

Taide ja luovuus elämän ylläpitäjänä ja ilmentäjänä holokaustissa

Yad Vashemin taidemuseon arkiston 1939–1947 vuosien piirrokset ja maalaukset kuva-analyysissä

Iina Eshed 0305608

Pro gradu -tutkielma

Lapin yliopisto

Taiteiden tiedekunta

Kuvataidekasvatus

2018

Lapin yliopisto, taiteiden tiedekunta

Työn nimi: Taide ja luovuus elämän ylläpitäjänä ja ilmentäjänä holokaustissa - Yad Vashemin taidemuseon arkiston 1939–1947 vuosien piirroksat ja maalaukset kuva-analyysissa

Tekijä: Iina Eshed

Koulutusohjelma/oppiaine: Kuvataidekasvatus

Työn laji: Pro gradu -tutkielma

Sivumäärä: 101

Vuosi: 2018

Tiivistelmä:

Pro gradu-tutkimukseni käsittelee taiteen merkitystä elämän ylläpitäjänä ja ilmentäjänä holokaustissa. Teoriaosassa tutkimus kohdistuu juutalaisen visuaalisen kulttuurin ja juutalaisten historiaan, juutalaisen taiteen muotoutumiseen ja holokaustiin. Tutkimuksen visuaalisen aineiston olen kerännyt Israelissa sijaitsevan holokaustin taidemuseon Yad Vashemin online-näyttelyistä vuosilta 1939–1947. Aineisto sisältää ghetoissa ja keskitysleireillä vainottujen ja murhattujen aikuisten ja lasten tekemiä kuvia. Tutkimuskysymykseni on: *Miten taide ylläpiti ja ilmensi elämää holokaustissa?* Tutkimus käsittelee myös, miten taidekasvatuksen avulla voidaan luoda yhtenäisempää yhteiskuntaa, ja millainen rooli kuvataidekasvattajalla tässä tehtävässä on.

Tutkimusmenetelmänä yhdistin sisällönanalyysin ja kvalitatiivisen analyysin menetelmät. Kuva-analyysin tuloksissa tuli ilmi, että elämää ylläpidettiin ja ilmennettiin taiteilijoille itselleen merkityksellisten asioiden välityksellä juutalaisesta identiteetistä, uskonnosta, uskosta ja kauniista maisemista. Ilmaisun vapautta toteutettiin erilaisilla maalaus- ja piirrostekniikoilla. Taiteilijat jättivät holokaustista selviytyneille perheille muiston edesmenneistä läheisistä antaen heille kasvot, mutta myös välittäen viestejä elämän kauneudesta, karuudesta, toivosta ja elämän jatkuvuudesta.

Avainsanat: holokausti, antisemitismi, juutalaiset, juutalainen taide, visuaalinen kulttuuri, kuvataidekasvatus

Suostun tutkielman luovuttamiseen kirjastossa käytettäväksi

University of Lapland, Faculty of Art and Design

Title of the pro gradu thesis: Art and creativity as a upholder and an embodier of life in the Holocaust – Drawings and paintings of the Yad Vashem Art Museum archive from 1939–1947 under the analysis of images

Writer: Iina Eshed

Degree programme: Art Education

Type of the work: Pro gradu thesis

Number of pages: 101

Year: 2018

Summary

My Master's thesis is a discourse about the meaning of art as an upholder and an embodier of life in the Holocaust. Theoretical part of the thesis is focused in the history and the visual culture of the Jewish people and the shaping of the Jewish art and the Holocaust. I have collected the visual material from the period 1939–1947 in the online exhibitions of the Yad Vashem Holocaust Museum which is located in Israel. The material consists of images made by adults and children who were persecuted or murdered in the ghettos and concentration camps. The research question is: *How was the art upholding and embodying life in the Holocaust?* The thesis also discusses about the meaning of art education in creating a more coherent society and what kind of a role the art educator has in this process.

My research method is a combination of content analysis and qualitative analysis. As a result of the analysis it was revealed that the art was upholding and embodying life through meaningful matters to the artists themselves, such as the Jewish identity, religion, faith and beautiful landscapes. The freedom to express was also actualized with a variety of painting and drawing techniques. The artists left for the generation of the Holocaust survivors a remembrance from the deceased loved ones by giving them a face but also channeling messages about beauty, barrenness, hope and continuance of life.

Keywords: holocaust, antisemitism, Jewish, Jewish art, visual culture, art education

I consent for the Master's thesis to be used in library X

Sisälllys

Johdanto	4
1. Bereshit: 'Alussa'	10
1.1 Juutalaiset	10
1.1.1 Talmud ja kulttuuri	18
1.1.2 Taide ja visuaalinen kulttuuri	21
1.1.3 Toisen Käskyn vaikutus taiteeseen	27
1.1.4 Taide juutalaisen ajattelun ja identiteetin rakennusosana	30
2. Semoth: 'Nimet'	34
2.1 Antisemitismi	34
2.2 Holokausti ja kuvataide	37
3. Vayikra: 'Kutsumus': tutkimuskysymykset ja tutkimusmenetelmät	44
3.1 Tutkimuskysymykset ja tutkimushypoteesi	44
3.2 Tutkimusaineiston saanti ja valinta	45
3.3 Sisällönanalyysi ja laadullinen analyysi käsi kädessä	47
4. Ba-midbar: 'Aavikolla': kuva-analyysi	50
4.1 Vastarintapropaganda: Alexander Bogenin holokausti ja heroismi	51
4.2 Maisemat: Leon Weissberg, Charlotte Salomon & Chaim Uryson	54
4.3 Viimeiset muotokuvat: Ilka Gedo, Leo Haas, & David Friedmann	57
4.4 Uskonnollinen taide: Felix Nussbaum, Henryk Hechtkopf & Eliazer Neuburger	62
4.5 Vapautumisen riemu ja tuska: Yehuda Bacon, Israel Alfred Glück & Jacob Zim	67
4.6 Lasten kuvat: Nelly Toll, Samuel Bak & Thomas Geve	73
5. Devarim: 'Asiat ja sanat': tutkimustulokset ja johtopäätökset	81
5.1 Taide ja luovuus elämän ylläpitäjänä ja ilmentäjänä	85
5.2 Tutkimuksen eettisyys	86
6. Itgalut: 'Ilmestys': pohdinta	89
Lähteet	98
Liitteet	

Johdanto

Vuosien varrella tieni on vienyt Lähi-Idän ja Israelin suuntaan erilaisten järjestöjen ja seurakunnan tehtävissä toimimisen kautta. Vuonna 2014 matkustin ympäri Israelia kolmen kuukauden ajan. Vierailin samalla matkalla Jerusalemissa, joka on sekä kristinuskon että juutalaisuuden kannalta keskeinen kaupunki. Matkaryhämme kanssa kävimme maan historian kannalta merkittävässä paikassa. Yad Vashem, joka sijaitsee 804 metriä merenpinnan yläpuolella Herzl-vuoren rinteellä, on sekä vainojen museo, taidemuseo että holokaustintutkimuslaitos. Itkumuurin jälkeen se on Israelin toiseksi suosituin vierailukohde turistien keskuudessa. Yad Vashemin mittava arkisto sisältää todisteita holokaustin tapahtumista kuva- ja filmimateriaalin, esineistön, historiallisten dokumenttien sekä taiteen muodossa.

Holokaustin aikana noin 6 miljoonaa juutalaista miestä, naista ja lasta surmattiin kuolemanmarsseilla, keskitysleireillä, vankileireillä ja getoissa. Kuitenkaan ei ole olemassa täysin tarkkaa lukua siitä, kuinka moni juutalainen sai surmansa. Natsit olivat taitavia tuhoamaan todisteita toteuttamastaan hirmuteosta. Varmasti tiedetään uhrien lukumäärän ylittävän ainakin 6 miljoonaa. Ennen tai jälkeen holokaustin ei yksikään etninen tai uskonnollinen ihmisryhmä ole joutunut kokemaan näin laajassa mittakaavassa ja järjestelmällisesti toteutettua kansanmurhaa.

Uhrit olivat etnisyytensä ja uskonnollisuutensa vuoksi surmattuja. Heidän joukossaan oli paljon taiteilijoita jotka jättivät jälkeensä piirroksia ja maalauksia. Antauduin taidemuseossa dialogiin näiden kuvien kanssa. Yllätyksekseni havaitsin, etteivät kaikki kuvat liittyneet kuolemaan tai gettojen ja keskitysleirien harmaisiin maisemiin, vaan sen sijaan taidemuseon seinillä oli esillä kokoelma värikkäitä ja eläväisiä kokonaisuuksia, joista en ensi silmäyksellä nähnyt suoraan yhteyttä holokaustiin. Tutkimuksessani haluan ottaa esille näitä kuvia ja jatkaa museossa vuonna 2014 alkamaani vuoropuhelua näiden taidehistoriallisten kuvien ja itseni välillä.

Elämme aikakaudella, jonka positiivisina ilmiönä voidaan nähdä ihmisoikeuksien

puolustamisen tarve ja erilaisten marginaalisten ihmisryhmien, kuten etnisten ryhmien ja erilaisten vähemmistöjen äänten julki tuominen. Negatiivisena ilmiönä voidaan puolestaan nähdä, miten sosiaalisessa mediassa on mahdollistunut joskus karulla tavalla vihapuheen ja vallankäytön ilmenemismuodot sosiaalisessa todellisuudessamme. Sellaiset käsitteet kuin 'antisemitismi' ja 'juutalaisvastaisuus' ovat useaan otteeseen olleet puheenaiheena suomalaisessa mediassa useissa eri yhteyksissä viime aikoina. Holokaustin tapahtumista on kulunut nyt 73 vuotta, mutta pelkästään kuluneen vuoden aikana useat uutislehdet ovat julkaisseet uutisia antisemitismin eli juutalaisvastaisuuden uudesta aallosta Suomessa, Pohjoismaissa ja Euroopassa.

Holokaustin kuvaamisen eettisiä ongelmia sekä postmodernin ja konservatiivisen lähestymistavan eroja on tutkinut 2000-luvulla Helsingin yliopistossa Maaria Oikarinen, mutta ylipäätään Suomessa kuvataide ja luovuus ovat jääneet holokaustia käsittelevissä keskusteluissa vähemmälle huomiolle (Oikarinen, 2004, s.177). Ghettojen ja keskitysleirien orkesterit, näytelmä-esitykset, konsertit ja kirjallisuus ovat saaneet elokuvissa ja historiankirjoissa enemmän huomiota (Erkkilä, 2015). Tämän vuoksi olen valinnut tutkimuskohteekseni nimenomaan ghettoissa, keskitysleireillä ja vainojen aikana tehdyn kuvataiteen. Historiassa tapahtuneet ilmiöt ovat muovanneet nykyisyyttämme ja nyky-yhteiskunnan tilaa, mutta ne ovat samalla luoneet tapahtumapaikkoja taiteen luomiselle sekä mahdollistaneet siten tapahtumapaikoilla luodun taiteen kautta historian tutkimisen. Ilmiöiden historiaa ja taidehistoriallisia kuvia tarkastelemalla me ymmärrämme paremmin myös maailmaa, josta nykyisen yhteiskuntamme arvot, asenteet ja kulttuurit ovat kehittyneet.

Tutkimuskysymykseni on: Millä tavoin taide ja luovuus ylläpitivät ja ilmensivät elämää holokaustissa? Tutkimuksen tavoitteena on löytää vastauksia taiteen ja luovuuden merkityksestä ihmisen elämää ylläpitävänä ja ilmentävänä olosuhteissa, joissa juutalaiset taiteilijat yhteisönsä mukana joutuivat keskelle kamppailua elämästä ja kuolemasta. Kiinnostavaa on myös, mitä muuta tietoa taiteilijat välittivät taiteensa välityksellä elämästä tai juutalaisesta kulttuurista holokaustin tapahtumien ohessa. Voin tulkita menneisyydessä syntyneitä kuvia taidehistoriallisin menetelmin, mutta käsittelemieni

taideteosten sisällöstä tehdyt tulkinnat ja johtopäätökset ovat kuitenkin nykyisyydestä käsin subjektiivisia tulkintoja. Elämme nykyään postmodernilla aikakaudella, mutta voimme siitä huolimatta havaita yhteiskunnassamme ja maailmalla tiettyjä samankaltaisia levottomuuksia ja ihmisoikeusrikkomuksia eri ihmisryhmien välillä. Toivon mukaan tutkimus kannustaakin kiinnittämään katseen menneisyydestä nykypäivään, ja pohtimaan myös omassa ajassamme ilmeneviä kriisejä ja taiteen mahdollisuuksia käsitellä ja keskustella ihmisoikeusrikkomuksista.

Tutkimuksen toisena tavoitteena on avata taiteen ja juutalaisen kulttuurin tarkastelemisen kautta ikkuna holokaustiin ja sen keskellä syntyneisiin representaatioihin. Vuosina 1939–1947 maalatut ja piirretyt representaatiot ovat valokuvien ja muun todistusaineiston ohella itsessään eräänlainen evidenssi siitä todellisuudesta, jossa tutkimani taiteilijat ovat työskennelleet. Toisaalta ne kertovat myös jotain aivan muuta kuin holokaustin tapahtumia. Ruumiinfenomenologiaa edistäneen filosofin Maurice Merleau-Pontyn (1908–1961) tavoin ajattelen itsekkin, että taideteokset ilmaisevat taiteilijan omaperäistä tapaa ilmentää, asuttaa, käsitellä ja tulkita maailmaa (Anttila, 2011, s. 9). Merleau-Pontyn, saksalaisen filosofin Hannah Arendtin, juutalaisvaltiota kehitelleen Theodor Herzlin, historian professorin Timothy Snyderin ja muiden asiantuntijoiden pohdinnat ovat tukenani matkalla tuohon aikakauteen.

Juutalaisen taiteen määrittelyssä on apuna Juutalaisen teologian professori Melissa Raphaelin teos *Judaism and Visual Image: A Jewish Theology of Art* (2009), joka käsittelee juutalaisuutta ja visuaalista kuvaa juutalaisen taiteen modernissa ajattelussa sekä muodostaa juutalaisen taiteen tutkimuskentälle kriittistä keskustelua. Juutalaisen uskonnon ja kulttuurin perintö on vaikuttanut taiteeseen ensimmäisistä arkeologisista löydöistä lähtien ja etenkin Toisen käskyn vaikutus juutalaiseen taiteeseen on ollut merkittävä. Nämä lähtökohdat ovat edelleen juutalaisen taiteen ja tutkimuksen piirissä ajankohtaisia.

Tutkimuskirjallisuus koostuu tieteellisistä, historiallisista, uskonnollisista, filosofisista ja kaunokirjallisista lähteistä, joista suurimman osan ovat kirjoittaneet juutalaiset

asiantuntijat ja tutkijat. Tämä on mielestäni tutkimusaiheen ja sen kontekstin kannalta eettisesti tärkeä valinta. Monipuolinen kirjallinen aineisto ja erilaiset lähestymistavat aiheeseen auttavat käsitteiden moniulotteisemmassa ymmärtämisessä ja niiden kytkemisessä juutalaiseen maailmankuvaan ja taiteilijoiden teoksiin. Käsitellessäni uskontoa, taidetta ja luovuutta, käytän aineistonani myös juutalaisen uskonnon kannalta pyhää kirjakokoelmaa Tanakhia, joka vastaa meidän Vanhaa Testamenttiamme. Suomalaisen Vanhan testamentin käännöksen lisäksi minulla on käytössäni siis myös hepreankielinen, alkuperäinen Tanakh.

Tanakh on kokoelma, joka koostuu ensimmäisestä osasta (תורה Toora), toisesta osasta (נביאים Profeetat) ja kolmannesta osasta (כתובים Kirjoitukset). Se sisältää heprealaisen Raamatun eli Vanhan testamentin kirjoitukset Mooseksen kirjoineen ja profeettoineen. Sen lehdiltä löytyy tärkeää tietoa juutalaisten alkuperästä ja juutalaisen visuaalisen kulttuurin synnystä. Jotkut arkeologiset kaivaukset ovat osoittaneet näille kirjoituksille tukea, mutta ennen kaikkea juutalaisille itselleen Tanakh on arvokasta perimätietoa heidän omasta esihistoriastaan (Harviainen & Illman, 1998, s. 10). Käsitteet Israel, juutalainen, taito, taidollisuus ja luominen, saavat Tanakhissa oman erityisen merkityksensä, jossa hengellinen ja fyysinen ulottuvuus yhdistyvät. Esimerkiksi käsite ja nimi ”juutalainen” aukeaa laajemmassa merkityksessä, kuin länsimaalainen sen nykykonteksissaan saattaa ymmärtää.

Aineistoa analysoidessani käsitykseni ihmisestä nojaa juutalaisten ja kristittyjen yhteiseen ajatukseen Jumalan kuvasta: ihminen on luomus, jossa henki, sielu ja ruumis yhdessä muodostavat Jumalan tarkoitusperien mukaisen kokonaisuuden. Näin tarkastelemani tutkimusaineisto saa moniulotteisemman merkitysmaailman, kuin perinteisessä taidekasvatuskeskustelussa esiintyvä kognitiivispsykologinen ihmiskäsitys, jossa oppija ainoastaan itse konstruoi omaa maailmaansa luoden näin uutta tietoa itse. Juutalaisen ja kristillisen näkemyksen mukaan tietoa ja taitoa voidaan saavuttaa myös hengellisesti jumalallisen inspiraation välityksellä. Käytän tutkimuksessa Raamatun ylikuulamisesta Jumalasta kahta kristityille tutumpaa nimitystä, 'Herra' tai 'Jumala', vaikka hänellä onkin kirjoituksissa alkukielellä monta eri nimeä, jotka ilmenevät eri asiayhteyksissä erilaisina

riippuen siitä miten Hän haluaa itsensä ilmaistavan. Juutalaiset kutsuvat Raamatussa Jumalaa nimellä 'Adonai' (אֲדֹנָי), sillä Jumalan nimen käyttäminen turhaan Kymmenen käskyn lain mukaan on juutalaisille kiellettyä.

Tutkimusasetelma

Tutkijana näkökulmani aiheeseen on osittain henkilökohtainen puolisoni vuoksi, jonka isoisa joutui pakenemaan holokaustia Euroopasta Israeliin. Suuresta perheestä jäi isoisan lisäksi eloon vain yksi veli, joka muutti myöhemmin Amerikkaan. Loput surmattiin juutalaisuutensa vuoksi Auschwitzin keskitysleirillä Puolassa. Puolisoni on auttanut minua heprean kielen käännöksissä ja juutalaisen maailmankuvan ymmärtämisessä. Heprean kieli liittyy myös vahvasti omalla tavallaan juutalaiseen visuaaliseen kulttuuriin. Näen tämän yhteistyön olennaisena kulttuurin jäsenten kanssa, jotta länsimaisessa kristillisessä perinteessä kasvaneena voin kirjoittaa jollain tavalla faktoihin perustuvaa tulkintaa. Olen saanut arvokasta apua holokaustiin ja erityisesti juutalaiseen kulttuuriin liittyvien faktojen tarkistamisessa mieheltäni ja hänen Israelissa asuvalta ystävältään.

Ystäväpiirimme Israelissa on auttanut minua ymmärtämään juutalaisuuden hengellistä perintöä sekä kristillisen maailmankuvan ja juutalaisen maailmankuvan välisiä yhteyksiä ja eroja. Yhdessä käymämme keskustelut, aiheesta tehdyt tutkimukset ja filosofiset, uskonnolliset sekä historialliset kirjalliset lähteet avaavat mielestäni laajemman perspektiivin aineistoon. Tutkimuksessa tuon esille myös, millaisen käsityksen juutalaisista tai juutalaisesta taiteesta olen itse saanut, ja millaista kuvaa juutalaisista media tällä hetkellä välittää, sillä medialla on suuri rooli yhteiskunnassa uutisoinnissa ja tiedon kuljettana yhteiskunnan eri jäsenille.

Tutkimuksen kulku

Tutustun ensin tutkimukseni teoriaosassa Alussa (hepr. 'Bereshit') tematiikkaan ja käsitteistöön paneutumalla juutalaisten ja juutalaisuuden historiaan, juutalaisen taiteen sekä holokaustin taustaan ja historiaan. Keitä juutalaiset ovat ja mitä käsitteet

juutalaisuus, holokausti tai juutalainen taide tarkoittavat? Kolmannessa luvussa (hepr. 'Vayikra') käyn läpi tutkimusmenetelmien sopivuutta tutkittavaan aiheeseen ja avaan visuaalista tutkimusaineistoa sekä tutkimuksen tehtävää, tavoitetta ja tutkimuskysymyksiä. Analyysiluvussa Aavikolla (hepr. 'Ba-midbar') kohtaan holokaustissa tehdyn taiteen ja sen tekijät, ja analysoin visuaalista tutkimusaineistoa sisällönanalyysin sekä laadullisen tutkimuksen menetelmin.

Tulosluvussa Asiat ja Sanat (hepr. 'Devarim') annan tilaa asioille ja sanoille taiteen roolista juutalaisen kulttuurin ilmentäjänä ja historian tallentajana. Käyn läpi analyysin perusteella saatuja johtopäätöksiä. Pohdintaluvussa (hepr. 'Itgalut') Ilmestys pohdin tulevaisuutta suhteessa tutkimuksen aiheeseen sekä jatkotutkimusmahdollisuuksia. Käsittelen myös sitä, miten taidetta on käytetty holokaustin traumaattisten tapahtumien käsittelyssä sekä elämän uudelleenrakentamisessa, ja millä tavoin taiteen tekeminen ja luovuus ovat olleet merkityksellisiä holokaustin aikana. Pohdin ilmaisun voimaa ja taiteen voimauttavaa vaikutusta. Miten taidekasvatus voi antaa välineitä käsitellä nyky-yhteiskunnan kriisejä? Miten taiteella voidaan luoda yhtenäisempää yhteiskuntaa ja millainen rooli kuvataidekasvattajalla tässä tehtävässä on? Kysymysten motiivina on löytää apuvälineitä kuvataidekasvattajan työhön vaikeiden yhteiskunnallisten ilmiöiden käsittelyä varten.

1. Bereshit בְּרֵאשִׁית 'Alussa'

Historiaa esitetään eri tavoilla poliittisista, kulttuurisista, uskonnollisista, ideologisista tai yhteiskunnallisista perspektiiveistä käsin riippuen kulloisenkin yhteisön tarpeista ja yhteiskunnallisesta tilanteesta. Ihmiskunnalle ja yhteisöille on tyypillistä pyrkiä säilyttämään omat perinteensä niin suullisesti, kirjallisesti kuin visuaalisestikin. Eri näkökulmista kumpuava historiankirjoittaminen on niin ikään ihmisen yksityistä tai ihmisyhteisön kollektiivista identiteettityötä, jolla vahvistetaan itse kunkin yhteisön tai yksilön ymmärrystä ja selvyyttä, siitä 'kuka olen' tai 'keitä me olemme'. Identiteetti puolestaan ilmaisee kaikkia niitä ryhmiä ja määritteitä joilla yksilöä voidaan kuvata kuten sukupuoli, ikä, etnisyys, uskonto ja maailmankatsomus, kieli, sosiaaliluokka sekä maantieteellinen asuinpaikka (Paavola & Talib, 2010, s. 60).

Kuvataidekasvatuksen opiskelijana itseäni kiinnostavat yhteisön historiassa erilaiset visuaaliset representaatiot, jotka luovat kuvaa menneisyyden tapahtumista ja yhteisön identiteeteistä kulttuurin sisällä historiankirjoituksen rinnalla. Jos pyrkimyksenä on tarkastella ja yrittää ymmärtää jotain yhteisöä tai ihmisiä jossain kulttuurissa, meidän on mentävä kulttuuria koskevien kirjallisten, suullisten ja kuvallisten lähteiden pariin, jotka ohjaavat meitä tarkastelemaan kulttuurin jäsenten tapoja ilmaista omaa persoonallista identiteettiään.

Juutalaisten historiaa ja nykyisyyttä voidaan tarkastella monesta näkökulmasta. Tämän tutkimuksen näkökulmasta käsin olennaista on tarkastella holokaustissa syntyneitä taidetta lähtökohtaisesti juutalaisuuden perinnön, juutalaisten ja heidän visuaalisen kulttuurinsa sekä holokaustin taustoittamana. Jotta voimme käsitellä ja tulkita visuaalista kulttuuria, meidän on samalla tutkittava kulttuurin menneisyyttä ja sen monimuotoisuutta.

1.1 יהודים Juutalaiset

Historiallisen käsityksen muodostaminen Tooran ja Raamatun kertomusten perusteella on

osoittautunut omalla tavallaan haasteelliseksi, koska kertomuksilla ei ole todettu olevan täysin Tanakhista eli Vanhasta Testamentista riippumattomia lähteitä vahvistukseksi. Arkeologisilla kaivauksilla ja joidenkin varhaisten korkeakulttuurien taiteen avulla on voitu osoittaa tukea Tooran kertomuksille. Mooseksen, Joosuan ja Tuomarien kirjojen sekä Vanhan Testamentin muidenkin kirjojen voidaan katsoa sisältävän ylipäättään perimätietoa israelilaisten omasta historiasta, vaikka perimätietoa onkin vaikeaa todistaa oikeaksi. Sitä kuitenkin voidaan pitää juutalaisen kansan traditiona sen esihistoriasta (n. 1300–1000 eKr.). (Harviainen & Illman, 1998, s. 10.)

