 11, 22. Ranskalainen aluksi fauvisteihin (les fauves) kuulunut taidemaalari, joka myöhemmin sai voimakkaita vaikutteita klassillisesta maalaustaiteesta. Kuuluisimpia teoksia ovat hänen vuosina 1905 ja 1906 maalaamat Lontoon-näkymät. Erityisesti näissä töissä korostuu värien lähes mielivaltainen käyttö. Näin fauvistit osoittivat, että värejä voidaan käyttää myös itsetarkoituksellisena ilmaisukeinona.

Diaz de la Pena, (1808-1876) s. 19. Ranskalainen taidemaalari ja litografi, joka kuului ns. Barbizon kouluun (ks. yllä).

Dix, Otto, (1891-1969) s. 23. Saksalainen ns. uusasiallisuuden tunnetuin edustaja. Käytti alkuaikoina suurikokoisissa maalauksissaan vanhoilta mestareilta omaksumaansa tyyliä. Myöhemmin hän omaksui dadan mukana mahdollisuudet rakentaa tauluja rikkirevityn maailman sirpaleista. Tunnetuin teos Taiteilijan vanhemmat (1924) kuuluu niiden teosten joukkoon, joissa hän kuvaa realistiseen tyyliin mutta satiirisesti saksalaista todellisuutta ensimmäisen maailmansodan jälkeen.

Dufy, Raoul, (1877-1953) s. 23. Ranskalainen maalari, joka kehitti oman tyylinsä fauvistien ja erityisesti Matissen vaikutusten alaisena. Teki myös merkittävän uran tekstiilipiirtäjänä ja koristetaiteilijana.

Eliduc, s. 58, 59. Marie de Francen kelttiläinen romanssi 1100-luvulta.

Ensor, James, (1860-1949) s. 11, 23. Belgialainen taidemaalari ja –graafikko, jonka groteskit naamiohahmot ja luurangot esim. teoksissa *Naamiot* (1890) ja *Karnevaalit* (1888) loivat pohjaa surrealismin tulolle. Ensoria pidetäänkin yhtenä merkittävimmistä surrealismin edelläkävijöistä.

Fautrier, Jean, (1898-1964) s. 50. Ranskalainen taidemaalari ja-graafikko. Abstraktin taiteen edustaja, joka kehitti spontaanin abstraktisen muotokielensä huippuunsa kuvasarjassaan *Les otages* (Panttivangit) (1945).

Filiger, Charles, (1863-1928) s. 33. Ranskalainen taiteilija. Kuului tunnettuun Pont-Avenin kouluun, joka toimi pitkälti Paul Gauguinin vaikutuksen alla. Muita ryhmään kuuluneita taiteilijoita olivat mm. Émile Bernard, Paul Sérusier ja Charles Laval.

Gauguin, Paul, (1848-1903) s.33, 62, 63. Ranskalainen taidemaalari. Post-

impressionismin ja symbolismin tärkeimpiä edustajia. Asui tuotteliaimmat kautensa Etelämeren saarilla, joilta pyrki löytämään alkukantaisen ihmisen ja yksinkertaisen todellisuuden.

Gogh, Vincent van, (1853-1890) s. 18. Hollantilainen taidemaalari,jälki-impressionisti ja uudenaikaisen maalaustaiteen edelläkävijä paksujen, ekspressiivisten väriensä ja dynaamisen siveltimenkäyttönsä vuoksi.

Goya, Francisco, (1746-1828) s. 17, 23. Espanjalainen maalari, joka työskenteli paljon hovimaalarina. Terävänäköinen yhteiskunnan havainnoitsija, jonka väri- en- ja siveltimenkäyttö edelsivät modernia maalaustaidetta. Kuuluisimmat maalaukset ovat *Saturnus nielee lapsensa* (1821) ja *Toukokuun 3. päivä 1808* (1814).

Guernica, Pablo Picasso s. 80, 111. Picasson kuuluisimpia maalauksia. Maalaus on kuvaus siitä, kuinka Francon hallitus pommitti pienen Guernican kaupungin maan tasalle 45 minuutissa huhtikuussa 1937. Tämä monumentaalinen maalaus on Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofiassa, Madridissa.

Jawlensky, Aleksei von, (1867-1941), s. 23. Venäläinen maalari. Perusti yhdessä ystävänsä Vassily Kandinskyn sekä Paul Kleen ja Lyonel Feiningerin kanssa *Neljän Sinisen (Der Blaue Reiter)* ryhmän. Sai vaikutteita erityisesti Matisselta. Jawlenskyn kirkasvärinen taide sai lähtökohtansa venäläisestä kansantaiteesta ja hän maalasikin paljon ikoneja muistuttavia sekä abstrakteja maalauksia.