Juutalaisilla on yli 3000 vuoden mittainen historia, josta ensimmäisten 500 vuoden ajan (n. 1000–586 eKr.) he hallitsivat Israelin, silloisen Juudan maita. Seuraavina vuosituhansina juutalaiset hajaantuivat muiden Lähi-Idän osien kautta Välimerelle, josta he kulkivat kohti pohjoista suuntanaan Keski-Eurooppa, itään suuntanaan Intia ja Kiina, ja länteen kohti Amerikkaa. Nykyisin he asuvat hajallaan ympäri maailmaa, mutta Israel ja USA ovat varsinaisia asuinkeksuksia. (Harviainen & Illman, 1998, s. 9.)

Raamatun mukaan juutalaiset lukeutuvat Seemin jälkeläiskansoihin. Seem oli Tooran eli Vanhan testamentin kirjoitusten mukaan ensimmäisessä Mooseksen kirjassa yksi Nooalle syntyneistä pojista, joita olivat Seemin lisäksi Haam ja Jafet. Seemistä katsotaan, että juutalaisten lisäksi hänestä ovat polveutuneet Lähi-Idän arabikansat, Etiopian amharit, Eritrean tigrinjat, syyrialaisien sukuiset kansat, akkadilaiset, assyrialaiset, babylonialaiset, foinikialaiset ja monet muut historialliset kansat. Juutalaiset katsovat polveutuvansa suoraan Abrahamista eli juutalaisten kantaisästä (ennen nimenmuutosta Abram), joka 1. Mooseksen kirjan 12. luvun mukaan sai Jumalalta käskyn lähteä pois kotimaastaan Mesopotamiasta, joka on nykyistä Irakia:

Herra sanoi Abramille: ”Lähde maastasi, asuinsijoiltasi ja isäsi kodista siihen maahan, jonka minä sinulle osoitan. Minä teen sinusta suuren kansan ja siunaan sinua, ja sinun nimesi on oleva suuri ja siinä on oleva siunaus. Minä siunaan niitä, jotka siunaavat sinua, ja kiroan ne, jotka sinua kiroavat, ja sinun saamasi siunaus tulee siunaukseksi kaikille maailman kansoille.”

Myöhemmin Abraham saapui Kaananiin, joka on pieni kaistale maata Välimeren rannikolla. Se sijaitsi Egyptin ja Mesopotamian välisellä alueella. Ensimmäisen Mooseksen kirjan 15. luvun mukaan Abraham sai Herralta näyn, jossa Hän ilmaisi suunnitelmansa koskien hänen jälkeläisiään, joista kasvaisi suuri kansa. Jakeissa 13–21 Herra ilmoittaa Abramille, että hänen jälkeläisensä joutuisivat elämään ensin muukalaisina Egyptin maassa ja että he joutuivat orjiksi. Neljänsadan sortovuoden jälkeen jälkeläiskansa vapautuisi Egyptistä. Herra myös ilmoittaa Abramille tekevänsä liiton hänen kanssaan antaen lupauksen, että Abramista polveutuva kansa saisi omakseen maan Egyptin rajapurosta Eufraatin suureen virtaan saakka.

Abraham ja Saara saavat pojat Ismaelin ja Iisakin, joista polveutuvat sekä israelilaiset, arabikansat (Ismaelin jälkeläiset) ja monet muut kansat. Luvussa 35 jakeissa 10–12 Herra uudistaa liittonsa ja lupauksensa luvatussa maassa Jaakobin (Iisakin pojan) kanssa antamalla hänelle uuden nimen *Israel*. Näin Israel mainitaan ensimmäisen kerran Vanhassa Testamentissa. Joosuan, Tuomareiden, Samuelin ja Kuninkaiden kirjat seuraavat Mooseksen kirjojen jälkeen tarkkaan Israelin kansan vaiheita.

Meille länsimaalaisille nimi 'juutalainen' tulee alun perin kreikan kielestä, jossa sana *iudaios* tarkoittaa Juudan heimon jäsentä. Ilmauksen 'juutalaisuus' pohjalla puolestaan on kreikan sana *iudaismos*, joka esiintyy muun muassa 2. Makkabilaiskirjassa luvussa 2 jakeessa 21. Heprean kielellä 'juutalainen' on *yehudi*, millä alkuaan tarkoitettiin nimeenomaan henkilöä, joka asui Juudassa (hepr. Yehuda). Juudan heimo polveutui Tooran mukaan ensimmäisen Mooseksen kirjan mukaan yhdestä kahdestatoista Israelin pojasta, Juudasta (hepr. 'Yehuda'). Juuda oli myös Daavidin ensimmäisen kuningaskunnan nimi (2. Sam. 5:5). Juudalla kuitenkin tarkoitettiin ennen kaikkea muuta valtakunnan jaon jälkeistä ns. eteläistä valtakuntaa, johon kuuluivat sekä Juudan että Benjaminin heimojen alueet. Valtakunnan olemassaolo kuningaskuntana päättyi 586 ekr. mutta nimitys siirtyi Juudan maakunnalle (Harviainen & Illman, 1998, s. 46).

Ennen kuin nimitys otettiin käyttöön, heitä kutsuttiin israelilaisiksi tai heprealaisiksi.

Israelin kansa syntyi varsinaisesti siinä vaiheessa kun joukko keskenään sukua olevia heimoja liittyi yhteen ja muodosti liiton. Nimi laajeni koskemaan kaikkia siis silloin, kun Israelin kuningaskunta jakautui pohjoiseen Israeliin ja eteläiseen Juudaan. Monet juutalaiset mieltävät itsensä kuitenkin edelleen Israelin kansaan tai heimoon kuuluvaksi, vaikka asuisivatkin Israelin valtion ulkopuolella. Tämä kertoo siitä, miten syvällä perinteet kulkevat nykyisessä kulttuurissa.

Yleisen määritelmän mukaan juutalaisiin luetaan ihmiset, jotka ovat kasvaneet juutalaisessa perheessä, joilla on juutalaisia esivanhempia tai jotka ovat kääntyneet juutalaiseen uskoon. Uskonnollinen laki *halakha* määrittelee juutalaiseksi jokaisen jolla on juutalainen äiti, kun taas reformijuutalaisen määritelmän mukaan myös juutalaisen isän lapsi on juutalainen, jos tämä itse haluaa identifioitua niin. Monet kristittyyn perheeseen syntyneet juutalaiset pitävät itseään uskonnostaan riippumatta etnisesti juutalaisina. Juutalaisuus voi kulkea suvuissa siis uskonnon perusteella, kulttuurisena tai etnisenä ominaisuutena.

Juutalaiset ja varhaisten korkeakulttuurien taide

Juutalaiset ovat yksi Lähi-Idän kansoista, joiden varhaisen taiteen kehittymisestä on ollut vaikeaa tehdä päätelmiä vähäisten arkeologisten löydösten vuoksi. Egyptiläisten, persialaisten, ja akkadilaisten sekä muiden alueella vallinneiden kulttuurien taidetta sen sijaan on löydetty enemmän. Lähi-Idän alue (Mesopotamia), johon kuuluu osia Aasiasta ja Afrikasta ja nykyiset Israel, Jordania, Libanon, Syyria, Turkki, Iran ja Irak, muodostivat varhaisten korkeakulttuurien taiteen keskuksen. Mesopotamia on ns. Kaksoisvirranmaa eli Tigriksen ja Eufraatin välinen alue.

Alueen keramiikasta on esimerkiksi päätelty, että nämä kulttuurit olivat saavuttaneet korkean teknisen kehitystason. Saviastiat saattoivat olla hämmästyttävän ohutta ja tyylliteltyä tekoa, jopa astetta hienostuneempaa kuin alueelle myöhemmin ilmestyvien kulttuurien tuotteet. Susasta löydetty pikari (n. 5000–4000 eKr.) joka sijaitsee Pariisin Louvressa, osoittaa että maalauskoristelu oli kehittyntä ja osoitti muodon tajua, mikä

näkyä siinä, että suorat ja kaarevat viivat toistavat astian ääri viivoja ja yhdistyvät pintakoristelun muotoon. Tyylitellyt ekspressiiviset eläinkuvat olivat ilmeikkäitä ja eloisia ja kuva saa ensimmäisen oman tarkkaan rajatun tilansa, mikä edelsi kirjoitustaitoa. (Honour & Fleming, 2012, s. 50.)

Toisen aikakirjan viimeisen luvun mukaan Babylonian kuningas Nebukadnessar alkoi sotia Israelin kuningasta Jojakimia vastaan ja vei hänet kahleissa Babyloniaan. Israelin kuninkaat kapinoivat Jumalaa vastaan johdattaen kaikki johtomiehet, papit ja kansan noudattamaan muiden kansojen pakanallisia tapoja, jotka saastuttivat Jerusalemin temppelin. Nebukadnessar asetti Jojakimin veljen Sidkian Jerusalemin nukkehallitsijaksi, mutta tämän kapinoidessa Nebukadnessaria vastaan Herra antoi Babylonian kuninkaan lopulta hyökätä Juudan asukkaiden kimppuun (2. Aik. 36: 14–20).

Aikakirjan mukaan kaikki Herran temppelin esineet, aarteet ja Juudan kuninkaan ja hänen johtomiestensä kalleudet vietiin Babyloniin. Tämä oli suuri häväistys israelilaisille, sillä temppelin tavarat olivat jumalanpalveluskäyttöön tarkoitettuja. Tilanne sai vielä dramaattisemman käänteen kun babylonialaiset polttivat Jerusalemin temppelin, hajottivat Jerusalemin muurit ja polttivat sen palatsit ja tuhosivat kaikki kalleudet. Hengissä säilyneet juutalaiset, Juudan heimolaiset, vietiin pakkosiirtolaisuuteen Babyloniaan, jossa he joutuivat olemaan orjina aina siihen asti kunnes persialaiset nousivat maan hallitsijoiksi.

Assurin kaupunki Babylonissa, joka sijaitsi Tigriksen varrella, oli akkadilaisvaltakunnan etuvartio. Assurnasirpal Toisen hallituskaudella (883–859 eKr.) assyrialaiset pyrkivät laajentamaan valtakuntaansa, ja lopulta se ulottui Kaspianmereltä Niilille ja Taurukselta Persianlahdelle. Assyrian alueeseen kuului nykyinen Irak, Syyria, Jordania, Libanon, suuria osia Palestiinasta joitakin osia Etelä-Turkista. Juudan heimon eli juutalaisten kohtaloon assyrialaisessa taiteessa viittaa juutalaisten pakkosiirtolaisuutta kuvaava Tiglatpileser Kolmannelle (745–727 eKr.) veistetty reliefi, Tiglatpileser Kolmannen sotasaalis (Nimrud, Irak; British Museum, Lontoo), jossa Assurin kuningas vie Israelin pakkosiirtolaisuuteen Assuriin. (Honour & Fleming, 2012, s. 108–110.)

Assyria oli Lähi-Idän johtavassa valta-asemassa 300 vuoden ajan, ja heillä oli säälimättömien sotateiden ja pelottavan raakuuden maine. Assyrian valtakunta oli jatkuvasti sotatilassa, mikä vaikutti assyrialaisen taiteen piirteisiin. Taide valjastettiin vallan ja sotilaallisen mahdin edistämiseen ja ihannoimiseen, ja kuvataiteissa keskityttiin Assyrian kuninkaiden ja heidän armeijoidensa sotilaallisiin saavutuksiin. Assyrian ja Babylonin taiteen ero näkyy arkkitehtuurissa ja siihen liittyvässä koristelussa. Temppeleistä ja zikurrateista ei ole säilynyt kuitenkaan muuta, kuin suurimman eli Raamatun Baabelin tornin perustukset. (Honour & Fleming, 2012, s. 112.)

Kyyroksen perustama valtakunta oli muinaisen maailman laajin, ja Kyyroksen esi-isän Akhmeneen mukaan se nimettiin Akhmenidien dynastiaksi, joka hallitsi aluetta aina siihen asti kunnes Aleksanteri Suuri valloitti sen vuonna 332 eKr. Kyyros oli poikkeuksellinen hallitsija, sillä hän oli rauhantahtoinen. Hän julisti rauhan kuningaskuntiin, jotka olivat sotineet vuosisatojen ajan. Kyyros kunnioitti valloitetujen kansojen uskontoja ja perinteitä, ja niinpä hän jopa palautti Juudan heimot pakkosiirtolaisuudesta (Honour & Fleming, 2012, s. 113). Raamatun mukaan Kyyros määräsi myös Jerusalemin temppelin uudelleenrakennettavaksi (2. Aik. 36:23), joten hän oli hallintoaikanaan myös juutalaisille merkittävä henkilö.

Rooman taiteessa on nähtävillä viitteitä juutalaisen kansan kulttuurin riistoon esimerkiksi vuodelta 81 jKr. Tituksen riemuportin marmorirelieffissä, jossa kuvataan roomalaisten ryöstösaalista Jerusalemin temppelistä. Titus valmistutti reliefin isänsä Vespaniuksen kanssa vuonna 71 jKr. juutalaisten kapinan kukistamisen vuoksi. Reliefissä roomalaiset kuljettavat kauniisti kuvattua seitsenhaaraista lampunjalkaa sekä muita temppelistä ryöstettyjä aarteita triumfisaatossa ympäri Roomaa (Honour & Fleming, 2012, s. 212). Roomalaisten triumfiportteja ja Assyrialaisien sotilaallista reliefiä voidaan pitää historiallisina dokumentteina juutalaisen kansan vaiheista.

Miksi sitten juutalaisen kansan arkkitehtuuria ja taidetta ei ole löydetty samassa määrin kuin egyptiläisten, assyrialaisien, persialaisien, kreikkalaisten ja roomalaisten, vaikka

heitä on kyllä kuvattu muiden korkeakulttuurien taiteessa? Tätä voi selittää Mooseksen kansalle välittämän Kymmenessä käskyssä mainitun Toisen käskyn tulkinta. Kielto tehdä jumalankuvaa saattaa omalta osaltaan selittää juutalaisen kuvataiteen suhteellisen niukkuuden tuona aikana. Kuitenkin, Raamatussa kerrotaan juutalaisten kapinoineen Jumalan lakeja vastaan. Mooseksen veli Aaron valaa epäjumalaksi kultaisen sonnin, kun kansa vaipuu epäuskoon heidän odottaessaan Moosesta palaavaksi vuorelta pitkän odotuksen jälkeen (2. Moos. 32). Tästä päätellen on siis mahdollista, että Toista käskyä olisi tuona aikana voitu tulkita vapaasti. Kirjailija Sydney Alexanderin (Alexander, 1978, s. 25) mukaan toisaalta esimerkiksi arkkitehtuurin puutteen yhdeksi syyksi on esitetty muun muassa kansan pitkät erämaavaellukset: arkkitehtuurin on nimittäin täytynyt syntyä jossain *paikassa*, jossakin *sijaitsevan* kansan, yhteisön ja vallitsevan kulttuurin ympärille.

Noin vuodelle 250 jKr. ajoittuneen Dura-Europosin synagogan freskot jotka löydettiin Syyrian Dura-Europoksesta vuonna 1932 osoittavat kuitenkin että kuvakiellon vaikutus taiteellisen tuotannon vähyteen ei ole ollut niin yksiselitteistä. Freskot sisältävät sekä esittäviä nonfiguraatiivisia, että esittäviä figuratiivisia aiheita. Jumalan kuvaaminen oli Toisen Käskyn mukaan ehdottomasti kielletty, mutta siitä huolimatta synagogan maalaukset sisältävät kuitenkin yksityiskohtaisia esittäviä aiheita ihmisistä ja viitteitä Jumalan osallistumisesta ihmisten elämään.

Maailman taiteen historia-kirjan mukaan synagogan maalarit ovat hylänneet kaikki hellenististen ja roomalaisten taiteilijoiden naturalistiset tekniikat (Honour & Fleming, 2012, s. 299). Honour & Fleming väittävät, että synagogan maalarit eivät ole tehneet yritystäkään seinäpinnan rikkomiseksi tai keinotekoisen tilan luomiseksi, ja että kuvatuilla kohtauksilla ei ole visuaalista yhteyttä toisiinsa eikä huoneen kokonaissuunnitteluun. Heidän mielestään maalatut hahmot ovat litteitä, vailla volyymia ja varjoja, ja etteivät ne ilmaise liikkeen tuntua, ja että kuvista puuttuu todellisuuden tuntu jättäen niihin jäljelle vain merkityksen. (Honour & Fleming, 2012, s. 302.)

Rohkenen kuitenkin olla hieman eri mieltä Honourin & Flemingin kanssa, sillä kuvasta näkee, että niissä on nähtävillä selvästi ihmishahmojen rytmistä liikehdintää ja erilaisia

monipuolisia asentoja: synagogan oikeanpuolimmainen seinä kuvasta katsottuna on täynnä diagonaalisia linjoja ihmisten muodostamien asentojen välittämänä sekä etualalla olevien hahmojen suurempi koko verrattuna taustalla oleviin ihmisjoukkoihin luo tiettyä arvojärjestysvaikutelmaa. Luontoa on representoitu omaperäiseen, jopa modernilta näyttävään tyyliin ja itselleni välittyy kuvista hyvinkin eläväinen, jopa mystinen tunnelma, jossa on oma valo-varjoleikkensä.

Varhaisten korkeakulttuurien taiteen tyyliin tyylitellyt ekspressiiviset eläinkuviot ovat ilmeikkäitä ja eloisia, ja kuvat on eroteltu selkeillä alueilla, jotka on koristeltu ornamenteilla luoden kehymäisen vaikutelman. Kuvat on luotu selkeästi omiin tiloihinsa. Seiniä katsoessa tulee tunne, että lukisin kansan historiaa käsittelevää kuvakirjaa. Tutkijat epäilevätkin, että maalauksia käytettiin esimerkkinä opettaessa kansalle uskonnon historiaa ja lakeja. Kuva-aiheet käsittelevät heprealaisen Raamatun aiheita, joihin lukeutuvat esimerkiksi Iisakin uhraus, ja muita luomiskertomuksen kertomuksia. Mooses ottaa vastaan laintaulut, ja johdattaa heprealaiset pois Egyptistä. Profeetta Hesekielin näkyjä ja Esterin kirjan tapahtumia on myös taltioitu seinille. Kuvissa toistuvaa ”Jumalan käsi”-teemaa on käytetty kuvaamaan taivaallista väliintuloa tai hyväksyntää kansan keskuudessa.

Varhaisen synagogan löytyminen on ollut merkittävää juutalaisen taiteen määrittelyn kannalta, sillä se osoittaa, että ajalle tyypillistä kuvakieltoa on tulkittu eri tavoin eri yhteisöissä. Synagogan maalaukset myös osoittavat että jo tuolloin juutalaisilla oli omaperäinen tapansa visualisoida erilaisia aiheita ja luoda niistä vaikuttava omaperäinen kokonaisuutensa. Mikään ei todista sitä ajatusta vastaan, etteikö juutalaisia taiteilijoita tai esittävää taidetta olisi ollut enemmänkin (Alexander, 1991, s. 24). Kristinuskon, juutalaisuuden ja muiden uskontojen välinen valtataistelu tuohon aikaan on voinut olla myös yhtenä syynä siihen, että taidetta ei ole löydetty juutalaisyhteisöjen keskuksista samoin kuin muiden yhteisöjen.

On mahdollista, että vainojen vuoksi olisi voitu luoda salainen kuvakieli, joka välittäisi merkityksiä ennemminkin semanttisesti kuin esittävästi, kuten varhaiskristillisessä

taihteessa oli aluksi tapana. Ensimmäiset varhaisten kristittyjen keksimät symbolit ovat hyvä esimerkki siitä, että ihmiset olivat varovaisia kuvatessaan esimerkiksi Kristusta ihmishahmoisena, ennen kuin vasta vuosisatojen kuluttua (Honour & Fleming, 2012, s. 298; Seppä, 2012, s. 31).

1.1.1 Talmud ja kulttuuri

Kulttuuri (lat. *cultura* = viljelys) tarkoitti 1700–1800-luvun Euroopassa ihmisen ”hengen viljelyä” puutarhanhoidon tai maanviljelyksen tapaan. ”Hengen viljelyn” käsite pohjautuu Roomalaisen filosofin ja poliitikon Ciceron käyttämään käsitteeseen *animi cultura*. Käsitteeseen on vaikuttanut mahdollisesti myös Platonin käyttämä käsite *paideia*, jota hän käytti Kreikkalaisten kasvatusihanteesta. Kulttuuri merkitsi yhteisön tai ihmiskunnan henkisten ja aineellisten saavutusten kokonaisuutta. Tulevien vuosisatojen aikana tämä ihmisten henkisten ominaisuuksien kehittyneisyys ja hienostuneisuus ja näiden ominaisuuksien täydellistyminen säilyivät pitkän aikaa. Siinä missä Euroopassa valistus vaikutti kulttuurin rooliin 1700-luvulla siten, että myöhemmin 1800-luvulta alettiin korostaa yksilön kehittymistä koulutuksen kautta kansallisten pyrkimysten ja ideaalien toteuttamiseen, 1900-luvulla käsite laajeni antropologian keskeiseksi käsitteeksi, johon sisältyi lisäksi vielä kaikki geneistä riippumattomatkin inhimilliset ilmiöt.

Konservatiivisena rabbina aloittaneen juutalaisuuteen ja Talmudin osiin keskittyneen tutkijaprofessori Jacob Neusnerin mukaan Talmudilla on ollut pysyvä vaikutus juutalaiseen inhimilliseen kulttuuriin artikkelissaan Talmudin rakenne ja juutalainen kulttuuri (The Talmud, An Academic Commentary 1994–1996). Historian merkittävimpien tekstien kuten Raamatun, Platonin Valtion, Aristoteleen Poliitiikan, Koraanin ja muiden rinnalla Talmudilla on oma erityinen paikkansa, joka on muovannut juutalaisia sukupolvia ajan saatossa. Talmudiin olennaisesti sisältyvät nimittäin juuri juutalaiselle kansalle kuuluvat moraaliset ja älylliset ihanteet, ja Tooran mukainen käsitys siitä, mitä on olla inhimillinen olento, Jumalan kuva. Siinä missä muslimeilla Koraani ja kristityillä Raamattu ovat Jumalan inspiroimaa sanaa, hurskailla juutalaisilla se on Toora.

Rabbiinisen käsityksen mukaan Toora muodostuu kirjoitetusta heprealaisesta Raamatusta (kristittyjen Vanhasta Testamentista) sekä niin kutsutusta suullisesta Toorasta. Suullinen Toora on puolestaan perinteistä opetusta, joka sittemmin kerättiin Talmudiin. (Harviainen & Illman, 1998, s. 115.)

Neusnerin mukaan Talmud ei ole ainoastaan kirja, vaan elävä traditio, johon sukupolvi toisensa jälkeen osallistuu. Neusner viittaa hindulaisuutta tutkineeseen antropologiin William Saxeen, jonka mukaan hindulaisten ”Mahabharata ei ollut lainkaan kirja vaan pikemminkin suullinen eepos, enemmänkin traditio kuin kirja, ei vain kirja vaan myös poliittinen malli, iltasatu, tanssiperinne, dramaattinen näytelmä ja paljon, paljon muuta”. Samalla tavoin Neusner rinnastaa Talmudin ikuisuuteen suuntautuneeksi älylliseksi seikkailuksi. (Harviainen & Illman, 1998, s. 115.)

Talmudiin kuuluvat filosofinen lakikokoelma Mishna ja tämän filosofinen analyysi ja kommentaari Gemara. Neusnerin mukaan Mishna rakentuu samaan tapaan kuin luonnontieteellinen esitys, joka analysoi arkielämän faktoja käyttäen perinteisen filosofian luomia hierarkkisen luokittelun menetelmiä. Kommentaari puolestaan rakentuu perustelujen ja todistamista koskevien ns. dialektisten sääntöjen mukaisesti. Gemarassa eli kommentaarissa toistuvat Neusnerin mukaan monet Sokrateen, Platonin ja Aristoteleen klassisessa dialektiikassa esiintyvät piirteet. (Harviainen & Illman, 1998, s. 115–116.)

Neusnerin mukaan Talmudin luoma traditio elää siten että se kutsuu jokaisen tutkijansa ottamaan osaa keskusteluun. Tärkeimpänä piirteenä hän määrittää Talmudin argumentoivan luonteen, siihen sisältyvät dialektiset todistelut sekä kysymysten ja niihin vastaamisen vuorottelun. Jokainen uusi siihen osallistuva sukupolvi tuo nimittäin mukanaan perustelujen uudelleen arvioimisen ja kritisoinnin, joka pohjautuu vielä parempaan perusteluun ja argumentointiin. Näin he ottavat osaa yhteiseen traditioon ja muovaavat sekä jatkavat sitä. Neusnerin mukaan Talmudin laatijat osoittavat halunneensa, että nykyinen juutalainen sukupolvikin osallistuu siihen, ja monet juutalaisten oppineiden sukupolvet ovatkin löytäneet Talmudin tutkimisesta sisällön

”elämisen arvoiselle” elämälleen. (Harviainen & Illman, 1998, s. 116.)