John, Gwen, (1876-1939), s. 87. Brittiläinen taiteilijatar, modernisti, joka tunnetaan erityisesti alastomista naistutkielmistaan. Toimi vuodesta 1906 lähtien myös Auguste Rodinin vakiomallina. Keskittyi myöhemmin lähes pelkästään pienimuotoisiin muotokuviin.

La Fiancée (The Bridesmaid,) (1851) John Everett Millaisin maalaus, The Ebony Towerin kannen kuva. Millaisin maalauksessa on kuvattu nuori morsian, joka pujottaa vanhan perinteen mukaisesti hääkakun palasen yhdeksän kertaa vihkisormuksen läpi nähdäkseen tulevaisuutensa puolisonsa kanssa.

La Tour, Georges de, (1593-1652), s. 41. Ranskalainen taidemaalari, joka maalasi ennen kaikkea varjoisia yökuvia. Kuten Caravaggio, myös La Tour käytti tyyliä, jossa maalauksissa on vain yksi piilossa oleva valonlähde. Usein tuo valonlähde on piilossa oleva kynttilä, kuten maalauksessa *Vastasyntynyt lapsi* (n. 1644).

Laurencin, Marie (1885-1956), s. 15. Ranskalainen taidemaalari ja graafikko. Sai vaikutteita kubisteilta ja fauvisteilta. Kehitti oman elegantin, parsoonallisen tyylin ja oli erittäin suosittu taiteilija 1920-luvulta lähtien.

Les Demoiselles d´Avingnon,(1907) s. 83. Pablo Picasson kuuluisa maalaus *Avignonin Naiset*. Maalaus kuvaa joukkoa prostituoituja, mutta tämä ei ollut syy, mikä teki Picasson maalauksesta aikalaisille hätkähdyttävän, vaan se, että

maalauksen hahmot ja kuvatila olivat niin vääntyneet ja pirstotut. Maalauksessa Picasso kehitti edelleen Cézannen vaatimuksia, että kaikki olisi pelkistettävissä ympyröiksi, soikioiksi tai suorakulmioiksi perspektiiviä rikkomalla. Avignonin Naisissa Picasso muotoilee ensimmäistä kertaa kubismin idean kuvaamalla muodot rytmisinä pintoina. (Krauße 2000, 92.)

Luce, Maximilien, (1858-1941), s. 15. Ranskalainen taidemaalari. Perusti yhdessä Paul Signacin kanssa ns. Neo-Impressionistisen koulun, joka oli tietoinen vastareaktio impressionismille 1880-luvulla. Lucea pidetään yhdessä Seuratin kanssa pointillismin mestarina.

Magus, s. 65. John Fowlesin romaani (revised edition 1977).

Manet, Edouard, (1832-1883), s. 55, 63. Ranskalainen taidemaalari, jota on usein pidetty ensimmäisenä modernina maalarina. Manet tukeutui menneen ajan mestareihin – Rafaeliin, Giorgioneen, Tizianiin, Watteauhon, Goyaan – ja teki samalla selvän pesäeron perinteisiin maalaustapoihin. Tunnettuja maalauksia esim. *Aamiainen ruohikolla* (1863), *Folies-Bergéren baari* (1881-82), sekä *Keisari Maksimilianin teloitus* (1867).

Mantuan freskot, s. 27. Pisanellon n. vuosina 1447-1448 maalaamat freskot Ducal-palatsissa Mantuassa. Freskot kuvasivat pääasiassa Kuningas Arthurin seikkailuja mutta jäivät keskeneräisiksi. Freskot löydettiin uudelleen vasta 1960- luvulla.

Marie de France, s. 58. Ranskalainen 1100-luvulla elänyt kirjailija. Oli todennäköisesti nunna ja häntä pidetään yhtenä ensimmäisistä ranskalaisista naiskirjailijoista.

Marquet, Albert, (1875-1947), s. 11, 23. Ranskalainen maalari. Kuului fauvistien ydinryhmään ja maalasi ennen kaikkea maisemakuvauksia ja käytti enimmäkseen akvarellitekniikkaa.

Matisse, Henri, (1869-1954), s. 23, 32. Ranskalainen maalari ja graafikko. Aloitti uransa impressionismin merkeissä mutta siirtyi pian rohkeisiin kokeiluihin ja kohosi jo vuonna 1905 fauvistien johtohahmoksi. Matisse loi valtavan tuotannon ja uudisti ilmaisuaan useita kertoja. Hän kuvitti useita kirjoja, teki freskoja ja lasimaalauksia. Hänen teostaan *Elämänilo* (1906) pidetään merkittävimpänä fauvistisena teoksena. Matisse oli yksi 1900-luvun merkittävimpiä taiteilijoita.