Monet juutalaiset oppineet tämän vuoksi ovat kokeneet Talmudin tutkimuksen merkitykselliseksi, sillä se antaa tutkijalleen perspektiivin nähdä monet asiat ymmärrettävällä ja järkipäisellä tavalla. Gemara, joka sisältää siis Mishnan analyysin, vie tutkijan keskusteluun jossa hän päätyy kysymysten ja vastausten kautta väitteisiin ja vasta-argumentteihin. Tarkastellessa lähempää Talmud ei kuitenkaan esitä mitään lopullista väitettä, vaan puolestaan merkintöjä keskustelun pääpiirteistä. Merkintöjen perusteella erilaiset aiheet ja kysymykset voidaan rekonstruoida, ja tämän kautta uusi sukupolvi voi osallistua keskusteluun ja päästä mukaan tutkiskeluun. (Harviainen & Illman, 1998, s. 116.)

Sen jälkeen kun Talmud saatiin muodollisesti valmiiksi, vuoteen 600 jKr. se oli juutalaisuuden ainoa auktoritatiivinen teksti ja lähde teologiaan ja lakiin, joka puolestaan määritteli juutalaisen uskon ja Israelin yhteisön sijaintipaikasta riippumatta. Hajallaan asuva juutalainen kansa sai oppineiden eri kysymyksiin antamalla vastauksilla (*responsa*) ja lakikokoelmilla myöhemmin Talmudiin täydennettynä ratkaisut juutalaisen yhteisön käytännön asioihin. Neusner toteaa, että ”ne, jotka ottivat vastaan sen opetuksen, oppivat siitä hienostunutta älyllisyyttä ja henkilökohtaista vastuuta, herkistyivät sekä sanojen että tekojen sisällölle”. (Harviainen & Illman, 1998, s. 117.)

Hienostuneisuuteen ja korkeampaan moraaliin juutalaisessa kulttuurissa voitiin ja voidaan siis pyrkiä tutkimalla Talmudia, ja osallistamalla sen filosofiseen keskusteluun Toorasta, joka puolestaan oli ja on edelleen hengellinen auktoritatiivinen ohjeistus etenkin uskonnollisten juutalaisten elämään. Suurin osa Talmudia on Neusnerin mukaan Mishnan säädösten ja Raamatun kohtien tulkitsemista sekä merkitysalueen laajentamista. Se ei ole vain tiedon ensyklopedia, vaan samalla Mishnan ja Raamatun tekstien piirteiden laaja, seikkaperäinen ja yhtenäinen tutkimus (Harviainen & Illman, 1998, s. 119). Muiden Talmudin keskusteluun osallistuvien tieto ja moninaiset näkökulmat ovat juutalaisen yhteisön jatkuvasti muuntuva ja kollektiivista tietoa ja traditiota sen omasta uskosta ja kulttuurista, jossa Toora ja Talmud ovat merkittävässä asemassa edelleen.

Halakha taas on kokonaisuus juutalaisten uskonnollisia lakeja, jotka sisältyvät kirjoitettuun ja suulliseen Tooraan. Halakha perustuu Raamatun käskyihin ja Raamatullisiin lakeihin sekä Talmudin rabbiinisiin sääntöihin ja lakeihin. Yksi näitä lakeja ja säädöksiä yhdistelevistä kuuluisimmista kirjoitetuista teoksista on 1500-luvulla kirjoitettu Schulchan Aruch, Katettu Pöytä. Halakhaa (vrt. halakhah, halacha, halachah) kutsutaan ”juutalaisten laiksi”, mutta oikeammin ilmaistuna tai kirjaimellisemmin se merkitsee ”tapaa käyttäytyä” tai metaforisesti ”tapaa kulkea”. Sanan ”halacha” juuri tulee alun perin sanasta 'alach', joka merkitsee ”kävellä” tai ”käyttäytyä”. Halakhan rooli on ollut merkittävä sekä siviilielämässä että uskonnollisessa elämässä aikoina, jolloin juutalaisyhteisöillä ei ole ollut mahdollisuutta (esimerkiksi diasporan aikana) harjoittaa uskontoaan täysimittaisesti. Tämä käyttäytymistä ohjaava laki vaikuttaa edelleen myös sekulaarissa yhteisössä esimerkiksi ruokailun yhteydessä noudatettavassa puhtaus- eli *kosher*-sääöksessä.

1.1.2 Taide ja visuaalinen kulttuuri

Aikaisempi käsitykseni juutalaisuudesta tai juutalaisesta taiteesta on rajoittunut pitkälti peruskoulun historian- ja uskonnontunneilla opittuun tietoon ja elokuvaan kuten Schindlerin lista (1993) ja Poika raidallisessa Pyjamassa (2008), joita olen nähnyt televisiosta. Ainoa ilmiö juutalaisiin liittyen, joka on tutumpi on ollut nimenomaan holokausti. Muistan järkyttyneeni koulussa erityisellä tavalla nähtyäni filmin vankileireiltä vapautuneista luurangonkaltaisista hahmoista, kun aihetta käytiin läpi historiantunnilla. Muistan puineeni sitä myöhemmin läpi kotona isosiskoni ja isäni kanssa. Tunsin kauhua ja myötätuntoa, enkä mitenkään voinut ymmärtää miten sellaista on voinut tapahtua ihmiskunnan historiassa. Perustietoa juutalaisista minulla ei toisin sanoen paljon ollut.

Raamatun aiheisiin liittyvät elokuvat eivät ole näyttäneet itselleni mitenkään juutalaisina. Juutalaisten elämä tuntui aina jollain tavalla kietoutuvan holokaustin ja kansanmurhan käsitteisiin, sillä juutalaisia käsitteleviä dokumentteja ja ohjelmia

näytettiin televisiossa yleensä juuri niihin teemoihin liittyen. Jeesuksenkaan juutalaista taustaa en ollut pohtinut kristillisen kasvatuksen saaneena kuin vasta hiljattain viime vuosina, kun aloin tutustua Raamatun kirjoituksiin. Juutalaisten, samoin kuin 'Daavidin pojan' eli Jeesuksen elämä ja menneisyys nousivat aivan eri näkökulmasta esiin, kun tutustuin sekä Uuteen että Vanhaan Testamenttiin. Musiikin alueella sen sijaan sain jo lapsuudessa ja nuoruudessa tutustua kuuluisien artistien kuten Paul Simonin, Simon & Garfunkelin, Billy Joelin, Bob Dylanin, Ofra Hazan, Carole Kingin ja Matisyahun tuotantoon. Klezmer-musiikkia olen kuunnellut noin 5 vuoden aikana yhtyeiltä kuten Sherele Klezmer Jazz Band Innovators ja Cracov Klezmer Band, joiden tuotannossa on vaikutteita muualtakin kuin Itä-Euroopasta.

Käsitykseni juutalaisesta taiteesta on alkanut avautua kunnolla vasta viime vuosina matkustaessani Israeliin ja kohdatessani siellä paikallisia taiteilijoita eri taustoista. Useampien vierailujen yhteydessä ja Yad Vashemin taidemuseossa käytyäni aloin tutustua enemmän juutalaisen taiteen erilaisille ilmaisullisille muodoille ja visuaaliselle kulttuurille. Maassa matkusteltuani ja tutustuttuani erilaisiin taiteilijoihin eri taustoista sain huomata että taidetta tehdään monipuolisesti riippumatta henkilön uskonnollisista tai sekulaareista kytköksistä.

'Juutalainen taide' on muotoutunut diasporan aikana kansan levittäytyessä eri kansakuntiin. Taiteen moninaisuuteen on vaikuttanut eri yhteisöjen sijainti ympäri maailmaa. On ehkä ollut jopa oleellista erilaisille taiteellisille ilmaisuille ja upeiden luomusten syntymiselle, että juutalaiset ovat eläneet hajaannuksessa; jos ajatellaan vaikkapa kuuluisia taiteilijoita kuten Marc Chagallia tai Mark Rothkoa. Itselleni juutalainen taide ilmenee erityislaatuisena niissä osissa maailmaa, missä se on syntynyt, esimerkiksi Rothkon ja Chagallin värikylläiset taideteokset ovat upeita ja tunnelmallisia katselukokemuksia.

Toisaalta juutalaisen taiteen juurten voidaan katsoa alkavan jo Toorasta eli Vanhan Testamentin kirjoituksista. Uskonnollisen taiteen osalta se voidaan jakaa karkeasti kahteen osaan. Ensimmäisessä osassa eli katsantotavassa puhutaan ympäri maailmaa

juutalaisissa yhteisöissä käytetyistä rituaaliesineistä, jotka liittyvät mitsvojen eli uskonnon käskyjen suorittamiseen. Toisessa osassa se voidaan jakaa juutalaista elämää käsittäviin mosaiikitöihin ja maalauksiin, joita on löydetty esimerkiksi vanhoista synagogista, jotka ovat olleet käytössä ajanlaskun alkupuolella. Näitä artefakteja ja rituaaliesineitä kutsutaan käsitteellä *judaista*.

Raamatun tekstejä kuvitettiin heprealaisissa käsikirjoituksissa, joita kristityt taiteilijat alkoivat käyttää malleinaan (Honour & Fleming, 2012, s. 302). Tooran kuvituksia ei ole kuitenkaan löydetty paljoa, mikä saattaa johtua siitä että juutalaisuudessa kaikki on monikerroksista. Raamatusta voidaan lukea vain se osa Tooraa, jota kutsutaan kirjoitetuksi Tooraksi. Juutalaisessa uskonnossa kuitenkin suuren osan muodostaa 'suullinen Toora', joka sisältää monia tulkinnan kerroksia ja näkökulmia. Koska jokainen Toorasta löytyvä sana on merkitykseltään laaja, on myös ajateltu, ettei mikään ilmaus tai yksittäinen kuva yksinkertaisesti pysty ilmaisemaan riittävän syvällisesti tapahtumien todellista merkitystä tai moniulotteisuutta.

Taide ja visuaalisuus Vanhassa Testamentissa

Vanhan Testamentin visuaalisuus on näyttäytynyt itselleni lukemisen kautta. Lukiessani ensimmäistä kertaa Vanhan Testamentin läpi huomasin, kuinka paljon siellä on viittauksia kauneuteen, taidokkuuteen, luovuuteen ja luovan toiminnan sekä käsitöiden käyttötarkoitukseen, jopa sisustamiseen. Vanhaa Testamenttia lukiessa ymmärtää aluksi, että se on kertomus maailman ja ihmisen luomisesta sekä Israelin ja muiden kansojen tapahtumista. Se kertoo ihmisen luomisen jälkeen yksityiskohtaisesti Israelin kansan vaiheista mutta sen jälkeen myös muista kansoista. Sitten lukiessa havahtuukin yllättäen siihen, että taide astuu merkittävään rooliin ihmisen ja Jumalan välisessä kanssakäymisessä. Käsitöiden ja veiston, valamisen ja korujen tekemisen lisäksi taide ilmenee kirjoituksissa myös lauluina, tanssina ja runoutena. Vanhan Testamentin lukemisesta tulee moniaistinen taiteellinen kokemus. Taide on monin eri tavoin merkittävässä asemassa läsnä, kun kuvataan Jumalan ja ihmisen suhdetta.

Toisessa Mooseksen kirjassa Mooses tuo Israelin kansan pois Egyptistä Herran avulla ja kansa lähtee vaeltamaan autiomaan poikki. Herra antaa kansalleen kymmenen käskyn lain luvussa 20 ja seuraavissa luvuissa muita tärkeitä lakeja sekä juhlapyyhiä joista myöhemmin syntyy kulttuuriin *halakha*. Autiomaavaelluksen edetessä Herra tekee jälleen liiton Israelin kansan kanssa ja luvussa 24 Mooses kohtaa Herran Siinaivuorella (joka sijaitsee nykyään Egyptin puolella). Herra kutsuu Mooseksen vuorelle, ja Mooseksen noustessa huipulle vuori peittyy pilveen, ja Herran kirkkaus laskeutuu Siinaivuorelle. Mooses viipyy vuoren huipulla neljäkymmentä päivää ja yötä ja saa Herralta tarkat ohjeet pyhäkön, liitonarkun, uhrileipäpöydän, seitsenhaaraisen lampun, polttouhrialttarin, telttamajan ja esipihan rakentamista varten. Pyhäkkö tulee rakentaa sen vuoksi, että Herra itse voisi asua Israelin kansan keskellä (2. Moos. 25: 8–9). Samalla Herra kutsuu kansan joukosta papit ja antaa pyhitys- ja uhritoimitusohjeet sekä papeille että kansalle Israelin kansan syntien sovittamista varten. Jumalanpalvelus alkaa autiomaassa, mutta visuaalisuudella on siinä merkittävä rooli.

Pyhäkköteltan osien rakentaminen jumalanpalvelusta varten jatkuu luvuissa 35–36 ja tehtäviin valitaan taitavia käsityöläisiä (jakeet 30–35):

Mooses sanoi israelilaisille: >> Herra on valinnut Urin pojan Besalelin, Hurin pojanpojan Juudan heimosta, ja täyttänyt hänet Jumalan hengellä, niin että hänellä on viisautta ja ymmärrystä, tietoa ja taitoa suunnitella ja valmistaa taidokkaita töitä kullasta, hopeasta ja pronssista, hioa ja kiinnittää korukiviä, veistää puuta ja tehdä kaikkia taitoa vaativia töitä. Hänelle ja Oholiabille, Ahisamakin pojalle Danin heimosta, Herra on antanut myös taidon opettaa muita. Hän on täyttänyt heidät viisaudella, niin että he osaavat tehdä kaikkia kultasepän ja puusepän töitä, kutoa kankaita sinipunaisista, purppuraisista ja karmiininpunaisista villalangoista ja hienoista pellavalangoista, kirjoa niitä ja tehdä muitakin kankurin töitä.

Miksi pyhäkköteltan osien ja tavaroiden rakentaminen Jumalan antamien ohjeiden mukaan oli niin tärkeää? Tähän liittyy syvä hengellinen ulottuvuus, jota voi pohtia. Jumalanpalvelustehtäviin asetetut leeviläiset (pappissukua olevat) olivat ainoita, jotka

saivat käyttää näitä esineitä: he olivat muusta kansasta erilleen valittuja, Herralle pyhitettyjä pappeja, joiden tuli käydä läpi hyvin tarkkaan asetetut puhdistautumissäännöt ja säädökset voidakseen sovittaa kansan synnit. Tarkkojen ohjeiden mukaan kaikki toimitukset tehtäisiin Herran tahdon mukaisesti. Eikä tähän tehtävään liittynyt ainoastaan itse toimittaminen, vaan myös visuaalinen ulottuvuus. Kaikki esineet tuli valmistaa parhaista saatavilla olevista materiaaleista, jotka Jumala kirjoitusten mukaan pyysi kansaa lahjoittamaan palvelusta varten (2. Moos. 25: 1–9). Jumala jopa auttoi käsityöläisiä ja taiteilijoita tekemään vaadittavat esineet omalla hengellään.

Tehtävä ei ollut helppo. Esimerkiksi 'menora', seitsenhaarainen lampunjalka, tuli tehdä yhdestä ja samasta kappaleesta puhdasta kultaa jalustoineen ja haaroineen, ja kukkakoristeet kantoineen ja terälehtineen koko muun lampun kanssa (2. Moos. 25: 31–40). Tituksen valmistuttamassa reliefissä vuodelta 71 jKr. myös näkyy, että lampunjalka oli varsin suuri ja painava kappale. Lampunjalasta on myös tehty Jerusalemiin jäljennös, mikä sekin on suurikokoinen ja raskas. Mooseksen kirjoissa annetaan pyhäkön ja telttamajan (ja myöhemmissä kirjoissa) varsinaisen Jerusalemiin rakennettavan Salomon temppelin rakentamisen tarkat visualisoinnit. Käsityöläiset tuottavat silloisessa juutalaisyhteisössä yhteistyössä suuren määrän esineistöä ja sisustusta Jumalan 'maallisen asuinsijan' koristamiseksi. Liitonarkun ja sen kannen (2. Moos 25: 10–22), ja telttamajan (2. Moos. 26: 1) ohjeita antaessaan Herra antaa tarkat visuaaliset suunnitelmat Moosekselle:

>> Tee akasiapuusta arkku, joka on kaksi ja puoli kyynärää pitkä, puolitoista kyynärää leveä ja puolitoista kyynärää korkea. Peitä sen pinnat puhtaalla kullalla sekä sisältä että ulkoa ja tee siihen ylälaitaa ympäröivä kultareunus. – – >> Tee puhtaasta kullasta kansilevy, kaksi ja puoli kyynärää pitkä ja puolitoista kyynärää leveä. Tao kannen päälle kullasta kaksi kerubia, toinen kerubi kannen toiseen ja toinen toiseen päähän – – Kerubien siivet olkoot kohollaan kannen yllä ja niiden kasvot vastakkain, kohti arkun kantta.

>> Tee telttamaja kymmenestä kangaskaistasta; kudo ne kerratusta pellavalangasta sekä

sinipunaisesta, purppuraisesta ja karmiininpunaisesta villasta ja kudo niihin taidokkaita kerubinkuvia. >>

Uhrileipäpöydän (2. Moos. 25: 23–30) ohjeissa käsketään valmistamaan kulhoja ja kuppeja, kannuja ja maljoja puhtaasta kullasta juomauhreja varten. Jopa pappien pukujen tuli olla Herran mielen mukaisesti ”pyhät vaatteet, jotka ovat hänelle kunniaksi ja kaunistukseksi” (2. Moos. 28: 1–14). Puvuissa käytettiin jalokiviä, joihin kaiverrettiin Jaakobin poikien (Israelin heimojen) nimet. Ohjeet annetaan myös rintakilven tekoon, jota käytettiin oikeutta jakaessa. Rintakilpeen tuli sijoittaa korukiviä neljätoista kappaletta, yksi kutakin laatua 12 Jaakobin pojan mukaan. Lisäksi kilvessä oli paljon kauniita nyöriytyksiä ja punoksia.

Myös pappien muissa varusteissa visuaalisuus tuodaan selvästi esille. Kasukan viittaa tuli punoa sinipunaisesta, purppuraisesta ja karmiininpunaisesta villasta granaattiomenia ja kiinnittää niiden väliin kultatiukuja ympäri helmaa. Aaronin tuli pitää tätä viittaa yllään aina hänen toimittaessaan virkaansa, mutta mielenkiintoista on myös se, että tiukujen ääni Aaronin liikkuesssa Herran eteen pyhäkköön ja poistuessa pyhäköstä estäisi häntä kuolemasta (2. Moos. 28: 33–35). Tiu'uilla oli siis esteettisen merkityksen lisäksi suojelemaan käyttöön suunnattu tarkoitus.

Seuraavat jakeet 36–39 kertovat, että heidän piti valmistaa puhtaasta kullasta ruusukkeen muotoinen otsakoriste, johon tuli kaivertaa sanat kuin sinettiin: ”Herralle pyhitetty”. Koriste tuli kiinnittää lopuksi sinipunaisella langalla turbaanin etupuolelle. Seuraavassa luvussa Aaron ja hänen poikansa pyhitetään papin virkaan ja he saavat pukeutumista varten tarkat ohjeet Herralta (2. Moos. 29: 1–9). Mooseksen kirjoissa on näiden jakeiden ja monien muiden kohtien mukaan paljon visuaalisia ohjeistuksia ja kaunista kuvakieltä siitä, miten pikkutarkkaa ja huoliteltua visuaalisen materiaalin, käsitöiden ja taiteen tuli olla ja mitä varten ne tehtiin. Kullekin esineelle ja vaatteelle tai kankaille oli tarkoin suunniteltu symbolinen käyttötarkoitus.

Nämä Toorasta löytyvät jakeet osoittavat, että Vanhan Testamentin Jumala näyttäisi

lähestyvän kansaansa visuaalisesti. Hän näyttää kirjoituksia lukiessa omaavan erityistä kauneudentajua ja tarkoituksenmukaisuutta sekä pitävän arvossa taidokkuutta. Voidaankin katsoa, että juutalainen taide on saanut alkunsa jo Raamatun aikana, tarkoin suunniteltua käyttötarkoitusta varten. Ei siis näytä olevan yhdentekevää, millä väreillä ja muodoilla Herralle oli toimitettava jumalanpalvelusta, vaan kutakin käyttötarkoitusta varten oli omat tietyt värinsä ja muotonsa. Pyhäkön esineistä osa mallinnettiin myöhemmin arkiseen käyttöön kodin koristeina ja rituaaliesineinä.

Eräs nykyäänkin Israelissa ja maailmalla nähtävillä oleva esine, joka on säilynyt juutalaisessa kulttuurissa tähän päivään asti ja toimii edelleen arjessa, löytyy kyseisistä tekstinkohdista. Menora, eli seitsenhaarainen lampunjalka palvelee edelleen juutalaisissa kodeissa esimerkiksi Hanukan, valonjuhlan aikaan. Menora on säilynyt sitkeästi hyvin tavanomaisena tunnistettavana symbolina, kun kuvataan juutalaisuutta tai jotain Israeliin liittyvää. Menoran voi löytää esimerkiksi israelilaisten passeista, henkilökorteista ja kolikoista, mutta myös parlamenttitalon edustalta ja taideteoksista, koruista sekä synagogista ja niiden ovien läheisyydestä. Se edustaa ja symboloi yleisellä tasolla usein Israelin virallisia dokumentteja, mutta lisäksi se on ihmisten yksityiselämässä edelleen tärkeä symbolinen käyttöesine, johon sytytetään kynttilöitä.

1.1.3 Toisen Käsken vaikutus juutalaiseen taiteeseen

Toisessa Mooseksen kirjassa esiintyvässä Toisessa käskyssä (2. Moos. 20:4 käänös 1933/38) Herra kieltää tekemästä patsasta tai muuta jumalankuvaa siitä, mikä on ylhäällä taivaalla tai alhaalla maan päällä, tai mikä on vesissä maan alla. Tulkinnan arvellaan johtaneen varhaisella ajalla suoranaiseen kuvakieltoon etenkin uskonnollisten yhteisöjen keskuudessa. Myöhemmät tutkimukset ovat kuitenkin osoittaneet että kuvasensuuri ei olekaan ollut niin suoraviivaista. Esimerkiksi myöhemmin aikoina on löydetty vanhoja synagogia, joiden sisäseinillä on uskonnonharjoitusta kuvaavia seinämaalauksia. Damaskoksessa sijaitseva Dura-Europoksen synagoga n. 250 jKr. edustaa ilmeikästä synagogataidetta (Honour & Fleming, 2012, s. 299).

Toisen Käskyn toteuttaminen on kuitenkin saanut aikaan sen, että esimerkiksi Israelissa uskonnollisia juutalaisia varten on perustettu taidekouluja, joissa tehdään taidetta Toisen Käskyn tulkinnan mukaan. Toisen Käskyn vaikutus taiteen tekemiseen otetaan niissä vakavasti. Maailmalla on ollut toisaalta vallalla myös käsitys, jonka mukaan 'juutalaisuus torjuu taiteen'. Tällaisen käsityksen taustalla ovat olleet hyvin erilaiset tulkinnat Toisen Käskyn vaikutuksesta juutalaiseen visuaaliseen kulttuuriin. Sekulaari ja hyvin konservatiivinen uskonnollinen juutalainen ovat tarkastelleet visuaalista kulttuuria eri tavoin, mutta myöskään näiden kahden välinen rajapyykki ei ole aina ollut täysin selvä.

Gloucestershiren yliopiston juutalaisen teologian professori Melissa Raphael on tehnyt useita tutkimuksia liittyen aiheeseen. Esimerkiksi teoksessaan *Judaism and the Visual Image: A Jewish Theology of Art* (Raphael, 2009) Raphael on käsitellyt juutalaisuuden visuaalista kuvaa ja juutalaisen taiteen teologiaa kristillisen taiteen teologian rinnalla. Modernissa juutalaisessa ajattelussa on hänen mukaansa hämmentänyt käsitys sen omasta materiaalisten representaatioiden puuttumisesta, minkä vuoksi estetiikalla ei ole ollut aiemmin ratkaisevaa roolia tai vain vähän roolia juutalaisessa uskossa.

Joissain yhteisöissä juutalaiset oppineet ovat argumentoineet, että auditiivinen ja lingvistinen aistiminen ovat varsinaisia ilmestyksen välittäjiä, ja siksi niitä tulisi suosia kuvien ja visuaalisen sijaan (Raphael 2009, 3). Jumalan 'kuuleminen' on nähty Jumalan 'näkemisen' sijaan moraalisesti oikeana uskonelämässä, sillä hepreankielinen sana 'kuulla' voidaan myös tulkita sanaksi 'totella'. Jumalan antaman lain ja säädösten tottelemiseen kehoitetaan useampaan otteeseen Mooseksen kirjoissa, minkä vuoksi tottelemista pidetään arvokkaana toimintana.

Kuulemisen ja Käskyjen yhteyden on oletettu olevan siis tärkeämpää kuin näkemisen ja Käskyjen yhteys, ja auditiivisen kommunikoinnin mahdollisuuksien on nähty sijoittuvan hengellisessä ja moraalisessa arvostelussa korkeammalle sijalle kuin visuaaliset mahdollisuudet. Raphael viittaa myös tieteen kentällä esiintyvään ilmiöön lainoppineiden keskuudessa, jossa on pohdittu kahta toisiinsa kytkeytyvää esteettistä ongelmaa. Ensimmäinen ongelma liittyy Toisen käskyn vaikutukseen. Halakhistit eli

ortodoksijuutalaiset lainoppineet ovat esittäneet kysymyksen: miten vapaasti Toista käskyä voidaan tulkita? Tämä 'esteettinen ongelma' on johtanut vakavaan keskusteluun ja taidehistorioitsijoiden pyrkimykseen määrittää, mitä 'juutalainen taide' oikeastaan on. (Raphael, 2009, s. 8.)

Eritoten rabbiinisessa juutalaisyhteisössä visuaalisuuden merkitystä ei ole juurikaan korostettu. Raphael avaa nykyaikaisen juutalaisen anikonismin ja logosentrismen taustaa, perustellen niitä muinaisen esteettisen epäluottamuksen ja haluttomuuden vahvistumisella. Moderni juutalainen anikonismi muovautui hänen mukaansa protestanttisen, mutta ikonofobisen älymystön toimesta 1800- ja 1900-lukujen taitteessa saksanjuutalaisen yhteisön pyrkiessä puolustamaan uskonkappaleita historiankirjoituksessaan ja filosofiassaan. Saksanjuutalaisella filosofialla oli taipumus tulkita Toista Käskyä rajoittuneesti kokonaisvaltaisena kuvan tekemisen kieltona. (Raphael, 2009, s. 3.)

Taustalla oli Raphaelin mukaan filosofinen pyrkimys käsitteelliseen puhtauteen ja korkeasti asemoituneeseen järjelliseen ja valistuneeseen uskontoon, jota perusteltiin Kantilaisen esteettisen ajattelun ja Hermann Cohenin käsityksellä profetaalisesta monoteismista, joka molempien mukaan oli välttämättä eri mieltä taiteen kanssa. Toisena ongelmana on näin ollen se, että visuaalisen abstraktion nähtiin ja on nähty nykyäänkin rajoittavan eettistä monoteismia, mikä pitää sisällään juutalaisuuteen kuuluvan ajatuksen Jumalan ykseydestä ja ainutlaatuisuudesta: Jumalan katsotaan olevan tämän ajattelun mukaan täysin erilainen suhteessa maailmaan eikä Jumalaa voi näin ollen sitoa maailman tarkoitusperiin. Jumala nähdään kaiken eettisen toiminnan 'arkkityyppinä', jota yksikään filosofia ei pysty perustelemaan. Luonnon, todellisuuden ja ihmisten toiminnan representoiminen taiteen avulla, ja vielä tulossa oleva messiaaninen maailma nähtiin olevan keskenään eettisessä ristiriidassa. Kaikesta tästä johtui, että mitä ”puhtaampaa” tai hienostuneempaa juutalaisuus oli, sitä visuaalittomammaksi sen nähtiin tulevan. (Raphael, 2009, s. 3.)

Toisen Käskyn kontekstissa on kuitenkin kiinnitettävä huomiota erityisesti keskusteluun

siitä, mitä palvonnan kohteella tarkoitetaan. Toisesta Käskystä ei tule ilmi, tarkoitetaanko sillä yleensä erityisesti patsaita, veistoksia, reliefejä tai maalauksia. Käskyyn liittyy komento: ”älä kumarra niitä”. Viittaako se vain palvonnan kohteena oleviin kuviin? Selkeästi käskystä voidaan ymmärtää vain, ettei ylipäätään saisi tehdä *jumalankuvaa*. Eri ihmisryhmien uskontokunnat ympäri maailmaa palvovat monia erilaisia jumalia ja tekevät jumalhahmoja puusta ja kivistä, mutta juutalainen uskontokäsitys on tiukasti monoteistinen ja pyhät kirjoitukset sitovat palvonnan kohteen täysin yhteen ainoaan Jumalaan, jonka rinnalla ei saa olla muita jumalia. Viidennessä Mooseksen kirjassa luvussa 4 jakeissa 12–19 käskyä vielä tarkennetaan seuraavasti:

>> Sinä päivänä, jona Herra puhui teille Horebilla tulen keskeltä, te ette nähneet minkäänlaista hahmoa. Pitäkää sen tähden tarkoin huoli siitä, ettette lankea tekemään minkäänlaista patsasta tai muuta jumalankuvaa, jolla olisi miehen tai naisen hahmo tai maan päällä elävän eläimen tai taivaalla lentävän linnun hahmo tai maassa ryömivän matelijan tai alhaalla vesissä elävän kalan hahmo. Kun kohotatte katseenne taivasta kohden ja näette auringon, kuun ja tähdet, taivaan kaikki joukot, älkää langetko niiden lumoihin, älkää kumartako älkääkään palvoko niitä. Ne on Herra, teidän Jumalanne jättänyt muille kansoille.

Kirjoitusten mukaan Israelin Jumala on niin pyhä, että vain Mooseksen sallittiin nähdä hänen kasvonsa tuhoutumatta täysin. Mooseksen tuli välittää Jumalan antama laki ihmisille. Jos kirjoituksia tulkitsee tästä näkökulmasta käsin, Jumalan pyhyys ja visuaalinen anonyymius ovat juutalaisuudessa erittäin tärkeitä. Uskonnollisia aiheita saattoi kuitenkin esiintyä varhaisella ajalla joissain paikoissa kuten esimerkiksi juuri Dura-Europoksen synagogassa. Myöhemmin 1800–1900-lukujen väliltä 1900-luvun alkupuolelle kohti modernia aikakautta siirryttäessä, kuvataidetta ja esittäviä aiheita alettiin tehdä enemmän myös muussa kuin uskonnollisessa kontekstissa.

1.1.4 Taide juutalaisen ajattelun ja identiteetin rakennusosana

Melissa Raphaelin mukaan juutalaiset kulttuurihistorioitsijat ovat nykyään sitä mieltä,

että juutalainen taide on aina ollut merkittävä osa juutalaista ajattelua ja identiteettiä. Raphael viittaa myös aiemmin vallinneeseen perinteiseen olettamukseen juutalaisesta anikonismista, jota vastoin moderni kulttuurihistoriantutkimus on itse asiassa osoittanut, että juutalaisuus tarjoaa esiintymislavan juutalaiselle taiteella kaikissa ilmenemismuodoissaan, erilaisissa muodoissaan ja tyyleissään. Se ei kiellä visuaalista taidetta eikä rajoita sitä abstrakteihin representaatioihin. Juutalainen taide on sen sijaan ilmaisu juutalaisuuden ja juutalaisen taiteilijan sielusta ja hengestä. Sen 'sanasto' voi olla uskonnollista, filosofista, sosiaalista ja kansallista. Se voi jopa avata ”verhon sen taa, minne itse Ikuisuus on piiloutunut”. (Raphael, 2009, s. 2.)

Monet juutalaiset taiteilijat jotka olivat lähtöisin Itä-Euroopasta kuten esimerkiksi Marc Chagall, on tästä hyvä esimerkki. Hän käsitteli taiteessaan *stetlin* eri kuvauksia. Stetl (jiddish: *shtetl*) oli pieni juutalainen kaupunki, jossa oli väkimäärältään paljon juutalaisia. Stetlejä oli ympäri Keski- ja Itä-Eurooppaa. Ne syntyivät 1200-luvulla, mutta niitä sijaitsi 1800-luvulla ainakin vielä silloisessa Ukrainassa, Puolassa ja Venäjän valtakunnan alueella sekä Romaniassa. Näissä yhteisöissä oli vahva ortodoksijuutalainen perinne, ja yhteisöissä eli suurimmaksi osaksi juutalaisia, vaikka myös jonkin verran muutakin asutusta. Yhteisöissä puhuttiin jiddisiä, mikä on askenaasijuutalaisten käyttämä yhdistelmä hepreaa, arameaa, slaavin kieltä ja saksaa. Nykyään näiden stetleissä asuneiden askenaasijuutalaisten perinteitä jossain määrin jatkavat hasidijuutalaiset.

Surrealismistaan tunnetuksi tulleelle Chagallille stetl oli hänen taiteessaan jollain tavalla mukana koko hänen elämänsä ajan. Marc Chagall, joka oli oikealta nimeltään Moshe Segal, venäläisittäin Mark Zaharovitš Šagal, syntyi Valko-Venäjällä Pestkovatikin kylässä heinäkuun 7. päivänä 1887. Perhe muutti muutaman vuoden kuluttua läheiseen suurehkoon kaupunkiin Vitebskiin, josta tuli Chagallille lapsuuden kasvupaikka ja myöhäisemmän taiteen ehkä keskeisin tapahtumapaikka, miljöö, joka seurasi Chagallin tuotannon taiteessa. On selvää, että hänen taiteessaan tulee esille Valko-venäläisen juutalaisyhteisön arkea ja elämää erityisellä tavalla koettuna ja elettyinä. Chagallin lennokkaat kuva-aiheet luovat erityisen tunnelmallisen kuvan Vitebskistä ja arjesta lapsuuden yhteisössä.

Kirjailija Sidney Alexander on kirjoittanut ja tulkinnut Chagallin taidetta häntä koskevassa elämäkerrallisessa teoksessa *Marc Chagall* (alkuperäisteos *Marc Chagall: An Intimate Biography* 1978), että Chagallin steti oli ”yhtä vähän paikkaan sidottu kuin tila, jossa keskiaikainen *fond'oro* madonna istuu”. Alexander viittaa tällä Chagallin kykyyn luoda mielikuvituksellinen ja sielukas steti, joka kylpee itämaisissa väreissä. Todellista stetiä Alexander kuvaa mudan väriseksi. Hänen mukaansa Chagallin puiset talot ovat ”hanhiemomaisia, keijujen ja demonien asumuksia”, kun taas ”todelliset *izbat* muistuttivat amerikkalaisia hirsimökkejä, jotka olivat kehnosti kyhättyjä ja ankeita asumuksia” (Alexander, 1991, s. 16). Näitä Chagallin tekemiä stetin kuvauksia löytyy esimerkiksi teoksista *Minä ja kylä* (1911), *Venäjälle, aaseille ja muille* (1911), *Viulunsoittaja* (1912–1913), *Kaupungin yllä* (1914–1918), *Uni* (1939) ja *Vitebsk* (1917).

Chagall ei kaihtanut tuotannossaan myöskään koskettaa kristillistä symboliikkaa ja sen kytkeytymistä juutalaisuuteen tai sen olemassaoloa juutalaisuuden rinnalla, esimerkiksi teoksessaan *White Crucifixion*, jonka hän maalasi vuonna 1938 vierailtuaan Euroopassa. Teos kytkee kristillisestä perinteestä poiketen Jeesuksen juutalaiseen kontekstiin, sillä ristiinnaulitulla Jeesuksella on juutalaisten käyttämän rukousliina yllään. Toisaalta teosta on usein käytetty kuvaamaan juutalaisen kansan kokemaa vainoa ja kärsimystä, jota Jeesus myös kärsi henkilökohtaisesti. Taustalla näkyy palavia synagogia ja pakenevia, vainottuja juutalaisia. Useassa Chagallin edeltämainituissa teoksissa näkyy myös kirkkorakennuksia ja ristejä.

Chagallin taiteen merkitys juutalaiselle identiteetille ilmenee esimerkiksi siinä, että hänen taidettaan pidetään esillä Israelissa sijaitsevan kansallisen parlamenttitalon edustuspaikkana käytettävän tilan seinällä. Koko huoneelle on annettu nimeksi Chagall State Hall eli Chagall-sali. Chagallin kolmesta maalauksesta koostuva 'seinävaate' kuvaa uskonnollisia tapahtumia, Chagallin lapsuudenaikaisia kuvauksia Vitebskistä sekä modernia juutalaista historiaa tilassa, joka on kaikille vierailijoille avoin. Ensimmäinen osa on nimeltään ”Päivien loppu”, mikä kuvaa kohtausta Jesajan kirjasta luvusta 11 jakeita 6–8. Toinen osa on kuvasarjan keskimäinen maalaus, aiemmalta nimeltään

”Mooses, Kuningas Daavid ja diaspora”, myöhemmin nimetty ”Exodus”, joka kuvaa muun muassa sitä miten Mooses saa laintaulut, ja miten Mooses johdattaa kansaa aavikolla. Maalauksessa on myös kuningas Daavidin elämän tapahtumia sekä stetlin kuvaus.

Viimeisessä osassa Chagall kuvaa ”Jerusalemien sisäänkäyntiä” tai ”Paluuta Siioniin”, johon Chagall on itse viitannut sen liittyvän Israelin valtion elpymiseen tai heräämiseen. Chagallin taide on Israelissa tunnustettua ja arvostettua, ja se on päätynyt poliittisesti merkittävälle paikalle. Kuitenkin, ehkä tärkeämpänä tekijänä stetlin kuvaukset ja Chagallin taide avaavat katsojalle ikkunan taiteilijan persoonalliseen näkymään koskien Valko-Venäjän ja juutalaisten historiaa Itä-Euroopassa. Se luo katsojalle värikkään, symboleita ja tapahtumia ja jännitteitä täynnä olevan maiseman Valko-Venäjän juutalaisyhteisöstä 1800–1900-lukujen taitteessa, mutta myös juutalaisen historian tärkeitä tapahtumia Raamatusta nykypäivään. Juutalaisessa kulttuurissa Chagallin taide lähestyy juutalaista perinnettä ja historiaa omaperäisen surrealistisesti ja kiinnostavasti.

2. Semoth שמות 'Nimet'

2.1 Antisemitismi

Antisemitismille eli juutalaisvastaisuudelle on esitetty erilaisia syitä ilman tyydyttävää vastausta. 6 miljoonan juutalaisen kansan jäsenen murhaaminen holokaustissa todistaa kuitenkin jo olemassa olleen vihamielisyyden kärjistymistä. Erilaisiksi syiksi on ehdotettu uskonnollista ristiriitaa saman perinnön vaalijoiden (juutalaisten ja kristittyjen) kesken: esimerkiksi halua pelastaa sielut. Tämän lisäksi juutalaiset on nähty yleisen muukalaisvastaisuuden perusuhrina. Muita vaikuttimia ovat olleet kateus, rotupuhtaus ja taloudelliset vaikuttimet (Harviainen & Illman, 1998, s. 207). Juutalaisvainoilla on kuitenkin pitkä historia jo kauan ennen holokaustia.

Antisemitismin juuria voimme nähdä jo Vanhassa Testamentissa, jossa voidaan nähdä yhdellä tapaa antisemitismin ”peruskaava”. Esterin kirjan 3 luvun jakeissa 8–9 juutalaisten arkkiviholliseksi nimetty persialainen hoviherra Haman sanoo kuninkaalleen Ahasverokselle:

>> Valtakunnassasi on kansa, joka asuu hajallaan sen kaikissa maakunnissa muiden kansojen seassa, mutta niistä erottautuen. Sen lait ovat erilaiset kuin minkään muun kansan, eivätkä sen kansan jäsenet noudata kuninkaan lakeja. Ei ole oikein, kuningas, että sinä annat heidän olla rauhassa. Jos katsot sopivaksi, niin käske kirjoittaa määräys, että heidät on tuhottava, ja minä lupaan luovuttaa rahastonhoitajillesi kymmenentuhatta talenttia hopeaa vietäväksi kuninkaan aarrekammioihin. >>

Katkelmassa hoviherra Haman väittää, että 1) Persian kuninkaan valtakuntaan on levittäytynyt vieras kansa, joka erottautuu muista asukkaista. 2) Kansalla on omaperäiset lait eikä se noudata paikallisia lakeja. 3) Hallitsijan ei tule sallia tällaista järjestäytymätöntä tilaa. 4) Tilanteen normalisoimiseksi vieras kansa on tuhottava. 5) Tuhoaminen on taloudellisesti kannattavaa. Esterin kirja kirja kuvaa juutalaisvastaista hanketta Persiassa (Harviainen & Illman, 1998, s. 208.)

Syiksi erottautuvat näin karrikoiden *vieraus: erilaisuus, erottautuminen: yhteisöllisyys, omaperäiset paikallisista poikkeavat lait, hallituksen kiihottaminen kansaa vastaan, tilanteen normalisoinnin tarve* joka voidaan toteuttaa vain tuhoamalla vieras kansa sekä *taloudelliset hyödyt*, jotka tuhoamisesta voidaan saada. Mutta mistä tämä väite ”vieraudesta” ja ”lakien noudattamattomuudesta” on saanut alkunsa?

Turun Sanomien artikkelissa (27.01.2015) kerrotaan, että juutalaisvastaisuus ja äärioikeiston sekä fanatistien liikehdintä Euroopassa on yleistynyt viime aikoina Saksassa, Ranskassa, Englannissa ja Belgiassa. Suomen Ekumeeninen Neuvosto antoi lausunnon ulkoministeriölle tammikuussa 2017, jossa todettiin, että ”juutalainen yhteisö kokee uhkaa äärioikeiston, ääri-islamistien taholta sekä syrjintää ja uhkaa Lähi-Idän alueelta tulleiden maahanmuuttajien taholta”. Kipan käyttäminen kadulla esimerkiksi saattaa johtaa vihamieliseen käytökseen erinäisin reaktioin, kun taas puolestaan äärioikeiston harjoittama uhkailu ja vihapuhe on ilmenee enimmäkseen verkossa. Helsingin juutalaisyhteisö on joutunut olemaan mahdollisen turvallisuusuhan vuoksi Helsingin poliisipiirin päivittäisen suojelun kohteena vuoden 2015 alusta asti.

Helsingin juutalainen seurakunta on viime kuukausina uutisoinut myös omilla Facebook-sivuillaan avoimesti siihen kohdistuneesta häiriköinnistä, minkä vuoksi se on joutunut satsaamaan satoja tuhansia euroja turvajärjestelmiinsä. Juutalaisen seurakunnan ylipäälliköksi Simon Livson on myös viitannut kohuttuun Magneettimediaan, joka on holokaustia vähättelevissä artikkeleissaan levittänyt antisemitististä sanomaa julkisuuteen. Magneettimedian päätoimittaja tuomittiin vuonna 2013 kiihotuksesta kansanryhmää vastaan. Kansanedustaja Sari Essayah on Savon Sanomissa julkaistussa artikkelissa 24.10.2017 ottanut kantaa Magneettimedian antisemitistiseen sisältöön. Essayah jätti kirjallisen kysymyksen hallitukselle odottaen toimenpiteitä hallitukselta puuttua toistuvaan kiihottamiseen juutalaisia vastaan ja toteaa, että ”on erittäin tärkeää, että kasvava sukupolvi tulee tietoiseksi juutalaisten, romanien ja vammaisten kokemasta joukkotuhosta Euroopassa vain 70 vuotta sitten”.

Puolan juutalaisyhteisöt ovat myös olleet huolissaan antisemitismin lisääntymisestä. Vuonna 2006 antisemitismi alkoi äkillisesti lisääntyä maassa. Poliittinen kuohunta on jatkunut siitä lähtien. 27.01.2018 Yle uutisoi Puolan hallituksen hyväksymästä laista, jolla haluttiin estää Puolan syyttäminen holokaustista. Lain mukaan esimerkiksi keskitysleirien nimittäminen ”puolalaisiksi keskitysleireiksi” sekä muut viittaukset Puolan osasyllisyyteen voidaan tuomita vankeusrangaistuksella. Ennen Toista maailmansotaa Puolassa asui yli kolme miljoonaa juutalaista, joista 2 900 000 kuoli holokaustissa. Puolan osallisuus yhteistyöhön natsien toteuttamaan holokaustiin on edelleen poliittisesti arka aihe, mistä Yle uutisoi myös artikkelissaan 27.06.2017.

Siionistien maailmanjärjestön puheenjohtaja Theodor Herzl viittaa teoksessaan Juutalaisvaltio (Der Judenstaat 1896) juutalaista kansaa koskeviin vanhoihin ennakkoluuloihin kuten esimerkiksi juutalaisten taloudellisen ylivallan uhkaan, jota hän pitää virheellisenä (Herzl, 2010, s. 16). Yli sata vuotta sitten vallalla ollut ennakkoluulo on edelleen olemassa, ainakin Suomen Kuvalehden 9.3.2018 julkaisemassa artikkelissa ”Milloin on aika lähteä?” esitellyn yhdysvaltalaisen Anti-Defamation League:n maailmanlaajuisen tutkimuksen tulosten perusteella. Vuonna 2014 laaditussa antisemitismiä kartoittavassa tutkimuksessa vastaajille esitettiin 11 negatiivista väittämää juutalaisuudesta.

Esimerkkiväittämät olivat seuraavat: *Juutalaiset ovat uskollisempia Israelille kuin maille/maalle, jossa he asuvat, juutalaisilla on liikaa valtaa kansainvälisillä markkinoilla, juutalaisilla on liikaa valtaa globaaleissa kansainvälisissä suhteissa, juutalaisilla on liikaa valtaa globaalissa mediassa, juutalaiset ajattelevat olevansa parempia kuin muut ihmiset, juutalaiset ovat vastuussa suurimmasta osaa maailman sodista, juutalaisilla on liikaa valtaa liikemaailmassa, juutalaiset eivät välitä mitä muille tapahtuu kuin vain heidän omankaltaisilleen, ihmiset vihaavat juutalaisia sen vuoksi miten he käyttäytyvät, juutalaisilla on liikaa valtaa Yhdysvaltain hallituksessa, juutalaiset edelleen puhuvat liikaa siitä mitä heille tapahtui holokaustissa.*

Vastausvaihtoehdot olivat ”todennäköisesti totta”, ”todennäköisesti valhetta” ja ”en

tiedä”. Vastaajalla katsottiin olevan juutalaisvastaisia asenteita, jos hän piti todennäköisenä vähintään kuutta väittämää. Tutkimuksen mukaan noin neljäsosalla maailman väestöstä on antisemitistisiä asenteita ja suomalaisilla noin 15 prosentilla. Tutkimusaineisto kerättiin 53100 haastattelun ja keskustelun avulla 96 eri kielellä 101 maassa mukaanlukien Länsi-rannan ja Gazan alueet. Vuonna 2015 päivitetystä tutkimustuloksessa selvisi, että suurin vallalla oleva stereotypia koskettaa juutalaisten lojaaliutta maata kohtaan jossa he asuvat. Stereotyyppisen väittämän mukaan 74 % kaikista maailman ihmisistä uskoo, että juutalaiset ovat uskollisempia Israelille kuin maalle/maalle, jossa he asuvat. Mielenkiintoista on, että Hamanin Vanhassa Testamentissa esille tulleet väitteet ja useat natsien vainojen aikana esille tulleet syytökset koskien juutalaista kansaa näyttävät edelleen elävän ihmisten asenteissa.

2.2 Holokausti ja kuvataide

Nobelin kirjallisuuspalkinnon ehdokkaana ollut israelilainen kirjailija David Grossman toteaa The Guardian lehden artikkelissaan (15.09.2007), että mielenkiintoista on, miten heprean- jiddisin-, ja jokaisella muulla kielellä ilmaistessaan juutalaiset puhuvat holokaustista käyttäen ilmaisua mitä *siellä* tapahtui, kun taas ei-juutalaiset yleensä puhuessaan viittaavat holokaustiin ilmaisulla mitä *silloin* tapahtui. Tässä Grossman näkee valtavan eron. ”Silloin” viittaa Grossmanin mukaan menneeseen, johonkin, mikä tapahtui ja jota ei enää ole. ”Siellä” päinvastoin ehdottaa, että jotain siellä etäisyydessä; tuo jokin joka tapahtui, on edelleen olemassa, ja alinomaan kasvaa jokapäiväisen elämämme rinnalla, ja joka voi purkautua uudelleen. Grossmanin mukaan holokausti ei ole ratkaisevasti tai lopullisesti ohi: ”Todellakaan ei meille, Juutalaisille”.