Millais, John Everett, (1829-1896), s. 65. Englantilainen taidemaalari ja kuvittaja. Prerafaelisen veljeskunnan perustajajäsen yhdessä William Holman Huntin ja Dante Gabriel Rossettin kanssa. Prerafaelien tunnuslauseena oli ”palata luontoon” ja ”luopua akateemisuudesta”.

Miró, Joan, (1893-1983) s. 33. Espanjalainen maalari. Uuden ajan abstraktisen ja surrealistisen taiteen mestari, joka kehitti itselleen persoonallisen, värikkään ilmaisutavan erityisesti Kandinskyn, Kleen ja Picasson vaikutuksen alaisena. Miró kehitti ns. “puhtaan psyykkisen automatismin” päästäessään alitajuntansa valloilleen puoliabstrakteja muotoja luodessaan. Teoksissaan, kuten *Naisen pää* (1938), Miro toi armottomasti esille sen uhkaavan kauhun tunteen, joka tuohon aikaan vallitsi Euroopassa. Toisaalta Miró maalasi myös iloisesti leijuvia, mystisen leikkisiä abstaraktisia merkkejä, joissa on kaikuja esineiden maailmasta.

Nevinson, C. R. W. (1889-1946) s. 23. Englantilainen taidemaalari, joka kuului englantilaiseen avant-garde koulukuntaan. Sai vaikuteita mm. kubisteilta ja häntä pidetään yhtenä merkittävänä Ensimmäisen Maailmansodan kuvaajana. Hänen robottimaisia tappajia kuvaava maalauksensa *Machine Gun* (1915) herätti kohua niin Englannissa kuin Ranskassa.

Nicholson, Ben, (1894-1982), s. 22. Englannin tärkeimpiä abstraktisen taiteen edustajia. Sai aluksi vaikutteita kubismista ja De Stijl –ryhmältä, mutta kehitti pian oman geometriaan perustuvan tyylinsä. Ensimmäinen Guggenheim-palkinnon saaja vuonna 1957.

Night Hunt, s. 23-24. Paolo Uccellon myöhäistuotantoon kuuluva maalaus. Metsästysretketken kuvaus, joka on tehty todennäköisesti tilaustyönä Urbinon Herttualle, ja kuvaa joko herttuaa tai nuorta Lorenzo de Medicia metsällä seurueineen.

Nolan, Sidney, 1917-1992, s. 19. Australian tunnetuin taidemaalari. Maalasi erityisesti viktoriaanisia maisemamaalauksia, sekä ns. Ned Kelly –sarjaa. Sai aatelisarvon 1981.

OP- art, s. 20, 111. Optinen taide. Taidemuoto, joka kukoisti 1960-luvulla. Op-taide loi voimakkailla liike- ja väritehoilla optisia harhoja käyttäen hyväksi silmän pyrkimystä luoda kuvioita ja liikettä. Tunnetuimpia op-taiteilijoita ovat mm. Victor Vasarely (1908-1997) ja Bridget Riley (1931-).

Palmer, Samuel, (1805-1881) s. 18. Englantilainen romanttinen maalari. Kului ryhmään nimeltä ”The Ancients", joka noudatti taiteessaa samoja periaatteita kuin tulevat pre-rafaelitit.

Pasmore, Victor, (1908-1998) s. 22. Tunnetuimpia brittiläisiä sodan jälkeisiä taiteilijoita. Siirtyi 1950-luvulta lähtien lähes yksinomaan abstraktin taiteen edustajaksi.

Permeke, Constant, (1886-1952) s. 23. Johtava hahmo Belgian modernin taiteen läpimurrossa. Permeken taiteelle on ominaista raskas monumentaalisuus aiheissa, jotka yleensä kuvaavat talonpoikien ja työläisten elämää.

Picabia, Francis, (1878-1953) s. 23. Espanjalainen taidemaalari, joka seurasi aluksi impressionismin polkuja mutta sai jo varhain vaikutteita kubismista ja liittyi 1911 Section d´Or –ryhmään, johon kuuluivat lähes kaikki kubistit Picassoa ja Braqueta lukuunottamatta.

Picasso, Pablo, (1881-1973) s. 32, 80, 81. Syntyjään espanjalainen mutta enimmäkseen Ranskassa vaikuttanut, ehkä 1900-luvun merkittävin taiteilija. Tärkeä taiteen uudistaja, perusti mm. kubismin.