Holokaustin tapahtumien taustalla on vuosisatoja ellei jopa tuhansia vuosia vanha vihamielisyys, joka Euroopassa vuosina 1780-1880 merkitsi väistämätöntä muutosta juutalaisten asemassa. Saksassa ja Euroopassa sekä islamin maissa nousi uuden antisemitismin aalto, joka nojasi ekonomisiin, rodullisiin ja viestinnällisiin väitteisiin. Juutalaiset olivat nousseet "sietämättömän vahvaan asemaan talouden, taiteiden ja sanomalehdistön alalla" vaikka heitä pidettiin seemiläisyytensä vuoksi arjalaisia

alempana rotuna. Antisemitismin uudemman muodon kehittäjiä olivat muun muassa säveltäjä Richard Wagner, rotubiologi Eugen Dühring, orientalistit Ernest Renan ja Paul de Lagarde, filosofi Houston Stewart Chamberlain ja antisemitismi-termin keksijä lehtimies Wilhelm Mart. Adolf Stöcker, berliiniläinen hovisaarnaaja liitti ensimmäisenä antisemitismin virallisesti puolueensa ohjelmaan, mikä laukaisi ketjureaktion muissa Euroopan maissa. (Harviainen & Illman, 1998, s. 218.)

Theodor Herzl edusti sionistista aatetta, jonka tavoitteena oli rakentaa 'juutalaisvaltio' turvapaikaksi juutalaisille. Juutalaisten yhteiskunnallinen tilanne kärjistyi, kun Ranskassa nostettiin maanpetosjuttu juutalaista kapteeni Alfred Dreyfusia kohtaan vuonna 1894. Dreyfusin jutun seurauksena antisemitismi alkoi jakaa yleisessä keskustelussa ihmisten mielipiteitä vahvasti. Herzl kirjoittaakin juutalaisvaltiota käsittelevässä teoksessaan vuonna 1896 seuraavasti (Herzl, 2010, s. 26):

"– tarkoitukseni ei ole suinkaan kerjätä sääliä. Sellainen olisi typerää, turhaa ja aliarvoista. Tyydyn ainoastaan kysymään muilta juutalaisilta, että eikö ole totta, että maissa, joissa kansaamme merkittävässä määrin asuu, juutalaisten lakimiesten, lääkäreiden, teknikkojen, opettajien ynnä muiden ammattilaisten asema on mahdoton? – Tosiasia on, että kaikesta tästä voi vetää vain yhden johtopäätöksen, joka on tiivistettävissä klassiseen berliiniläiseen huudahdukseen "Judens raus!", juutalaiset ulos. Esitänkin nyt juutalaiskysymyksen pelkistetyimmässä muodossaan: onko meidän aika lähteä "ulos"? Entä mihin me lähtisimme? Vai voimmeko toistaiseksi pysyä paikoillamme? Kuinka kauan se on mahdollista?"

Pogromit eli tuhotyöt juutalaisten koteja, synagogia ja liiketiloja kohtaan lisääntyivät Venäjällä 1800-luvulla, jatkuen vuosina 1903–1906 Ukrainaan ja Moldaviaan. Ei kulunut kuin 25 vuotta Herzlin sanoista, kun Venäjän kansalaissodan aikana 1917–1921 oli surmattu jo arviolta 60 000 juutalaista. Puolassa, Romaniassa ja Unkarissa, joissa sijaitsi suuria juutalaisväestöjä, pääväestö alkoi vaatia itselleen määräävää asemaa kulttuurin ja talouselämän alueilla. Saksassa antisemitismi alkoi vaikuttaa vahvemmin Adolf Hitlerin noustua valtaan vuonna 1933. Hän alkoi ajaa juutalaisvastaista poliittista ohjelmaa sekä

levittää rasistista propagandaansa teoksessaan *Mein Kampf* (1925–1926). Teoksen mukaan juutalaiset pyrkivät maailmanherruuteen kapitalismin ja kommunismin keinoilla. Hitler valjasti juutalaiset myös syytäksi Saksan häviöön maailmansodassa. Juutalaiset olivat kuin loisia, roduista alhaisimpia, ja siten vaarana kaikkien Euroopassa asuvien arjalaisten ja saksalaisten 'rotupuhautudelle'. (Harviainen & Illman, 1998, s. 220.)

Juutalaisvastaiset toimenpiteet käynnistyivät natsien erikoisjoukkojen (SA, SS, SD) johdolla virkarajoituksina, ostoboikotteina ja kirjarovioina (Harviainen & Illman, 1998, 220). Valtavia määriä juutalaisten kirjoittamia filosofisia ja yhteiskunnallisia teoksia, sävellyksiä sekä tieteellisiä julkaisuja hävitettiin. Yliopistot tyhjennettiin juutalaisista opiskelijoista ja henkilökunnasta. Natsipuolue julkaisi visuaalista ja sanallista propagandaa lehdissä ja julisteissa, jotka pyrkivät muokkaamaan ihmisten yleistä mielipidettä juutalaisvastaiseksi, ja avioliitot juutalaisten ja ei-juutalaisten välillä kiellettiin kokonaan. Juutalaiset haluttiin eristää muista kansalaisista. Vuonna 1938 natsit aloittivat ns. kristalliyön pogromit, jolloin kauppoja ryöstettiin, synagogia tuhottiin yli 100, juutalaisia alettiin surmata ja pahoinpidellä, ja lähes 25 000 juutalaista lähetettiin saman tien keskitysleireille (Harviainen & Illman, 1998, s. 220–221).

Vuosien 1932–1939 aikana puoli miljoonaa juutalaista muutti pois Euroopasta ja saksanjuutalaisia muutti pois 200 000. Moni muutti Palestiinaan, mutta muuttoa rajoitettiin tarkasti. Hitlerin ja natsipuolueen suunnitelman seuraava vaihe oli vuonna 1939 eristää juutalaiset ghettoihin Saksan vallattua Puolan. 1941 Saksa hyökkäsi Neuvostoliittoon, ja laajoja joukkoteloituksia ja raakuuksia tapahtui esimerkiksi Vilnan lähistöllä Liettuassa ja Ukrainan Babi Jarissa (Harviainen & Illman, 1998, s. 222). Ghettoissa juutalaisilla säilyi tietynlainen autonomia, mutta sillä välin natsit valmistelivat jo tuhoavan suunnitelmansa seuraavaa vaihetta eli 'Lopullista ratkaisua'. Poliittinen ajattelija ja filosofi Hannah Arendt, juutalaisena poliittisena pakolaisena Saksasta, oli pohtinut, miten kansallissosialistinen ideologia voitaisiin toteuttaa. Yalen yliopiston historian professori Timothy Snyder siteeraa Arendtia: "Vain valtiottomille ihmisille voitiin tehdä mitä miellytti" (Snyder, 2015, s. 133). Suunnitelma juutalaisten eristämisestä valtiosta ja muista kansalaisista oli onnistunut. Mitään pakopaikkaa ei enää

ollut, joten natsit pystyivät toteuttamaan juutalaisvastaisten toimien tuhoisimman ja armottomimman askeleen.

Ghetoissa kuoli valtavia määriä juutalaisia aliravitsemukseen ja tauteihin, vaikka ihmiset pyrkivätkin elämään mahdollisimman normaalia ja itsenäistä elämää säveltäen musiikkia ja tehden taidetta sekä harrastaen teatteria ja kirjallisuutta. Vuonna 1941 saksalaisten miehittämällä alueilla Neuvostoliitossa oli jo murhattu yli miljoona juutalaista joukkoampumisilla. Saksalaisten miehittämän Puolan korkea-arvoinen SS-upseeri ja kenraalikuvernööri Hans Frank oli kuunnellut Hitleriä Berliinissä joulukuussa 1941, minkä seurauksena hän palasi Krakovaan ja alkoi puhua alaisilleen pohtien, miten Puolan gettojen kaksi miljoonaa juutalaista voitaisiin eliminoida (Snyder, 2015, s. 214):

"Hyvät herrat, minun täytyy pyytää teitä hylkäämään kokonaan säälin tunteen. Meidän täytyy tuhota juutalaiset kaikkialla, missä se on mahdollista, voidaksemme säilyttää Valtakunnan rakenteen."

Alun alkaen juutalaiset oli painostettu ghettoihin myöhempää karkoitusta varten, mutta murhatilastojen kasvaessa ja Saksan joutuessa tappiolle maailmansodassa, Hitler päätti pistää sodan häviön juutalaisten syyksi, ja vuonna 1942 juutalaisia alettiin kuljettaa järjestelmällisesti tuhoamisleireille. Varsinaisia tuhoamisleirejä olivat Auschwitz-Birkenau, Belzec, Chelmno, Majdanek, Sobibor ja Treblinka, jotka kaikki sijaitsivat Puolassa. Keskitys-, tuhoamis-, ja työleirejä sijaitsi myös Saksassa ja Ranskassa. Tuhoamisleireillä juutalaisia käytettiin työvoimana, jolloin ”hyödytön” työvoima eli naiset, miehet, vanhukset, lapset ja heidän äitinsä surmattiin aikailematta kaasulla suihkuhuoneiksi naamioiduissa kaasukammioissa. Ruumiit poltettiin krematorioissa. Työkykyisistä revittiin irti kaikki hyöty leirien yhteyteen rakennetuissa bensiini-, kumi-, tekstiili-, ja sotavarustetehtaissa. Ne jotka uupuivat taakan alle, tuhottiin saman tien. Ihmisiä tapettiin myös täysin mielivaltaisesti kurinpitosyiden ohella. (Harviainen & Illman, 1998, s. 222.)

Yalen yliopiston historian professori Timothy Snyder on kirjoittanut historiallisessa

teoksessaan Musta maa (2015) että holokausti ei ollut pelkästään tapahtuma, vaan opetus. On ymmärrettävä niitä tekijöitä Hitlerin maailmankuvassa, joka ei suinkaan synnyttänyt holokaustia itsestään. Snyderin mukaan oleellisempaa on ymmärtää se piilevä eheys tässä maailmankuvassa, joka kasvatti uudenlaisen tuhoisan politiikan ja tietoisuuden ihmisen kyvystä toteuttaa joukkomurhia. Snyder kirjoittaa, että meidän mielissämme holokausti liitetään kyllä natsi-ideologiaan ihan oikein perustein, mutta siinä samalla unohdamme, että monet tappajista eivät olleet natsuja: eivätkä edes saksalaisia. Usein ajatellaan myös, että uhrin olivat saksanjuutalaisia, vaikka uhrin melkein kaikki olivat alkujaan kotoisin muista maista. “Säilytämme syyn valtiolle, vaikka murha tuli mahdolliseksi vasta siellä, missä valtion laitokset oli tuhattu. Syytämme tiedettä ja kannatamme siten yhtä Hitlerin maailmankuvan tärkeää osatekijää. Moitimme kansakuntaa syyllistyksen yksinkertaistuksiin, jollaisia natsit itse hyödynsivät”. (Snyder, 2015, s. 12.)

Snyder avaa meille teoksessaan Hitlerin maailmaa. Hitlerin ekologiaan kuului, että lajin (rodun) olemassaolo merkitsi kamppailua maasta. Hän oli varma, että ihmisrodut olivat eläinlajien kaltaisia siten, että ylimmät rodut kehittyivät edelleen alemmista. Ihmisrotujen risteytyminen oli mahdollista, vaikkakin syntistä. Rotujen tulisi lajien tapaan käyttäytyä siten, että niiden tulisi paritua vain kaltaistensa kanssa, ja pyrkiä tappamaan erilaiset. Heikommalla ja vähemmän kehittyneet rodut ja yksilöt saivat väistyä tieltä. Rotujen välinen kamppailu ei voisi koskaan päättyä. Ihmisten piti tukahduttaa taipumus armeliaisuuteen ja pyrkiä olemaan niin ahneita kuin voivat olla. (Snyder, 2015, s. 17.)

Hitlerin ajatukset poikkesivat poliittisen ajattelun perinteistä siten, että perinteisessä poliittisessä ajattelussa ihminen erottui nimenomaan luonnosta kyvyllään kuvitella ja luoda uusia yhteenkuuluvuuden muotoja, joita esimerkiksi nykyinen valtioiden välinen globaali ajattelu voi kauneimmillaan edustaa. Yhteenkuuluvuuden eri muodot edustivat perinteisessä poliittisessä ajattelussa uudenlaisia mahdollisuuksia ja yhteiskuntamuotoja, jotka perustuivat oikeudenmukaisuuteen. Hitlerin maailmassa taas luonto esittäytyi ainutkertaisena, raakana ja ylivoimaisena totuutena, joka ei sallinut toisenlaiselle ajattelulle mitään tilaa. (Snyder, 2015, s. 17.)

Hitler valjasti evoluutioteorian kehittymisen ideologian tuekseen. Hitlerin nuoruudessa oli valloillaan sellainen Darwinin tulkinta, jonka mukaan kilpailu on yhteiskunnalle vain eduksi. Brittiläiselle kapitalismin puolustajalle Herbet Spencerille markkinat merkitsivät taas ekosfääriä, jossa parhaimmat jäivät henkiin. Välittömät haitat oikeutettiin kilpailun tuomien hyötyjen perusteella. Marxilaisteoreetikko Karl Kautsky väitti sen sijaan sinnikkäästi, että ihmiset ovat eläimiä. Tällainen ajattelu vaikutti kaikkeen keskeiseen politiikkaan. (Snyder, 2015, s. 18.) Sen avulla Hitler loi ajatuksen ylivoimaisesta ihmisrodusta, jonka tulisi kamppailla ja kilpailla muiden kanssa. Hitlerin ajatukseen kehittyneestä ja moraalisesta ihmisrodusta ei kuulunut ajatusta moninaisuudesta eikä ykseydestä kansakuntien välillä. Hitler ei pyrkinyt ajattelullaan globaaliuteen ja kaikille yksilöille taattuun parempaan yhteiskuntaan, vaan maailmanvalloitukseen, jota perusteltiin viholliskansoilla ja "ylemmän rodun ylivoimaisuudella".

Keskitysleireillä ja ghettoissa elämää ylläpitänyt taide ja luovuus ovat jääneet vähäiselle huomiolle holokaustiin liitetystä keskustelusta. Kun ajattelemme holokaustia mielikuvan tasolla, mielikuvamme yhdistyvät automaattisesti kärsimyksen ja tuskaan ja epäinhimillisiin näkymiin. Osa taiteilijoista teki kuitenkin myös vastarintapropagandaa juutalaisten eduksi. Ghettoissa kirjoitettiin myös runoutta, pidettiin opintopiirejä ja lukupiirejä, järjestettiin konsertteja, esitettiin näytelmiä, valokuvaajat dokumentoivat arkea, katusoittajat soittivat ja taiteilijat tekivät taidetta. Luovuus ja taide olivat myös eräänlaista taistelua vapauden puolesta, sillä vaikka natsit onnistuivat tuhoamaan valtavan määrän juutalaisten omaisuutta ja taidetta, ghettoissa ja keskitysleireillä tehtiin jatkuvasti lisää. (Erkkilä, 2015.)

Ghettoissa ja keskitysleireillä tehtiin myös paljon sellaista taidetta, jonka kuvastosta ei voisi suoraan päätellä yhteyttä holokaustiin, jollei tietäisi kuvien kontekstia. Taiteilijat harjoittivat toisaalta omaa ilmaisunvapauttaan ja omia mielikuviaan myös irrallaan aktuaalisesta todellisuudesta. Jotkut taiteilijat piilottivat tekemiään teoksiaan varmoihin piilopaikkoihin, joista niitä on sittemmin löydetty. Ghettojen ja keskitysleirien olot olivat epäinhimilliset, mutta natsit näyttivät oman propagandansa kautta ulkomaailmalle toisenlaista, valheellista kuvaa juutalaisten elämästä. Esimerkiksi elokuvien välityksellä

juutalaiset esitettiin tauteja levittävinä, yhteiskunnan taakkoina tai ahneina, muista hyötyvinä pyrkyreinä, jotka elivät yltäkylläisyydessä. Natsit pakottivat taiteilijoita tekemään myös propagandataidetta kuten julisteita ja graafista suunnittelua omaan käyttötarkoitukseensa, mutta tämä ei estänyt taiteilijoita tekemästä taidetta omiin tarkoituksiinsa ja omien näkemystensä mukaisesti.

3. Vayikra ויקרא 'Lukeminen': tutkimuskysymykset ja tutkimusmenetelmät

3.1 Tutkimuskysymykset ja tutkimushypoteesi

Tutkimuskysymykseni on: Millä tavoin taide ja luovuus ylläpitivät ja ilmensivät elämää holokaustissa? Tutkimuskysymyksessä on kaksi kysymystä joihin pyrin vastaamaan analyysin ja teorian avulla:

1. Millä tavoin taide ja luovuus ylläpiti elämää holokaustissa?
2. Millä tavoin taide ja luovuus ilmensi elämää holokaustissa?

Tutkimukseni tavoitteena on löytää vastauksia taiteen ja luovuuden merkityksestä ihmisen elämää ylläpitävänä ja ilmentävänä olosuhteissa, joissa taiteilijat kanssayingeityksensä mukana pyrittiin tuhoamaan kokonaan. Kiinnostavaa on myös, mitä muuta tietoa taiteilijat välittivät taiteensa välityksellä elämästä tai juutalaisesta kulttuurista holokaustin tapahtumien ohessa.

Tutkimushypoteesina olen muodostanut ennakko-oletuksia tutkittavasta aineistosta sisällönanalyttiseen tapaan. Varsinaisen tutkimustyön tehtävänä on testata ennakko-olettamuksieni eli tutkimuksellisten väitteiden paikkansapitävyyttä huolellisen aineistoanalyysin avulla. Toteutan tämän tutkimalla kuvia empiirisesti ja laadullisesti, ja vertailemalla niitä toisiinsa (Seppä, 2012, s. 217). Käytän apunani kuvien yhteydessä olevia biografisia kuvauksia taiteilijoista, jotka ovat tehneet kuvat. Hyödynnän myös laatimaani taustateoriaa ja aiempaa tietouttani. Laatimani ennakko-oletukset ovat seuraavat:

- 1) Kuvissa ei näy pelkkiä holokaustin tapahtumia
- 2) Kuvissa esiintyvät henkilöt eivät kaikki ole ”alistuneita kohtaloonsa” tai näyttäydy uhreina
- 3) Kuvissa on nähtävillä juutalaiseen kulttuuriin kuuluvia elementtejä
- 4) Kuvissa on nähtävillä holokaustin aiheuttamien sisäisten jännitteiden ja ristiriitojen

kerrostumia tai niiden jättämiä jälkiä

3.2 Tutkimusaineiston saanti ja valinta

Aineisto käsittää holokaustissa kuolleiden ja vainottujen taiteilijoiden taideteoksia ja biografisia kuvauksia, jotka ovat säästyneet joukkotuhossa. Tutkittava taidekokoelma on getoissa ja keskitysleireillä syntyneet kuvat. Aloitin aineistonkeruun Yad Vashemin holokaustin tutkimuslaitoksen taidemuseon arkistossa syksyllä 2016 sen kristillisen osaston johtajan tohtori Susanna Kokkosen antamalla erityisluvalla. Kävin läpi arkiston kansioita virkailijoilta saamani opastuksen avulla. He ohjasivat minut englanninkielisen informaation pariin.

Aineiston keruussa tuli vastaan kuitenkin todellisia ongelmia. Päädyin käyttämään online-näyttelyjä, sillä arkistosta saamieni kopioiden kuvat eivät olleet riittävän hyvänlaatuisia ja ne olivat mustavalkoisia. Arkistosta keräämieni kuvakopioiden pieni koko ei myöskään mahdollistanut niiden hedelmällistä tarkastelua. Jouduin rajaamaan aineiston sellaisiin teoksiin, joista löysin värilliset ja riittävän tarkat versiot tarkasteltavaksi. Online-näyttelyt olivat siis ainoa vaihtoehto hyvänlaatuisten kuvien löytämiseksi. Niihin oli kaiken lisäksi valmiiksi rajattu tiettyjen teemojen ympärille liittyvien taiteilijoiden taidetta, mikä helpotti yli 9000 taideteoksen seulontaa. Olin nimittäin harkinnut tekeväni toisen matkan vain sen vuoksi, että olisin saanut värikopiot alkuperäisistä teoksista.

Valitsin tutkittavan kuva-aineiston käyttämällä yleensä sisällönanalyttisessä tutkimuksessa käytettyä tertumaista eli ryhmiin keskittyvää aineiston valitsemistapaa. Kuvia valitessani kiinnitin huomiota niiden monipuoliseen visuaalisuuteen ja erilaisiin aiheisiin: pyrin valitsemaan monipuolisia kuva-aiheita suhteessa keskitysleirin tapahtumien perinteisiin representaatioihin, jotka ilmentävät holokaustissa koettuja kärsimyksiä ja kuolemaa. Teoksia valikoidessani valitsin ne omin silmin selkeästi erottautuvien teemojen perusteella. Olisin voinut valita aineiston pelkästään holokaustin tapahtumia kuvaavista aihepiireistä, mutta ne eivät riittäneet kuvaamaan sitä moninaista

maailmaa, jota taiteilijat olivat representoineet holokaustin aikana. Sisällönanalyytikkojen tapaan painotin valinnassa teosten representoivuutta ja merkityksellisyyttä tutkimuskysymyksen kannalta (Seppä, 2012, s. 219).

Näistä monenlaisista kuvista muodostui selkeästi omat ryhmänsä. Kuvissa erottui ensisijaisesti pelkistetyksi uskonnollista ja sekulaaria eli hengellistä ja maallista elämää sekä ruumiillisuutta ja lapsuutta käsitteleviä aiheita. Teosten joukosta jaoin sopivat teokset kuuteen teemaryhmään:

1. Vastarintapropagandakuvat
2. Maisemakuvat
3. Viimeiset muotokuvat
4. Uskonnolliset aiheet
5. Vapautumisen riemu ja tuska
6. Lasten maailma

Lasten teokset tuovat tutkimukseen oman tärkeän lisänsä. Kuva-aineiston yhteyteen liitetyt kirjalliset kuvaukset antavat lisää tietoa teosten konteksteista ja tekoajankohdasta.

Juutalaisuutta ja hepreaa Helsingin yliopistossa tutkineen taiteilija ja kirjailija Maaria Oikarisen mukaan Yad Vashemin organisaatio the Holocaust Martyr's and Heroes' Remembrance Authority on Israelin lain antaman tehtävän perusteella kerännyt, tutkinut ja julkaissut todistusaineistoa koskien holokaustia ja sen sankarillisia ulottuvuuksia pyrkimyksissä ”teroittaa holokaustin opetus kansamme mieleen”. Sankaruus kytkeytyy Oikarisen sanojen mukaan Israelin kansan ”uuteen vahvaan juutalaiseen”, jota ei enää viedä koskaan viedä teuraaksi lampaan lailla (Oikarinen, 2004, s. 178–179). Pidän silmällä sitä mahdollisuutta, että esittävätkö kuvat historian tarinoina ”tuhosta kukoistukseen” ja ”holokaustista pelastukseen”, mikä Oikarisen mukaan on postmodernin ajan Israelin kansallisen holokaustin muistamisessa käytetyn käsiteparin ”holokausti ja heroismi” alla.

3.3 Sisällönanalyysi ja laadullinen analyysi käsi kädessä

Aineiston analyysissa sovellan sisällönanalyysia ja laadullista analyysimenetelmää yhdessä sen vuoksi, että nämä kaksi tulkintamenetelmää tukevat toisiaan. Sisällönanalyysi on kvantitatiivinen menetelmä, jota on käytetty esimerkiksi 1900-luvulla sotapropagandan tutkimuksessa. Sen avulla voidaan mitata, luokitella ja vertailla empiirisesti havainnoitavissa olevaa informaatiota. Sovellan tutkittavien kuvien tulkinnassa sisällönanalyysin kuuden askeleen etenemistä itselleni sopivaksi. Ensimmäinen askel on toteutunut tutkimuskysymysten määrittelyssä (Seppä, 2012, s. 217). Kvalitatiivisen eli laadullisen menetelmän avulla tutkin puolestaan kuvan merkityksiä ja reflektoin niitä suhteessa kuvien aikakauteen mutta myös suhteessa kuvan katsojaan (Seppä, 2012, s. 24).

Tutkimuskysymyksen sisältää kaksi tutkittavaa asiaa rinnakkain, mikä on myös sisällönanalyttiselle tutkimukselle tyypillistä. Analyysi pyrkii siis löytämään vastauksia siihen, miten taide ja luovuus on 1. ylläpitänyt ja 2. ilmentänyt juutalaisten elämää holokaustissa. Kiinnostavaa tutkimuksessa on myös tutkimuskysymysten vertautuminen toisiinsa, ja se millaista tietoa nämä kaksi näkökulmaa antavat. Toisessa askeleessa kuva-aineisto on rajattu tiettyyn aikakauteen eli 1939–1947 vuosien aikana tehtyyn taiteeseen holokaustissa. Rajaaminen on tapahtunut myös kuvien valitsemisessa teemaryhmiin.

Kolmannessa askeleessa konteksti on määritelty käsitteelliseen ja tekstuaaliseen ympäristöön, jonka puitteissa ja avulla kuvat saavat merkityksensä. Kuvia määrittää pitkälti niiden syntypaikka eli keskitysleiri, ghetto tai jokin niiden ympärille liittynyt tapahtuma. Konteksti on tässä tapauksessa myös sosiaalinen, poliittinen ja uskonnollinen sekä kulttuurinen. Uhrin ja vainotut olivat eri kansallisuuksia ja joutuivat vainotuiksi ja kuljetetuiksi eri kansallisille miehityksille alueille, joissa ihmiset olivat saapuneet useista kulttuureista. Taiteilijat olivat myös toisen kulttuurin jäsenten vainoamat, ”yli-ihmisten rodun” miehityksen alla.

Neljännessä askeleessa olen määrittänyt muuttujatekijät, joita kuvissa luetteloin, mittaan

ja vertailen. Muuttujatekijöitä voivat olla esimerkiksi kuvan koko, väriskaala, kuvissa esitetyt esineet ja ihmiset (mies/nainen/lapsi/aikuinen/juutalainen/natsi/partisaani/vanki) sekä ympäristö jossa heitä kuvataan. Analysoitavien muuttujatekijöiden on oltava kuvien konkreettisia ominaisuuksia eivätkä tutkijan satunnaisia assosiaatioita tai ”ulkokuvallisia” kulttuurisia havaintoja. Tämä tarkoittaa, että sisällönanalyysissä muuttujatekijä viittaa tutkittavissa teksteissä, tässä tapauksessa kuvissa ilmeneviin representaatioihin, ei ”reaalidellisuuteen”. Jos muuttujatekijä on vaikkapa kuvissa esiintyvien naisten ikä, tutkijan tulee kiinnittää huomio kuvissa havaittaviin naisten ikääntymisen merkkeihin, ja jättää todellinen ikä tarkastelun ulkopuolelle. (Seppä, 2012, s. 223.)

Omat muuttujatekijäni ovat apuna erityisesti siinä, millaisiin asioihin kiinnitän huomiota kuvissa, ja että en jättäisi mitään tärkeitä huomioita havaitsematta. Omat muuttujatekijäni olen laatinut seuraavasti:

1. Väriskaala
2. Etninen ryhmä
3. Ihmisten kasvojen ilmeet: hymyilevyys, vakavuus, synkkyys, viha, ilo, suru, pelko, riemu
4. Ikä
5. Aikuisten sukupuoli
6. Lasten sukupuoli
7. Aggressiivinen toiminta: sotilashenkilöt/esillä olevat aseet
8. Aktiivisuuden lajityyppi
9. Keskushenkilön katse kuvan katsojaan
10. Ympäristö
11. Rituaalit
12. Ryhmäkoko
13. Urbaani ympäristö/maaseutu
14. Pukeutumistyyli
15. Sijainti

Tulkitsen kuvia samalla myös laadullista analyysimenetelmää hyödyntäen, joka kuvailee kuvia määrällisistä metodeista poiketen siten, että en sulje pois yksilöllistä ymmärrystäni tai kokemismaailmaani. Laadullisessa tutkimuksessa tietoa pyritään tuottamaan kuuntelemalla omia ajatuksia, aistimuksia ja assosiaatiovirtoja, jonka jälkeen niitä suhteutetaan laajempaan kulttuuriseen tietouteen. Ihmisen yksilöllinen ymmärryshorisontti asettaa laadulliselle tutkimukselle rajat: jokainen ihminen kantaa tiedon tuottajana mukanaan tietynlaisten subjektiivisten uskomusten, halujen, arvojen, intressien ja päämäärien verkostoa, minkä vuoksi laadullinen tutkimus olettaa, että tutkittavia asioita voi tarkastella ainoastaan ottamalla tämä kokonaisuus huomioon (Seppä, 2012, s. 26).

Aivotutkimusten mukaan kuvamme maailmasta syntyy vähäisen silmän kautta muodostuvan informaation välityksellä. Näkeminen ja sen ymmärtäminen ovat aktiivisia, mutta samalla ne muuttuvat kohteesta ja tilanteesta riippuen. Olennaista on tällöin havainnoista johtuvat päätelmät ja se, miten havainto saa merkityksen. Havainto on jo yhdistelmä aikaisempia kokemuksia ja aistimuksia. Kuvan tulkinta edellyttää tämän mukaan aktiivista katsomista, ja sitä että katsoja on tietoinen omasta osallisuudestaan merkityksen muodostumisessa (Granö, Keskitalo & Ronkainen, 2013, s. 68–70). Katson taiteilijoiden tekemiä kuvia siis avoimin silmin tehden havaintoja sen perusteella mitä itse näen, ja pyrin muodostamaan kuvaa niistä merkityksistä joita teokset mieleissäni herättävät.

4. Ba-midbar במדבר 'Aavikolla': Tutkimusaineiston analyysi: 1939–1947 vuosien aikana vainottujen ja murhattujen juutalaisten taiteilijoiden kuvien kertomukset

Tutkimuksen aineisto koostuu holokaustin aikana tehdyistä kuvista, joita ovat tehneet ghettoissa ja keskitysleireillä olleet aikuiset ja lapset. Piirustukset ja maalaukset on toteutettu lyijykynällä, vahaliiduilla, akvarelleilla, öljyväreillä, guasseilla ja musteella. Olen jakanut aineiston kuvat kuuteen eri teemaan. Teemojen aihepiirejä ovat vastarintapropaganda, maisemat, viimeiset muotokuvat, uskonnolliset aiheet, vapautumisen riemu ja tuska sekä lasten maailma. Lasten teokset tuovat tutkimukseen oman tärkeän lisänsä.

Kuvataiteen ja visuaalisen kulttuurin menetelmäoppaan kirjoittanut Anita Seppä toteaa, että viime kädessä tutkijan omaksuma taustateoria määrää pitkälti sen, miten kuva ja sen sisältämät merkitykset tulevat määritellyiksi (Seppä, 2012, s. 20). Tutkittavasta kulttuurista ja historiasta kumpuava taustateoria ja visuaalinen kokemus kuvasta yhdessä rakentavat merkitysten välisiä siltoja, joiden avulla tutkija päätyy johonkin tulkintaan. Konteksti on taideteoksen syntymisen ja taidehistoriallisen tulkinnan kannalta olennainen tekijä ja sen tarkastelu voi auttaa taideteosten ymmärtämisessä (Oikarinen, 2004, s. 177). Entuudestaan esimerkiksi tiedämme, että ghettoissa, keskitysleireillä ja piilopaikoissa tehdyn taiteen taustalla oli varjo tulevasta: vangittu taiteen tekijä on muiden vankien rinnalla tiedostanut, että tulevaisuus on ollut epävarma tai tuhoon tuomittu, ja että natsit aikoisivat kirjoittaa keskitysleirien historian uusiksi (Levi, 2009, s. 9). Nämä seikat eivät kuitenkaan estäneet taiteilijoita tekemästä taidetta: päinvastoin, taide sai aivan uudenlaisen motiivin tallentaa juutalaisten historiaa ja olemassaoloa kuvien välityksellä.

Yad Vashemin holokaustin museo on kerännyt holokaustin aikana tehtyä taidetta enemmän kuin 9000 teosta. Osa teoksista kuvaa ghettojen ja keskitysleirien julmia ja karuja olosuhteita ja todellisuutta, osa teoksista taas ilmaisee monenlaisia maisemia, jotka viittaavat kauneuden ja erilaisten vaihtoehtoisten todellisuuksien olemassaoloon. Aloitan analyysin tarkastelemalla ensin pelkkiä kuvia, jonka jälkeen tutustun kunkin kuvan yhteyteen kirjoitettuun biografiseen kuvaukseen, joka kertoo taiteilijan kohtalosta.

Biografiset kuvaukset löytyvät Yad Vashemin verkkosivuilta kuvien yhteydestä ja ne ovat Yad Vashemin kokoamia.

4.1 Vastarintapropagandataide: Alexander Bogenin holokausti ja heroismi

Musteella paperille vuonna 1943 tehty maalaus (KUVA 1) kuvaa viittä juutalaista partisaania. Kaikki miehet ovat aseistettuja, valmiina vastaamaan hyökkäykseen, tulipa se mistä suunnalta tahansa. Näyttää siltä, että miehet ovat valmiudessa. Asennot kielivät siitä että välitöntä vaaraa ei ole, mutta joukko on kuitenkin aistit avoinna kaiken varalta. Kuva ei kerro, missä miehet sijaitsevat, mutta ilmeet ovat osittain synkkiä ja varautuneita, osittain varovaisia ja yhden miehen kasvoista näkyy pelkoa. Kuvasta välittyy voimaa ja herkkyyttä samanaikaisesti: ihan kuin miehet eivät haluaisi kohdata vihollista, mutta kuitenkin osalla henkilöistä ilme on määrätietoinen ja periksiantamaton.

Kokonaisvaikutelma antaa ymmärtää, että miehet ovat yhtä tiivistä ryhmää, jotka tekevät yhteistyötä, mutta jotka myös hakevat turvaa toisistaan ollessaan valmiudessa. Miehet pitelevät aseita käsissään eri tavoin, kaikilla ei ole konekivääriä. Osalla näyttäisi olevan pienempi käsiase tai jokin terävä ase. Alkuperäisteoksen *Jewish partisans* (1943) on tehnyt Alexander Bogen (1916–2010), entinen partisaani, taiteilija ja Vilnan gheton asukas.

Biografisen kuvauksen mukaan hän oli paluumatkalla Vilnaan, päämääränään suorittaa pelastustehtävä Vilnan ghettoon, josta tarkoituksena oli salakuljettaa asukkaita metsiin. Hän saikin salakuljetettua muiden partisaanien kanssa 150 asukasta. Hän päätti alkaa dokumentoimaan tapaamiansa ihmisiä, paikkoja ja tapahtumia natsimiehityksen aikana. Partisaanien järjestöllä FPO:lla (United Partisan Organization) ei ollut kuitenkaan riittävästi aseita ja ne olivat varsin alkeellisia, joten partisaanien järjestön jäseniä oli koulutettava Bogenin salakuljettamilla primitiivisillä aseilla ja karttakopioilla alueen metsistä. Bogen koulutti heitä taistelemaan vihollista vastaan, piiloutumaan ja etsimään ruokaa, lukemaan kompassia ja etsimään oikeaa ajoitusta lähteä liikkeelle (kts. Yad Vashem).

Partisaanin elämä oli rankkaa: heillä oli jatkuva pula ruoasta, jatkuva konfliktin ja yhteentörmäyksien vaara vihollisten kanssa, sairauksia, kaipaus omien pariin, henkistä kärsimystä ja ei-juutalaisten partisaanien heihin kohdistamaa juutalaisvastaista käytöstä. Muiden partisaanien kanssa operaatioissa toimineiden juutalaisten partisaanien odotettiin lisäksi aina osallistuvan ensimmäisinä ja innokkaimpina hyökkäyksiin ja kuljetusoperaatioihin, mutta heikommin varustautuneina kuin muiden. Bogen liittyi myöhemmin partisaanien aktiviteetteja kuvaavien historioitsijoiden joukkoon, ja alkoi työstää erilaisia piirroksia partisaanien taisteluista, levosta, väijyksissä olemisesta, vaatteista ja muista asetelmista työväliseen oksista polttamalla saatu hiili. (Yad Vashem.)

Öljyliidulla paperille vuonna 1943 tehty piirros (KUVA 2), jonka Bogen on nimennyt osittain saksaksi ja osittain englanniksi ”Yli-ihminen poseeraa tyypilliseen ”Mestarirodun” tapaan, kuvaa juuri sitä minkä niminen teos on. Mustissa nahkasaappaissa leveässä asennossa seisova vihollisjoukkoihin kuuluva mies on kuvattu takaapäin. Kuvasta erottaa, että miehellä on natsseille kuuluvat varusteet: saksanmallinen univormu, pistooli vyöllä, päällystön lakki. Ei ole kuitenkaan selvää, mitä hän pitelee kädessään, se saattaisi olla jonkinlainen keppi tai ruoska. Miehen asento on tukevasti jalat maassa ja selkä suorassa, kädet lähellä vyötäröä. Bogen on onnistunut luomaan sotilaallisen ja karismaattisen vaikutelman partisaanin vihollismiehestä ilmaisemalla kaiken tarvittavan asennon avulla. Kasvojen ilmettä ei näe, mutta kuva uhkuu siitä huolimatta vahvuutta.

Jalkojen pituus suhteessa miehen yläruumiiseen on ylväämpi kuin partisaaneista tehdyssä kuvassa (KUVA 1), joissa mittasuhteet ovat sopusuhtaisemmat ja jossa miesten asento on enemmän kumarassa kuin pystyssä. Leveät hartiat ja pienehkön kokoinen pää sekä suuret saappaat luovat vaikutelman määrätietoisesti käskyjä täyttävästä miehestä. Syntyy vaikutelma ylpeydestä, kuvassa ei ole mitään nöyryyteen viittaavaa. Muuta tapahtumia kuvassa ei ole, kasvojen suunta on oikealle; näyttää siltä että mies katselee jonnekin kauemmas. Tietoa siitä ei ole, onko tämä mies oikeasti kohdattu jossain

partisaanitehtävissä, vai halusiko Bogen vain dokumentoida ”tyypillisen mestarirodun yli-ihmisen”. Nimi viittaa kuitenkin tarkoituksellisesti natsille tyypilliseen tapaan seisoa ja poseerata. Hyvin yksinkertaisilla viivoilla ja vahvoilla varjostuksilla Bogen on luonut katsojalle vaikutelman ”yli-ihmisen” erilaisuudesta, joka tuo ilmi tämän erilaisen aseman verrattuna esimerkiksi partisaaneihin, jotka taistelivat natsia vastaan.

KUVA 3 on tehty hiilillä paperille vuonna myös vuonna 1943, ja Bogen on nimennyt työn ”Partisaani taistelussa”. Kuvassa etualalla seisoo kuvan keskushenkilö: partisaani käsi ojennettuna kuvan vasempaan reunaan menosuuntaan. Toisessa kädessään hän pitää asetta, mutta ei valmiudessa. Koko miehen asento ja ojennettu käsi sekä miehen kasvojen huutava ilme antaa ymmärtää, että hän on käskyttämässä tovereitaan eteenpäin. Miehen ilme on tuima, ja varjostukset kasvoilla luovat itselleni vaikutelman Tsingis Khanin kasvoista, vaikkakaan kasvojen ilmeen assosioiminen Tsingis Khaniin ei kovin todennäköisesti ole ollut taiteilijan intentio. Miehen ilme, olemus, asento ja kehon muoto representoivat vahvan miehen mielikuvaa.

Tämä partisaani poikkeaa ulkonäöltään reippaasti verrattuna ensimmäisen kuvan viiteen partisaaniin. Miehen kasvoilla ei näy pelon häivääkään, ei edes varovaisuutta. Mies on pystyasennossa kohti tapahtumien kuuminta keskusta, eikä suojaakaan itseään menemällä kyyryyn. Tämä henkilö on selvästi joukkojen johtaja, joka tietää mihin ja miten iskeä joukkoineen. Miehen taustalla maassa on kyykyssä toinen partisaani, joka tähtää aseellaan samaan suuntaan kuin mihin etualan partisaani osoittaa kädellään. Hän on kuvassa eteenpäin komentavan miehen iskujoukon jäsen, joka laittaa pyörät pyörimään. Taka-alan miehen kasvojen ilmettä ei pysty tulkitsemaan, sitä ei näe, mutta miehen asento on valmistautunut hyökkäykseen.

Ympäristöä ei ole lainkaan kuvailtu, kuvan keskiössä ovat henkilöahmot. Taka-alan henkilö on piirretty hennommin, ei niin vahvoin viivoin kuin etualan mies. Huomio kuvassa keskittyy eniten etualan miehen kasvoihin ja käteen. Tämä partisaanin kuva antaa myös erilaisen mielikuvan hyvin valmistautuneista partisaaneista suhteessa ensimmäisen kuvan joukkoon, jossa kaikilla ei ollut edes kunnollista asetta. KUVA 3 on

myös kaikista kuvista tunnelmaltaan aggressiivisin, mikä johtuu henkilöiden asennoista ja etualan miehen kasvojen ilmeestä. Kuvan henkilöiden etnisyyttä ei ole myöskään kerrottu, en voi suoraan sanoa heidän olevan juutalaisia, sillä Bogen ei ole myöskään tätä kertonut. Biografisessa kuvauksessa kerrotaan, että juutalaiset partisaanit taistelivat rintarinnan muiden kansallisuuksien kuten esimerkiksi venäläisten partisaanien rinnalla.

Israelissa kansallisessa holokaustin muistamisessa on tutkija Maaria Oikarisen mukaan painotettu viime vuosikymmeninä enemmän sankaruutta kuin kärsimystä, mikä liittyy valtiollisen vahvuuden ideologiaan, jossa Israel nähdään sekä diasporan negaationa, että Israelin kansalainen uutena vahvana juutalaisena, jota ei enää viedä koskaan ”lampaan lailla teurastettavaksi”. Oikarisen artikkelissa holokaustin sankareita olivat Varsovan vastarintaa tehneet ghattotaistelijat, joiden Varsovassa nostama kapina on nostettu historian esittämisessä keskeiseksi (Oikarinen, 2004, s. 179). Bogenin partisaaneista eli vastarintataistelijoista tekemien kuvien voidaan samalla tavoin nähdä representoivan juutalaiset katsojalle vahvoina ja lannistumattomina taisteilijoina uhrin sijaan, mikä sopii vastarintapropagandan tarkoitukseen.

4.2 Maisemat: Leon Weissberg, Charlotte Salomon & Chaim Uryson

Asbestilaatalla öljyväreillä maalattu ”House in the Sun” (KUVA 4) esittää talolle johtavaa maisemaa. Näkymä talolle aukeaa maantieltä tai polulta. Maalauksellisiin siveltimenvedoin taiteilija Leon Weissberg on ikuistanut kauniin ja värikkään, levollisen ja rentouttavan maiseman. Yksityiskohtia tarkastellessa huomio keskittyy ensin suurikokoiseen taloon, ja sitä ympäröiviin puihin, jonka jälkeen katse siirtyy talolle johtavan tien kivettyyn reunaan. Katse siirtyy lopulta etualalla vapaasti maalattuun henkilöön, jota ei aluksi erottanut maalausta ensimmäistä kertaa katsoessa. Maalauksen ilmaisu on vahvasti ekspressiivistä ja impressionistista. Ensimmäistä kertaa maisemaa katsoessa syntyy vahva lämmin ja valoisa tunnelma: tässä on jonkun koti. Esittäkö taideteos kenties taiteilijan omaa tai hänelle itselleen tärkeää taloa ja maisemaa?

Vahvat rytmikkäät siveltimenvedot antavat vaikutelman lempeästä kesätuulesta, mutta

kun maisemaa katselee pidempään, hyvin selkeästi kyseessä on auringonvalon luoma valo-varjoleikki joka heijastuu puiden oksien lävitse. Maalaus on herkkä ja miellyttävä, ja houkuttelee astumaan maiseman sisälle. Etualan vasemmassa reunassa tien reunassa seisovalla naishenkilöllä on vaaleahkonpunainen hame ja vaalea paita, hiukset on kammattu ylös. Odottaako etualalla oleva nainen jotakuta talolle saapuvaksi: asento voisi viitata siihen suuntaan. Jos siitä näkökulmasta katselee, maalaukseen syntyy uudenlainen vaikutelma kaipauksesta: talolle johtavalla tiellä odotteleva naishahmo seisoo kohti tietä. Kasvojen ilmeitä ei pysty erottamaan, mutta tunnelma on vahva, jopa hieman haikea toistamiseen katsottuna.

Naishahmo liittyy selkeästi taloon ja sen ympäristöön: onko tässä taiteilijan mielitetty vai tytär? Pidempään maalausta katsellessa maisemasta alkaa löytyä syvyyttä: vihertäväsävyiset valot ja varjot viittaavat mielestäni puutarhaan talon pihalla. Maalauksen nimi ”Talo auringonvalossa” ilmaisee taiteilijan halun representoida näkymä talolle kauneimmillaan. Herkkä ja harmoninen värimaailma on kutsuva, mutta siitä huolimatta rytmikäs, kiehtova ja kaunis. Teos on tehty vuotta ennenkuin taiteilija pidätettiin ja kuljetettiin keskitysleirille. Arvoitukseksi jää, ilmaiseeko taulu mahdollisesti myös kaipausta todelliseen näkymään, jossa nainen odottaa.

Biografinen kuvaus kertoo että Weissberg (1894–1943) syntyi Przeworskissa Itävalta-Unkarissa. Hän opiskeli Münchenin taideakatemiassa. Vähävaraisena hän muutti myöhemmin Pariisiin vuonna 1923, jolloin hän liittyi osaksi Montparnassen piiriä. Hän matkusti myöhemmin Etelä-Ranskaan, jossa hänen tyttärensä opiskeli sisäoppilaitoksessa. Hän asui pienessä kylässä Aveyronin alueella, jossa hän jatkoi maalaamista. Maaliskuussa 1943 Weissberg pidätettiin ranskalaisen poliisin toimesta, jolloin hänet kuljetettiin Majdanekin keskitysleirille Puolaan. Keskitysleirillä hänet lopulta murhattiin. (Yad Vashem.)

(KUVA 5) on Charlotte Salomonin (1917–1943) guassivärein tekemä maalaus paperille. 1939–1941-vuosien aikana valmistunut teos on nimetty ”Trees and Cacti” eli ”Puut ja kaktukset”. Vihervoittoinen värimaailma on syntynyt näkymästä maisemassa, jossa

kasvaa puita maalauksen keskellä ja sivuilla. Taivaansininen tausta vahvistaa, että ympäristö on jossain luonnon keskellä. Maalauksessa ei näy minkäänlaista infrastruktuuria, ainoastaan puita, kasveja ja etualalla viitteellisesti maalattuja kaktuksia. Maalaustyyli on ekspressiivinen sommitelma, josta syntyy erityinen tunnelma. Näkikö Charlotte maisemassa jotain mitä katsoja ei näe?

Maalattu maisema on maalauksellisuudestaan huolimatta luonnollisen tuntuinen, jopa todenmukainen: tällainen paikka vaikuttaa olleen oikeasti olemassa. Maisema huokuu levollisuutta ja luonnon rauhaa. Keskellä maalausta on puiden ryhmä, joka näyttää pieneltä metsältä, jonne johtaa polku oikealta etualalta. Metsän näköisen puuryhmän alaosassa on keltainen alue, joka näyttää pieneltä kedolta, jossa kasvaa kauniita kukkia. Metsäalueen oikealla puolella on lammen näköinen alue. Onko paikka taiteilijalle merkittävä luontokohde? Niin tai näin, ympäristö vaikuttaa salaiselta oleskelupaikalta, jossa taatusti saa olla omissa oloissaan.

Charlotte Salomon oli syntyisin saksalainen, kotoisin Berliinistä. Hänet hyväksyttiin taideakatemiaan huolimatta rotulain tuomista rajoituksista. Vuonna 1939 Kristalliyön ja hänen isänsä pidätyksen jälkeen Charlotte matkusti Ranskaan isovanhempiensa luo, jotka olivat löytäneet turvapaikan amerikkalaisnaisen luota Rivieralla. Vuonna 1943 Salomon meni naimisiin juutalaisen turvapaikanhakijan Alexander Naglerin kanssa. Ollessaan neljännellä kuulla raskaana, nuori pariskunta pidätettiin ja kuljetettiin Auschwitziin, missä heidät murhattiin. (Yad Vashem.)

(KUVA 6) on Chaim Urysonin (1905–1943) musteella ja vahaliidulla piirretty ”Pastoral Landscape” eli ”Paimen-maisema”. Teoksen tekovuosi ei ole tiedossa. Kuvassa on maisema pellolle tai arolle, joka jatkuu horisonttiin asti. Aurinko on laskeutumassa. Taustalla näkyy kaksi rakennusta. Piirroksen keskushenkilö on kuvan etualalla lepäävä mieshahmo, jonka edessä maassa makaa lammas tai lehmän vasikka. Heti miehen takana on kaksi lehmää, joista toinen seisoo ja märehtii ja tuijottaa kuvan katsojaan, ja toinen katsoo horisonttiin. Taustalla näkyy lisäksi muitakin eläimiä, jotka saattavat olla hevosia tai lehmiä. Siellä näkyy myös heinäseipäitä tai ruokintapinoja karjaa varten sekä yksi

puu. Värimaailma on keltaruskeavoittoinen. Etualalla on vihreää maaperää, jossa mies makaa vasikan tai karitsan kanssa. Paimen-kulttuuri on ollut myös paitsi länsimaissa, myös Lähi-Idässä syvällä perinteisessä maataloudessa.

Teoksen nimi viittaa paimenen maisemaan. Paimen on huolehtimassa eläimistä, mutta on laskeutunut leposijalle yötä vasten. Maiseman päähenkilöt ovat paimen ja eläimet, jotka näyttävät lepäävän sovussa. Mies näyttää olevan eläimiä rakastava hyvä paimen, joka huolehtii vieressään makaavasta karitsasta/vasikasta niin paljon, että on asettunut sen viereen lepäämään ja tarkkailemaan. Paimenen kasvot ovat kääntyneet eläintä kohti. Taiteilija on luonut lämpimän tunnelman, ihan kuin teoksen maailmassa ei ole olemassa mitään vaaroja eikä pahuutta. On vain luottamus ja huolenpito sekä miehen lämmin suhde luontoon ja eläimiin. Piirros on melko kapealla väriskaalalla tehty, mutta luo perspektiivin väreillä ja etu- ja taka-alan jakamisella. Taka-alalla eläimet ja muut hahmot pienenevät horisonttia kohti. Tapahtumien keskipiste on kuvan etualalla.