Pisanello, Antonio, (1395-1455) s. 19, 27, 28, 70, 80, 100, 110. Italialainen taidemaalari ja mitalitaiteilija. Pohjois-Italian varhaisrenessanssin merkittävin taiteilija.

Pollock, Jackson, (1912-1956) s. 50. Amerikkalaisen abstraktin ekspressionismin merkittävä taiteilija. Koska hänen taideteoksensa syntyivät improvisoidun toiminnan tuloksena, sai hänen edustamansa maalaustapa nimityksen Action Painting.

Pop art, s. 111. Yhdysvalloissa 1960-luvulla kehittynyt taidesuunta, joka teki montaaseja kulutustavaroista, kuten lehtileikkeistä ja merkkitavaroista.

Rabelais, Francois, (n. 1483-1553) s. 18. Ranskalainen humanisti ja kirjailija. Pidetään yhtenä huumorin ja komiikan isänä. Kuuluisimmat teokset ovat *Gargantua* ja *Pantagruel*.

Rembrandt, van Rijn, (1606-1669) s. 96. Alankomainen taiteilija, maalari, graafikko ja piirtäjä. Yksi barokkitaiteen uudistajista ja tärkeimmistä edustajista.

Riley, Bridget, (1931-) s. 20, 21. Op-taiteen merkittävä edustaja. Käyttää rytmisiä viivajärjestelmiä saadakseen aikaan illusionistista liikevaikutelmaa.

Rossetti, Dante Gabriel, (1828-1882) s. 25. Englantilainen taiteilija. Prerafaelisen veljeskunnan merkittävä edustaja. Hänen estetisoivasta ja ihannoivasta ihmiskuvauksesta tuli tärkeä herätteiden antaja jugendtyylille.

Sérusier, Paul, (1864-1927) s. 33. Ranskalainen taiteilija, yksi Nabis-ryhmän perustajista. Maalasi paljon uskonnollisia aiheita ja maisemia.

Smith, Matthew, (1879-1959) s. 16, 23, 32. Englantilainen taiteilija, joka sai paljon vaikutteita Ranskasta. Teki erityisesti värikkäitä kukka-asetelmia.

St. George and the Princess, s. 80. Pisanellon kuuluisa maalaus.

Sutherland, Graham, (1903-1980) s. 16. Englantilainen taidemaalari ja –graafikko. Englannin 1900-luvun taiteen merkittävimpiä edustajia. Noudatti

puoliabstraktista tyyliä, jossa on vaikutteita surrealismista.

The Boyhood of Raleigh, (1870) s. 65. Millaisin maalaus kahdesta pojasta kuuntelemassa merimiehen tarinoita.

Toulouse-Lautrec, Henri-Marie-Raymond de, (1864-1901), s. 70, 87. Ranskalainen maalari ja graafikko, jonka ympäristökuvat ja julisteet kuvasivat elämää 1800-luvun lopun Pariisissa. Toulouse-Lautrec mullisti julistetaiteen litistämällä illusionistisen tilan japanilaisittain ja yhdistämällä kuvaelementit ja tekstin yhdeksi kokonaisuudeksi. Tämä näkyy erityisesti ehkä hänen kuuluisimmassa julisteessaan *Jane Avril au Jardin de Paris,* jossa varjostuksesta luopuminen, viivojen niukkuus ja tyhjän paperipinnan kytkeminen mukaan sommitteluun ovat kaikki Japanista lainattuja keinoja (Honour & Fleming 1992, 612).

Turner, Joseph Mallord William, (1775-1851) s. 110. Merkittävä englantilainen maisemamaalari, jonka suggestiiviset maisemakuvaukset ja valonkäsittely vaikuttivat paljon impressionistien valomaalaukseen.

Uccello, Paolo, (n. 1397-1475) s. 23. Tärkeä Italian varhaisrenessanssin maalari, joka kehitti erilaisia perspektiivikokeiluja koko uransa ajan.

Villon, Francois, (1431-n.1463) s. 33. Ranskalainen runoilija.

Visconti, Luchiano, (1906-1976) s. 71. Italialainen elokuvaohjaaja.

Vision of St. Eustace, (n. 1440) s. 19. Pisanellon miniatyyrimaalaus.

Vivaldi, Antonio, (1678-1741) s. 35. Italilainen säveltäjä, jonka kuuluisin teos on *Neljä Vuodenaikaa.*

Wols, (oik. **Wolfgang Schulze**) (1913-1951) s. 50. Saksalainen taidemaalari, -graafikko ja kirjailija. Tasismin (ranskalainen abstrakti ekspressionismi) edustaja, joka käytti mielikuvituksellisissa luomuksissaan automaattikirjoitusta. Kuvitti mm. Sartren ja Kafkan teoksia.