Chaim Uryson syntyi Puolassa Slonimissa, ja hän opiskeli taidetta Pariisissa. Sitten hän oli aktiivinen Lodzin, Varsovan ja Vilnan ghettoissa. Kesällä 1941 hänet kuljetettiin Vilnan ghettoon. Siellä hän työskenteli Oskar Steffenin työhuoneessa, jossa hänet pakotettiin kopioimaan tunnettujen taiteilijoiden teoksia. Uryson kuitenkin murhattiin ghetossa elokuussa 1943. (Yad Vashem.)

4.3 Viimeiset muotokuvat: Ilka Gedo, Leo Haas, & David Friedmann

1938 Unkari oli taipunut antisemiittisten lakien alle, joiden seurauksena sadat juutalaiset taiteilijat menettivät työnsä ja toimeentulonsa. Sen seurauksena Budapestin juutalaisyhteisö perusti taiteellisen yhtiön OMIKE:n eli Országos Magyar Izraelita Közmuvelodési Egyesület (Hungarian Jewish Education Association), joka suojeli näyttelijöiden, laulajien, muusikkojen, säveltäjien, kapellimestareiden, kirjailijoiden, dramaturgien, maalareiden, graafisten suunnittelijoiden ja kuvanveistäjien toimeentuloa. Vuosina 1939–1944 kaikki toiminta keskittyi Goldmark Hall:n Dohány-kadun synagogan läheisyyteen Budapestissa. Noin tuhanteen esitykseen, joita olivat erilaiset näytelmät,

konsertit, cabaret-esitykset, baletti-esitykset, oopperat ja operetit, otti tuolloin osaa sadat eri taiteilijat joka puolelta Unkaria. Myös taidenäyttelyitä pidettiin maalareiden, graafisten suunnittelijoiden ja kuvanveistäjien teosten myyntitarkoituksessa. Performanssit olivat Budapestin kulttuurin juutalaisyhteisön mieleen erityisesti tuolloin vallinneiden painostavien olosuhteiden aikana.

Yad Vashemin kokoelmassa on tallessa yli sata taiteilija Ilka Gedön tekemää piirrosta, joista itse tarkastelen yhtä nuoren naisen muotokuvaa. Lyijykynällä piirretty nuori nainen (KUVA 7) istuu nojatuolissa ghetossa vuonna 1944. Hän istuu kasvot kuvan katsojaan päin katse suuntautuneena lievästi alaspäin oikealle alaviistoon. Kuvasta ei näe, mitä hän katselee. Hän on pukeutunut kevyesti paitaan ja hameeseen, jaloissaan kävelykengät. Hänen asentonsa on rento, asiallinen ja reipas: hän ei istu hartiat alaspäin painuneena, kuten monet muut aikuiset ja lapset joita Gedö on ikuistanut piirroksiin. Naisen ilme ei ole myöskään väsynyt tai epätoivoinen kuten useissa Gedön tekemissä muotokuvissa on, vaan kasvoilla on vihaisen näköinen, pettynyt ilme. Olemus on naisen nuoresta iästä huolimatta tiukan asiallinen ja aikuismainen; gheton olosuhteet eivät ole saaneet häntä lannistumaan, mutta ovat kypsyttäneet luonnetta.

Ghetossa vettä, ruokaa ja lääkkeitä oli tarjolla niukasti, joten isossa osassa Gedön muotokuvissa lapset ja aikuiset näyttävät riutuneilta ja väsyneiltä. Nuorena naisessa on muihin Gedön tekemiin muotokuviin nähden kuitenkin ylväyttä, joka poikkeaa muista nuorten aikuisten muotokuvista. Nuori nainen on vahvasti läsnä tilanteessa, ja istuu nojatuolissa sen ”haltijana”. Gedö on onnistunut dokumentoidessaan naisen kasvojen ilmeen ja asennon.

Ilka Gedö syntyi Unkarissa Budapestissa vuonna 1921, ja myöhemmin myös kuoli 1985 Budapestissa. Gedö oli lähtöisin intellektuellien perheestä, ja hänen perheensä tuttavapiiriin kuului useita taiteilijoita ja kirjailijoita. Gedö opiskeli taidetta yksityisopetuksessa opettajinaan Tibor Gallé ja Viktor Erdei. Vuonna 1940 hänen töitään oli julkisesti esillä OMIKE:n (Hungarian Jewish Cultural Association) sponsoroimana. Vuosina 1942–1943 hän opiskeli taidetta István Örkényi-Strasserin yksityiskoulussa.

Saksalais miehityksen aikaan kesäkuussa 1944 hänet siirrettiin ns. ”keltatähden”, eli juutalaisuutta symboloivan Daavidin tähden taloon ja marraskuussa hänet kuljetettiin ghettoon. Juuri kun juutalaisia alettiin kerätä jatkokuljetuksia varten ghetosta itään, eräs yhteisön vanhimmista jäsenistä ilmoittautui Gedön tilalle kuljetuksiin. Näin taiteilija löysi turvapaikan ghetosta, ja jäi sinne siihen saakka, kunnes Puna-armeija vapautti Budapestin saksalais miehityksestä tammikuussa 1945. Gedö ikuisti ghetossa olon aikana useita piirrettyjä muotokuvia lähipiiristään, ystävistään, vanhemmista ja lapsista. (Yad Vashem.)

Lyijykynällä paperille piirretty naisen muotokuva (KUVA 8) on nimetty ”Portrait of a Woman, Theresienstadt Ghetto, 1944”. 30 x 22 senttimetrin kokoinen työn Yad Vashemille ovat lahjoittaneet tohtori ja rouva Joseph sekä Maja Jacobs, Edith Kac:n muistoksi. Muotokuvan on tehnyt taiteilija Leo Haas (1901–1983). Muotokuvan nainen katselee oikealle, ja kuvaan hänet on rajattu yläruumiista ylöspäin. Kehon yläosa on piirretty hennoin viivoin, kun taas kasvoissa on enemmän yksityiskohtia ja vahvemmat viivanvedot. Huomio kuvassa keskittyy naisen kasvoihin ja ilmeeseen. Hän hymyilee leveästi ja hyvin vapautuneen näköisenä. Hänen silmänsä ovat täynnä iloa. Nainen on pukeutunut tyylikkääseen ja muodikkaaseen 40-luvun mekkoon. Hänen korvissaan on helmikorvakorut, ja hiukset on laitettu ajan tyyliin muodikkaasti laineille. Piirroksessa on myös väritetty huulet tummaksi, joten hänellä on ollut huulipunaa. Tästä päättelen, että nainen kuului taloudellisesti parempaan luokkaan, tai hän on ollut työelämässä hyvässä asemassa.

Haasin tapa piirtää on Gedön vakavista muotokuvista poiketen karikatyyrimainen. Hänen tyyliinsä kuului myös piirtää muotokuvien alapuolelle attribuutti eli tunnuskuva, esine tai käsite, joka auttaa tunnistamaan henkilön. Useista Haasin töistä löytyy kuvan henkilöön viittava attribuutti, joita voisi alkaa tutkia vaikka mielin määrin. Karikarystiselle taiteilijalle ominaiseen tyyliin Leo Haas pyrki lataamaan kuviin mahdollisimman paljon merkitystä. Muotokuvan naisen suu ja pään asento on lievästi liioiteltu, jotta naisen ilo tulisi paremmin esiin. Naisen yläosan edessä kulkee linjamainen viiva, ja kuvan oikeassa reunassa näkyy lähellä ojennettua kättä pallon muotoinen esine, joka näyttäisi olevan kulkusuunnassa ilmassa kohti oikeaa reunaa. Olisiko naishenkilön ominaisuuksiin

kuulunut ehkä nopea toiminta tai iskukyky? Karikatyyrimaisuus kuitenkin toimii erinomaisesti erilaisten persoonallisten ominaisuuksien esille tuomisessa. Nainen on ollut lähipiirissään todennäköisesti rakastettu persoona, jonka iloisen hymyn tai kenties huumorintajun taiteilija on halunnut representoida mahdollisimman hyvin. Suoraa viittausta holokaustiin kuvassa ei näy.

Muotokuva on täynnä positiivista energiaa, vastoin Ilka Gedön vakavaa ja todenmukaista dokumentaatiota. Leo Haas syntyi Opavassa, Itävalta-Unkarin imperiumissa vuonna 1901. Haas valmistui Berliinissä Karlsruhen taideakatemiasta ja vuodesta 1925–1938 hän asui Viennassa ja Opavassa ja keskittyi muotokuvien tekemiseen. Kytös kommunistiseen puolueeseen johti hänet pidätykseen vuonna 1939, jonka jälkeen hänet kuljetettiin Niskon työleirille. Syyskuussa 1942 hänet kuljetettiin Theresienstadtin ghettoon. Siellä hänet määrättiin tekniseen osastoon, jossa taiteilija pakotettiin kuvittamaan propagandamateriaalia saksalaisten käyttöön. Muiden taiteilijoiden ohella hänkin kuitenkin teki taidetta gheton elämästä salaa. Punaisen ristin käynnin jälkeen taiteilijoita syytettiin ”karmean taiteen” salakuljettamisesta ghetosta ulkopuolelle. Haas pidätettiin muiden taiteilijoiden ryhmän mukana, ja hänet kuljetettiin ”Pieneen linnoitukseen”, jossa häntä kidutettiin julmasti. (Yad Vashem.)

Lokakuussa 1944 hänet kuljetettiin Auschwitziin ja sieltä kuukautta myöhemmin Sachsenhauseniin. Siellä hänet määrättiin väärentämään rahaa ”Operaatio Bernhardin” käytettäväksi juoneen, jossa pyrittiin kaatamaan Britannian talous Toisen maailmansodan aikana. Helmikuussa 1945 ryhmä väärentäjiä kuljetettiin Mauthauseniin ja sen jälkeen Ebenseeeseen, missä heidät lopulta vapautettiin. Haas palasi sodan jälkeen Tereziniin, missä hän löysi noin 400 taideteosta, jotka hän oli piilottanut. Sen jälkeen hän työskenteli sanomalehden editaattorina ja karikatyrarina Prahassa. Vuonna 1955 hän muutti Itä-Berliiniin, jossa hän toimi yliopistossa taiteen professorina ja työskenteli filmitieteellisyydessä. (Yad Vashem.)

KUVA 9 on piirretty muotokuva Hannelore (Hanka) Wertheimer-Weingartenista, jonka on tehnyt taiteilija David Friedmann (1893–1980) vuonna 1940. Hannelore on kuvassa

vielä nuori 11-vuotias tyttö. Hänestä on piirretty vain kehon ylin osa hieman rintakehästä ylöspäin kasvot mukaan lukien. Hannelore hymyilee kuvan katsojalle lempein ja ystävällisin kasvoin. David Friedmannin piirros on taidokas ja yksityiskohtainen valoine ja varjoineen. Eläväinen piirrosjälki tekee muotokuvasta realistisen ja tunnelmaltaan vahvan. Kuvassa ei näy viittausta holokaustiin. Tyttö on hyvinvoivan näköinen ja olemus on terve ja hyväkuntoinen.

Teoksen yhteyteen kirjoitetut tiedot paljastavat, että Hannelore syntyi Znojmassa, Tšekkoslovakiassa vuonna 1929. Saksalais miehityksen seurauksena lokakuussa 1938 hänen perheensä pakeni ja asettautui Prahaan. Maaliskuussa 1943 hänet kuljetettiin äitinsä kanssa Theresienstadtin ghettoon. Toukokuussa 1944 heidät kuljetettiin Auschwitziin ja sieltä Bergen Belsenille, missä hänet vapautettiin myöhemmin. Hän palasi tämän jälkeen Prahaan ja vuonna 1949 hän muutti Israeliin. Hän meni naimisiin ja sai kolme poikaa. Nykyään hän asuu Tel Avivissa. (Yad Vashem.)

David Friedmann oli lahjakas muotokuvan tekijä. Hän syntyi Mährisch Ostrau:ssa, Itävalta-Unkarin imperiumissa. Ensimmäisen maailmansodan aikana hän palveli taiteilijana Itävalta-Unkarin armeijassa. Sodan jälkeen hän työskenteli freelancer-taiteilijana lehdessä. Hänen töitään pidettiin esillä taideakatemia näyttelyissä ja berliiniläisten taiteilijoiden yhdistyksen tiloissa. Natsihallinnon nousun aikana vuonna 1933 hänen uransa loppui ja hän sai toimeentulonsa rakennusten remontoijana. Joulukuussa 1938 Kristalliyön jälkeen Friedmann vaimonsa ja tyttärensä kanssa pakeni Prahaan. Lokakuussa 1941 heidät kuljetettiin Lodzin ghettoon. Hän jatkasi maalaamista ja piirtämistä ghetossa. Elokuussa 1944 Friedmann kuljetettiin Auschwitziin, jonka jälkeen hän ei enää koskaan nähnyt vaimoaan eikä 6-vuotiasta tytärtään. Hänet määrättiin pakkotyöhön Gleiwitz 1-leirille. Sieltä hänet evakuoitiin kuolemanmarssille Blechhammeriin ja tammikuun lopussa 1945 hän vapautui Puna-armeijan toimesta. (Yad Vashem.)

Taustatiedoista käy ilmi myös, että muotokuvan tekemisen taito pelasti hänet useaan otteeseen. Ensimmäisen maailmansodan aikana hän maalasi muotokuvia Venäjän

armeijan etujoukoista. Berliinissä lehden taiteilijana hän pääasiallisesti luonnosteli muotokuvia. Prahaan pakenemisen jälkeen hän teki muotokuvia juutalaisyhteisön merkittävistä jäsenistä ja ansaitsi näin elantonsa. Lodzin ghetossa hän sai gheton johtajista tekemiensä muotokuvien avulla ruokaa perheelleen selviytymiseen. Gleiwitzin leirillä muotokuvan tekemisen taito pelasti hänet vielä kertaalleen, kun SS-upseerit maalauttivat hänellä muotokuviaan. (Yad Vashem.)

4.4 Uskonnollinen taide: Felix Nussbaum, Henryk Hechtkopf & Eliazer Neuburger

Taiteilija Felix Nussbaumin tekemä maalaus ”Camp Synagogue” eli ”Leirisynagoga” (KUVA 10) edustaa uskonnollista aihepiiriä: kulttuuria ja rituaaleja holokaustissa. Vuonna 1941 tehty maalaus on tehty öljyväreillä puulle. Taidokkaassa hieman Hugo Simbergmäistä ilmaisua muistuttavassa maalauksessa on kuvattu pimeä ja synkännäköinen rakennus, joka näyttää vajalta. Sen suunnassa viisi rukoilevaa juutalais miestä seisoo kääriytyneenä rukousliinoin. Neljä miestä on vaja-synagogan vasemmalla puolella kuvan katsojasta katsottuna, ja yksi mies seisoo oikealla rukoilemassa. Juutalaista perintöä teoksessa edustaa uskonto ennen kaikkea muuta kulttuuria, ja sen rukouselämän tuoma turva mutta myös lait, kehoitukset sekä tottumukset. Uskonto näkyy myös vaatetuksen suhteen: juutalaisilla on kauan ollut tapana kääriytyä rukousviittaan eli *tallitin*, sillä tapana on ollut peittää pää Jumalalle antautumisen vuoksi, mikä juontaa juurensa pelosta ja kunnioituksesta Jumalaa kohtaan. Perinteen mukaan miehet peittävät synagogaan mennessään päänsä myös kipalla, joka näkyy maalauksen miehen päässä. Kipa edustaa jotakuinkin samaa symbolista merkitystä kuin tallit.

Ymmärrykseni holokaustin uskonnollisia aiheita kohtaan on lisääntynyt yhteisissä keskustelussa jonka kävin mieheni Ace:n ja ystävämme A. Shokronin kanssa. A. Shokron on tärkeä informantti sen vuoksi, että hän on käynyt nuoruudessaan juutalaisen uskonnollisen koulun Yeshivan. Tein haastattelun 13.5.2018 puhelimen välityksellä, ja hepreankielen tulkkina hepreasta englantiin toimineen mieheni välityksellä selvisi, että A. Shokronin mukaan tallitin raidat kuvastavat hurskautta, kunnioitusta, hartausta ja

pieteettiä. Raidoilla ei ole kuitenkaan eriarvoisuutta merkitsevää symbolia huolimatta värieroista tai raitojen määrästä. Pöytäkirjaan merkitsemieni tietojen mukaan Shokron korostaa, että jokainen juutalainen on Jumalan edessä samalla tasolla (Suullinen tiedonanto 13.5.2018). On myös perinteen ja uskonnon sääntöjen sanelemaa, että aamurukouksessa ja synagogajumalanpalveluksen aikana mies sitoo vasempaan käsivarteensa ja otsaansa rukouksetelön rukoushihnoilla. Kotelot sisältävät katkelmia Toisesta ja viidennestä Mooseksen kirjasta (Harviainen & Illman, 1998, s. 72). Teoksessa kuitenkin näemme rukouksetelöiden sijaan vasemmanpuolimmaisesta miehen käsissä kirjakäärön tai avoimen kirjan, josta mies lukee.



KUVA 10. Felix Nussbaum.

On luonnollista, että keskitysleirin karmeissa olosuhteissa vangitut turvautuivat rukouselämään ja tavoittelivat lohdutusta Jumalalta. Rukoillessaan he lukivat kirjoituksia tai muistelivat niitä, ja syventyivät rukoukseen. Nussbaumin tekemä 49,8 x 64,8 cm-kokoinen maalaus kuvastaa Jumalan puoleen kääntyvien juutalaisten toivonlähdeä synkissä olosuhteissa ja toivottomassa ympäristössä. Ruumiin riutuessa henki pystyi vielä

kurkottamaan kohti Jumalaa. Keskitysleirillä kuitenkin rukousviittoja ei välttämättä ollut tarjolla, ja harvassa paikassa juutalaisten annettiin edes harjoittaa uskontoaan. Tietoa siitä ei ole, oliko miehillä todellisuudessa kaikki tarvittavat varusteet, vai halusiko Nussbaum vaalia juutalaisille tärkeitä rukoukseen liittyviä elementtejä visuaalisesti puutteen ja vaikeiden olosuhteiden aikana. Vaatteet eivät näytä kovin nuhjutuneilta tai likaisilta, mikä viittaisi taiteilijan pyrkimykseen kuvata rituaali mahdollisimman puhtaana huolimatta ympäristön karuudesta ja synagogan heikkonäköisestä rakenteesta. Päätelen, että uskonnon harjoittamisen mahdollisuus ja sen kuvaus kuitenkin vahvisti Nussbaumin juutalaista identiteettiä ja antoi toivoa. Hän koki tärkeänä kuvata teoksessa perinteitä ja uskontoa.

Rakennuksen taustalla taivas on synkän harmaa, ja taivaalla raskaat pilvet eivät anna heijastaa kuun tai auringon valoa maahan. Lentävien mustien lintujen siluetti on ainoa mikä heijastuu himmeästä valosta. Rakennuksen etualalla maassa näkyy neljä esinettä hajallaan: tyhjä tölkki, luu, kenkä ja piikkilankaa. Esineet paljastavat keskitysleiriin liittyviä olosuhteita symbolisen merkityksen kautta. Ajattelen, että tyhjä tölkki symboloi nälkää, luu ja tyhjä kenkä kuolemaa ja piikkilanka vankeutta ja rajoituksia. Hädin tuskin pystyssä pysyvä leirin synagoga sijaitsi Saint Cyprienin keskitysleirillä, mikä oli sijoitettu Ranskan Pyreneiden vuoristoon. Nussbaumia pidettiin siellä vankina. On arveltu, että oikealla seisova mies saattaisi olla itse Nussbaum, jonka tiedettiin olleen juutalaisen identiteettinsä suhteen ristiriitaisissa tunnelmissa. Koska Nussbaum pidätettiin juuri juutalaisuutensa vuoksi, hän siirtyi maalauksissaan käsittelemään juutalaista perintöään (vrt. Yad Vashem).

Yhdestoista teos (KUVA 11) on ruskealla musteella paperille tehty piirros, joka kuvastaa Wolborskan kadun synagogan raunioita Lodzissa. Se on aloitettu vuonna 1945 ja valmistunut vuonna 1946. Piirroksen tekijä on taiteilija Henryk Hechtkopf (1910–2004). Hechtkopf syntyi Varsovassa Puolassa, ja hän opiskeli lakia samalla kun opiskeli samanaikaisesti taideakatemiassa. 33,3 x 45 cm -kokoinen piirros on täynnä raunioiden yksityiskohtia. Synagogaksi rauniot tunnistaa Daavidin tähdestä synagogan portin yläosassa. Lohkareista on kuitenkin tunnistettavissa juutalaisten käyttämää koristelua

synagogan ulkoseinillä.



KUVA 11. Henryk Hechtkopf.

Juutalaisten synagogia tuhottiin suurin määrin etenkin vuonna 1938 natsien käynnistäessä juutalaisvastaisten toimien kolmannen vaiheen, jolloin pelkästään Kristalliyön pogromeissa 9.–10.11 natsit tuhosivat yli 100–1300 synagogaa (Harviainen & Illman, 1998, s. 220). Lodzin juutalaisille synagoga merkitsi yhteistä kokoontumispaikkaa, joka tuhoutui miehityksen aikana. Tuhoamisella pyrittiin estämään yhteisten kokoontumisten lisäksi uskonnon harjoittaminen. Kuva edustaa juutalaisia, juutalaisten uskontoa sekä omaisuutta vastaan käytyä raakuutta. Synagogasta ei ole jäänyt jäljelle muuta kuin kolme suurta lohkareta kiviryököön seassa.

Vuosina 1932–1939 Hechtkopf osallistui juutalaisyhteisön pitämiin näyttelyihin. Sodan puhjetessa hän pakeni Neuvostoliittoon. Melkein koko hänen perheensä surmattiin holokaustissa. Myöhemmin hän muutti takaisin Lodziin ja perusti kaupunkiin Juutalaisten Taiteilijoiden yhteisön ja opetti Lodzin elokuva-koulussa. Vuonna 1949 hän valmisti

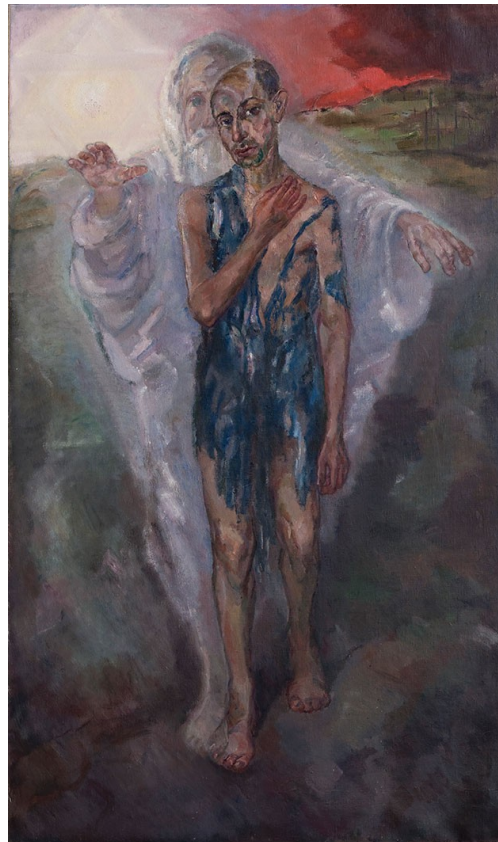
ensimmäisen postimerkin joka omistettiin holokaustin muistolle. Vuonna 1957 hän muutti Israeliin, jolloin hän jatkoi lastenkirjojen kuvittamista ja postimerkkien sekä julisteiden suunnittelemista. (Yad Vashem.)

Öljyväreillä kankaalle maalattu (KUVA 12) taideteos ”Ahasver” esittää repaleisissa vaatteissa paljain jaloin kulkevaa miestä. Eliazer Neuburgerin (1891–1972) vuonna 1947 valmistuneessa maalauksessa riutunut mies kävelee pois päin tuhon horisontista kuvan katsojan suuntaan. Miehen vartalo on hoikka, ja kasvoillaan on parran sänki. Pää on joko kaljuuntunut tai ajeltu. Miehen takana seisoo arvoituksellinen, parrakas ja vanha mieshahmo, jonka käsi on ojennettu eteenpäin siunaavana eleenä. Joillekuille mies voisi tuoda mieleen profeetta Elia, minulle taas mies muistuttaa juutalaisten kanta-isää Abrahamia tai Moosesta, joka johdattaa kaltoin kohdeltua miestä kohti vapautta.

Vaalea Abrahamin kaltaisen miehen näköinen henki ympäröi riutunutta miestä kuin suojellakseen tätä. Mies vie kuva-alasta paljon tilaa: tämä on ollut taiteilijan keino kohdistaa katsojan huomio kuvan oleelliseen merkitykseen eli kärsimykseen ja siitä vapautumiseen. Hän pitelee oikeaa kättään sydämensä päällä, ja katselee kuvan katsojaa kiinteästi silmiin. Kasvojen ilme on tuskan kuluttama, mutta hän näyttää antautuneen. Kasvot eivät ilmennä mielestäni enää niinkään kärsimystä, kuin väsymystä elämään. Huolimatta tuskasta ja kärsimyksestä mies näyttää päässeensä yliluonnolliseen rauhaan.

Suurikokoisen (200 x 120 cm) taulun väriskaala on laaja. Horisontin oikealla puolella taka-alalla taivas on verenpunainen ja palaneen savua leijailee taivaalle tuhotulta alueelta. Vasemmalla taka-alalla horisontissa näkyy puolestaan Daavidin tähden muotoinen kellertävän valon ympärillä oleva kuvio taivaalla. Kuvion sisältä kajastaa valoa kohti tuhosta pois päin kulkevaa mieshahmoa. Tämä symboloi minun mielestäni uskonnon tarjoamaa valoa ja polkua pimeydessä. Daavidin tähti ja vanha mies symboloivat paitsi juutalaisuuden perintöä niin myös siunausta, joka koituu kirjoitusten mukaan kaikkien Israelin lasten osaksi. Sininen ja valkoinen väri viittaavat Israelissa käytettyihin kansallisiin lipun tai rukousviitan väreihin mutta ne voidaan ymmärtää myös vapauden, vanhurskauden ja pyhyden väreinä.

Neuburger syntyi Amsterdamissa työväenluokkaan kuuluvaan kuuden lapsen perheeseen. Eliazer halusi olla taiteilija pienestä lapsesta pitäen, ja hän vieraili taidemuseoissa isänsä kanssa. Hänen isänsä oli timantin leikkaaja. Hän ei rohkaissut poikaansa taiteeseen, vaan pakotti poikansa työskentelemään timantin leikkaus-tehtaassa. Iltaisin Elizer kuitenkin opiskeli taidetta Hendrik Maarten Krabbén ja Gerrit Willem Knappin studioissa. Vuonna 1922 hän meni naimisiin Johanna Petronella Maria Bijlardin kanssa, ja he saivat tyttären. Holokaustin aikana naapurit avustivat heitä piilottelemaan hänen studiossaan. Sodan jälkeen hän keskittyi muotokuvamaalaukseen ja maalasi myös Amsterdamin maisemia. Neuburger selviytyi holokaustista ja valmisti teoksen vaeltavasta juutalaisesta kansansa muistoksi. (Yad Vashem.)



KUVA 12. Eliazer Neuburger

4.5 Vapautumisen riemu ja tuska: Yehuda Bacon, Israel Alfred Glück & Jacob Zim

Vapautumisesta kertovan guassilla, hiilellä ja lyijykynällä toteutetun taideteoksen (KUVA 13) ”To the Man who Restored my Belief in Humanity” eli ”Mies joka elvytti uskoni ihmisyyteen”, toteutti Prahassa vuonna 1945 taiteilija Yehuda Bacon (s. 1925). Teoksen tekohetkellä Yehuda oli vain 16-vuotias. Hän oli juuri vapautunut Guns kirchenin leiriltä. Teos on omistettu kasvattaja Pitter Premyslille, joka pelasti juutalaisia lapsia holokaustin aikana ja sen jälkeen. Talvella 1944 hän kuului komiteaan nimeltä ”Kristillinen apu juutalaisille lapsille” (Christian Aid for Jewish Children). Lähellä Prahaa Pitter tavoitti lapsiselviytyjiä sekä turvapaikanhakijoita, joiden joukossa oli myös taiteilija Yehuda Bacon (vrt. Yad Vashem.)



KUVA 13. Yehuda Bacon.

Kuva on kokoa 32,6 x 41,5 senttimetriä. Kuvassa Bacon on käyttänyt lintuperspektiiviä, joka esittelee katsojalle näkymän taivaalta maanpinnalle. Keltaisissa vaatteissa oleva mies kuljettaa kädestä pitäen selkä kyyryssä, hädin tuskin pystyssä kävelevää lasta pois piikkilankavallien keskeltä kohti vapautta. Leirin portti on auki, ja kaksikko kävelee sen kautta ulos. Keltaisissa vaatteissa oleva pelastaja osoittaa kädellään pois päin leiristä, ohjaten väsynyttä poikaa ”tähän suuntaan”. Maalauksessa ympäristö on muutoin

tummanpuhuva, harmaan ja purppuran sekoitus, johon on sekoittunut myös savua ja mustaa töhryä, jota on kaikkialla leirin ympäristössä. Tummallalla taustalla kuvan oikeassa ylä laidassa näkyy savuttava kuoleman tehdas, jonka savupiipusta tupruaa mustaa savua taivaalle. Leirin portilla makaa maassa kuollut ihminen joka näyttää lapselta. Verilammikko maassa kielii väkivaltaisesta surmasta. Pelastaja ja sinissä vaatteissa miehen kädestä pitelevä nuorukainen ovat ohittaneet ruumiin ja ovat matkalla keltaisella värillä valaistua aurinkoista polkua pitkin.

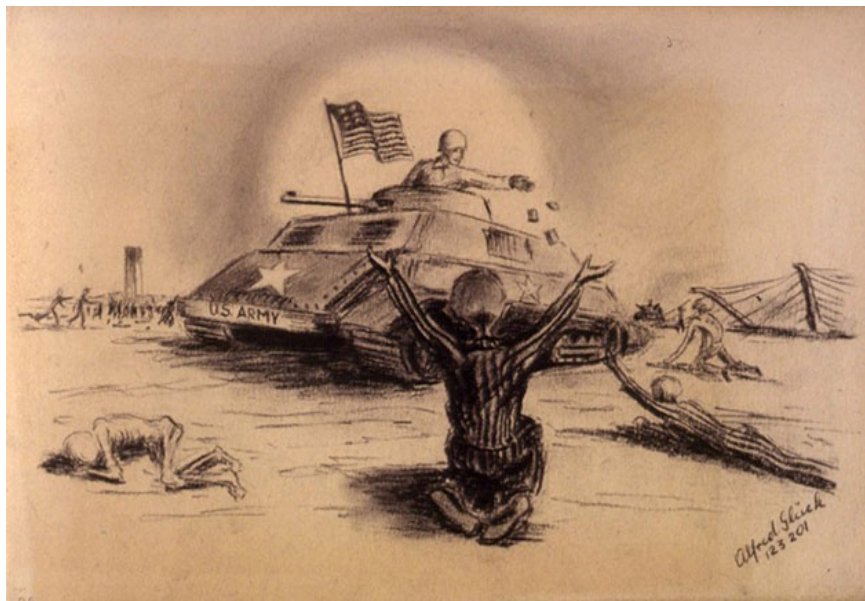
Polun toisessa päässä eli vapauden puolella seisoo yksi palmupuu, jonka alapuolella näkyy vihreää maa-aluetta, ruohikkoa. Palmupuita kasvaa Israelissa, miksi Bacon on maalannut sen leiriltä lähtevän vapauden polun varrelle? Polku on jaettu neljään erivärisen osa-alueeseen. Valkoisella alueella leirin puolella sijaitsee lapsen näköinen ruumis, jonka jälkeen leiristä ulospäin seuraa sinertävän harmaa alue, jossa poika ja mies kävelevät. Sen jälkeen leirin ulkopuolella alue on ruskean värinen, ja maa muistuttaa lähenevän palmun vuoksi trooppista aavikkoa ennen kuin lopulta aukeaa keltainen valoisa alue, jossa kasvaa itse palmupuu, jota auringon säteet valaisevat.

Eri väriset alueet polulla symboloivat matkan raskaita olosuhteita synkkyudesta valoon. Harmaanvalkoinen voi tässä tapauksessa merkitä kuoleman aluetta, sininen taas siirtymää kuolemasta elämään. Ruskea osuus voi tarkoittaa vaeltamista erämaassa. Erämaan toisella puolella on luvattu maa ja rauha, joka kylpee keltaisissa sävyissä. Keltainen usein symboloi iloa ja riemua elämässä. Palmupuu symboloi mielestäni paratiisia tai virvoittavaa keidasta erämaan vaelluksen jälkeen. 13.5.2018 käydyssä keskustelussa mieheni Ace Eshedin kanssa, hän puheessaan totesi palmupuun symboloivan elämää. Tulkitsin asian niin, että palmupuu saattaa hyvinkin olla viittaus kuoleman jälkeiseen elämään: ikuisuuteen ja lupaukseen, joka on annettu Raamatussa tai Luvattuun maahan. Maalauksessa näin korostuu samalla sekä maanpäällisen elämän kärsimykset, että kuoleman jälkeisen elämän ilo ja rauha. Toisaalta teoksesta tulee mieleen myös elämän mittainen prosessi, jonka aikana Bacon käsittelee vaikeita aikoja.

Bacon oli kokenut kovia kärsimyksiä nuorella iällään. Hänen perheensä siirrettiin

Terezinin ghettoon vuonna 1942. Ghetossa olon aikana hän opiskeli taidetta paikallisten taiteilijoiden kanssa. Vuonna 1943 hänen perheensä kuljetettiin ”perhe-leirille” Auschwitziin, jonka jälkeen hänet siirrettiin pakkotyöhön miesten leirille. Miesten leirillä hänet pakotettiin keräämään kuolleilta jääneitä tavaroita ja heidän tuhkaansa levittämistä varten. Auschwitzin evakuoinnin yhteydessä Bacon laitettiin kuoleman marssille Blechhammerin leiriin, jonka jälkeen hän jatkoi Mauthauseniin ja lopulta sieltä Gunsckircheniin, missä hänet vapautettiin. Vapautumisensa jälkeen hän päätti piirtää pieniä luonnoksia Auschwitzin krematorioista ja kaasukammioista, joita käytettiin myöhemmin todistusaineistona Eichmannin oikeudenkäynnissä. Hän muutti sittemmin Israeliin ja opiskeli Bezalelin taideakatemiassa, johon hänet myöhemmin myös otettiin tiedekunnan jäseneksi. (Yad Vashem.)

KUVA 14 on Israel Alfred Glückin (1921–2007) tekemä 25,5 x 36,5 -kokoinen hiilipiirros. Hän piirsi teoksen Bergen-Belsenin leirillä vuonna 1945 ja on antanut sille nimen ”Liberation” eli ”Vapautuminen”. Teos on hänen henkilökohtaisesta kuva-albumistaan, jonka nimi on ”Minun holokaustini”. Kuvassa perspektiivi on maanpinnan tasolla, jolloin katsojan huomio siirtyy kohti etualalla polvillaan istuvaa miestä, jolla on keskitysleirin vangin pystyraitainen asu yllään.



KUVA 14. Israel Alfred Glück

Mies on kurkottanut kätensä sivuille yläasentoon, joka symboloi antautumisen ja ylistyksen elettä. Kätensä kohti taivasta nostanutta miestä vastaan on tullut Yhdysvaltain armeijan tankki, jonka katolta sotilas heittää ruokatölkkejä kohti maassa ryömiviä vankeja, jotka lähestyvät maata pitkin oikealta sivulta. Etualan istuvan miehen vasemmalla puolella maassa on kuolleen miehen alaston, luurankomainen riutunut ruumis. Yhdysvaltain tankki on kaatanut keskitysleirin piikkilankavallit, jotka erottuvat piirroksen taka-alalla.

Tankin ja etualan riemuitsevan miehen vasemmalla puolella taka-alalla kohti horisonttia näkyy paljon vankeja juoksemassa kohti vapautta ja vallin murtunutta kohtaa. Taustalla erottuu myös vartiotornin tai tehtaan rakennus. Glück on piirtänyt halon näköisen hohteen amerikkalaisotilaan ympärille, korostaakseen tapahtuman keskipistettä. Vankien vapauttaja on asemoitu kuvan keskelle. Perspektiivi on mielenkiintoinen, sillä se tuo katsojan vankien tasolle. Piirroksessa on vahva tunnelataus: pitkään jatkunut kärsimys lopulta saa helpotuksen. Vapauden symboleja kuvassa ovat piikkilankavallin murtuminen sekä Yhdysvaltain liehuva lippu, joka on kiinnitetty tankkiin. Toivo on herännyt amerikkalaisen sotilaan antaman ruoka-avun ja vapauttamisen muodossa.

Glück syntyi Viennassa. Hän kuului uskonnolliseen siionistiseen ryhmään, minkä vuoksi hänet lähetettiin Saksaan vuonna 1938 saamaan koulutusta maanviljelyksestä. Hän jatkoi koulutusta Tanskassa vuonna 1939. Vuonna 1943 Glück tovereineen muodostivat salaisen ryhmän ja he päättivät paeta Palestiinaan. Heidät saatiin kiinni Saksan ja Sveitsin rajalla Saksan puolella, ja Glück lähetettiin Auschwitziin numeroituna 123201. Hän joutui pakkotyöhön Jaworznoon. Tammikuussa 1945 hänet lähetettiin kuolemanmarssille Blechhammeriin ja Gross-roseniin, ja sieltä hänet kuljetettiin junalla Buchenwaldiin. Vaellettauan Euroopan halki hän tavoitti Bergen-Belsenin leirin. Vuonna 1946 hän muutti Israeliin matkustaen ensimmäisten joukossa. Hän toimi maassa teollisena muotoilijana, johtaen pioneerityötä muotoilun alalla. (Yad Vashem.)

Holokaustista Glückin tavoin selviytynyt taiteilija Jacob Zim (Cymberknopf) (1920–

2015) maalasi vesiväreillä maisemamaalauksen (KUVA 15) ”View from Buchenwald” Buchenwaldin leirillä vuonna 1945, muutama päivä leirin vapauttamisen jälkeen. 18,7 x 29,3 senttimetrin kokoinen teos esittää näkymää Buchenwaldissa vapautumisen jälkeen. Maalauksessa on näkymä alas laaksoon kukkulan laelta. Laaksossa näkyy puita, peltoja ja ihmisten koteja. Maisema muistuttaa pientä kylää. Värimaailma on raikkaan keväinen tai kesäinen, vihreät sävyt hallitsevat. Kuvaa katsoessani pohdin, miksi taiteilija on päättänyt maalata Buchenwaldin näkymän jouduttuaan kärsimään siellä?



KUVA 15. Jacob Zim.

Onko tämä kenties ollut taiteilijan keino muistuttaa katsojalle että maiseman kauneudesta ja rauhallisuudesta huolimatta pahoja asioita kuten keskitysleirin toimintaa tapahtui kauniisti kuvatussa ympäristössä? Tutkittuani Zimin taustatietoja hän kertoo työn taustasta itse seuraavaa:

”Yhdestä huoneesta löysin pienen vesivärikotelon ja siveltimiä...yhden syllisten lasten...istuin alas ja maalasin näkymän harmaan leirin ulkopuolelta. Se ei ollut saksalainen näkymä, jonka maalasin tuolle pienelle paperin palaselle, vaan Kevät-maisema, minun Kevät-maisemani. Maalasin vain tuolle pienelle paperin palaselle, en enempää. Tuo maisema, se on kirottu.” (Yad Vashem)

Zim paljastaa, miksi maisema on niin värikylläinen ja upea katsella: se heijastaa vapauden tunnetta. Kevät on uuden elämän alku. Harmaa maisema herää eloon erityisellä tavalla, kun kasvit ja puut puhkeavat lehteen. Zim koki itse heränneensä kevään tavoin eloon päästyään vankeudesta vapauteen. Maisema kuvastaa elämän voittoa kuolemasta.

Zim syntyi Sosnowiecissa, ja hänen isänsä maalasi työkseen opasteita. Jacob liittyi Siionistiseen nuorten liikkeeseen ja opiskeli taidetta. Vuonna 1939 hänen perheensä kuljetettiin ghettoon. Siellä hänet komennettiin veljensä kanssa soveltavan taiteen pajaan. Elokuussa 1943 hänen vanhempansa ja veljensä Emmanuel kuljetettiin Auschwitziin, missä heidät murhattiin. Jacob kuljetettiin Annabergin työleirille, ja sieltä 1944 Blechhammeriin. Blechhammerissa hän löysi veljensä Nathanin. Vuonna 1945 heidät evakuoitiin kuolemanmarssille, missä heidät myöhemmin vapautettiin. Molemmat tekivät muuttivat Israeliin vuonna 1945. Zim opiskeli Bezalelin taideakatemiassa Jacob Steinhartin ja Mordecai Ardonin kanssa. Vuonna 1948 Zim taisteli vielä Israelin itsenäisyysodassa. Myöhemmin Zim teki uraa graafisena suunnittelijana, ja hänen töitään on ollut esillä lukuisissa näyttelyissä ympäri Israelia ja ulkomaita. (Yad Vashem.)

4.6 Lasten kuvat: Nelly Toll, Samuel Bak & Thomas Geve

Nelly Tollin guassiväreillä ja lyijykynällä vuonna 1943 tekemä maalaus (KUVA 16) ”Girls in the field” esittää kahta naispuolista henkilöä, jotka kävelevät käsi kädessä kesäisellä niityllä metsäaukiolla. Nimen perusteella kyseessä on kaksi tyttöä, todennäköisesti ystävykset, jotka viettävät aikaa yhdessä. Etualalla kulkeva tyttö kantaa oikeassa kädessään joko laukkaa, koria tai hattua, ja taaempana kävelevä tyttö kantaa vasemmassa kädessään sateenvarjoa. Maalauksessa on viehättävä värimaailma. Ympäristö on kauniin ja raikkaan vihreä, ja kuuset taustalla ovat maalauksellisesti tummemmalla vihreän sävyllä maalatut. Tyttöillä on yllään kauniit 40-luvun tyylin mukaiset kukkamekot. Etualan tytöllä on sininen mekko, jossa on punaisia kukkia ja toisella tytöllä on punainen mekko, jossa on sinisiä ja keltaisia kuvioita, jotka myös muistuttavat kukkia. Nelly on maalannut tytöille myös sirot jalat ja kävelykengät. Toisen tytön kengissä on kauniit punaiset rusetit. Tytöt ovat myös laittaneet hiuksensa kauniisti,

ja taka-alan työllä on kankaasta tehty punainen hiuskoriste.

Tyttöjen vaatetus luo kauniin vastavärikontrastin vihreää taustaa vasten, ja maalaus saa katsojan hyvälle tuulelle. Tyttöjen kasvoilla on nukkemainen ilme, ja punatut posket kuvaavat ajalle tyypillistä klassista kauneusihannetta. Klassiset vaatteet ja meikki tytöillä viittaa kuitenkin parempaan varallisuusluokkaan. Kuuluiko Nelly yläluokkaan? Taideteoksen tekohetkellä Nelly Toll oli vain 8-vuotias, joten hän oli taitava piirtämään ja maalaamaan ikäisekseen. Nelly on ollut osa niitä harvoja lapsia, jotka jo varhaisiällä ovat saavuttaneet taidon, joka on välttämätön esteettisesti täysipainoisen kuvallisen tuottamisen tekemiseen kuten myöhemmällä iällä ihminen saavuttaa.

Taideteollisen korkeakoulun taidekasvatuksen professorina toiminut Antero Salmisen teos Pääjalkainen käsittelee kuvaa ja havaintoa sekä kuvallisen ilmaisun kehitystä lasten piirustuksissa. Taiteellista ilmaisua käsittelevässä luvussa todetaan, että tietoinen keskittyminen visuaalisen muodon esteettisesti ilmaiseviin puoliin on suhteellisen harvinaista lasten kuvallisissa tuotoksissa, mutta sillä ei tarkoiteta, etteikö sitä esiintyisi ollenkaan (Salminen, 2005, s. 50). Nelly Tollin maalauksessa on aurinkoinen ja kesäinen, viimeistelty tunnelma. Nelly taitaa maalaamisen ilmaisullisen tekniikan, jolla tunnelma on tavoitettu. Onko kyseessä kaunis muisto vai tulevaisuuden haave päästä luonnon rauhaan ystävänsä kanssa?

Tyttöjen kasvot ovat kuvan katsojaan päin, mutta niiden ilmettä on vaikea tulkita. Ilmeet näyttävät vakavilta, mutta Nelly ei ole kuvannut maalauksen taustalle eikä ympäristöön mitään viitteitä holokaustista. On toki mahdollista, että vakavien ilmeiden taustalla on jännitteitä, joita Nelly Toll ei ole sen kummemmin halunnut avata katsojalle. Tulkitsen niin, että maalaus edustaa vapautta ja lapselle mielekästä puuhaa, jota ovat tärkeän ystävän läsnäolo ja yhteisen ajan viettäminen luonnon rauhassa.



KUVA 16. Nelly Toll.

Nelly syntyi teoksen yhteyteen liitettyjen taustatietojen mukaan varakkaaseen Miesesin perheeseen vuonna 1935. Tulkintani osui tässä siis oikeaan, että tytön tausta oli yläluokkainen. Neuvostomiehityksen alla vuonna 1939 hänen isänsä etsi piilopaikan välttääkseen joutumisen Siperiaan. Sitten kun saksalaiset miehittivät Lvovin vuonna 1941, Nelly ja hänen perheensä eristettiin ghettoon. Hänen viisivuotias veljensä kaapattiin ja murhattiin natsien toimesta. Äitinsä Rozian kanssa Nelly liittyi ryhmään joka yritti paeta Unkariin. Ryhmä ei kuitenkaan menestynyt pakoyrityksessä. Vuonna 1943 Nellyn isä sai vakuutettua kristityn ystäväpariskunnan tarjoamaan turvapaikan 8-vuotiaalle Nellylle ja tämän äidille. Isän aikomuksena oli myöhemmin mennä samaan paikkaan. (Yad Vashem.)

Pitkän odotusajan aikana turvapaikassa äiti rohkaisi Nellyä maalaamaan, kirjoittamaan tarinoita ja pitämään päiväkirjaa ajan kuluksi. Kun Lvov vuonna 1944 vapautettiin, Nelly ja hänen äitinsä joutuivat havaitsemaan, että he olivat koko perheen ainoat eloonjääneet. He pysyivät Euroopassa useiden vuosien ajan sillä välin, kun Nelly opiskeli taidetta. Nelly lopulta muutti Yhdysvaltoihin, missä hän jatkoi maalaamista, ja kirjoitti artikkeleita

ja kirjoja. Hänestä tuli lopulta yliopistossa taiteen ja kirjallisuuden luennoitsija. (Yad Vashem.)

Samuel Bakin peiteväreillä tekemä maalaus (KUVA 17) esittää nimensä ”Children Alone” mukaisesti kahta lasta, jotka kävelevät lumisessa erämaassa kahdestaan ilman muita ihmisiä lähettyvillä. Maalaus on tehty Landbergin leirissä vuonna 1946. Lapset on kuvattu takaapäin, eikä kuvan katsoja siis näe lasten kasvoja. Lapset on tunnistettavissa tytöksi ja pojaksi vaatteiden perusteella. Molemmat kantavat käsissään pientä nyyttiä, jossa on todennäköisesti vähän matkatavaroita, vaatteita tai kenties omilta vanhemmilta jääneitä tavaroita. Lapset hakevat turvaa toisistaan tuntemattomassa erämaassa. Tytön asento viittaa väsyneeltä, sillä hän on kallistanut päänsä vasemmalle tai sitten hänen selkänsä on hieman kyyryssä. Lapset ovat suunnilleen samanikäiset, he vaikuttavat noin 6–8-vuotiailta. Lasten edessä erämaa on avoinna.

Kuva on taidokas maalaus 13-vuotiaalta Samuel Bakilta. Yksinkertaisen ja hallitun värimaailman avulla Bak on onnistunut kuvaamaan vahvan tunnelman. Jos Nelly Tollin tekemä maalaus oli ikäisekseen kypsä taiteellinen ilmaisu, samoin Bakin teos osoittaa ihmeellisen hallittua tekniikkaa ja esteettistä tajua. Teoksen nimi ja kuvan tapahtuma viittaa lasten yksinäisyyteen vapautumisen jälkeen. Yksinäisyyden ja orpouden tunne tulee esille, vaikka Bak ei olisi nimennytkään teosta symbolifunktionaalisesti ”Lapset yksin”. Missä ovat lasten vanhemmat? Kenties lapset ovat jääneet orvoiksi, ja joutuvat nyt etsimään paikkaansa elämässä ilman vanhempia. Tämä oli todellisuutta niin monen pienen lapsen ja nuoren kohdalla, että kuva edustaa totuutta hyvin.

On hyvin surullista ajatella sitä, miltä holokaustista selviytyneistä lapsista on tuntunut suuren menetyksen jälkeen. Millaisia pelkoja tai muita tunteita heillä on ollut heidän joutuessaan kohtaamaan tuntemattoman maailman yksin, kohtaamansa katastrofin jälkeen. Yhdenkään lapsen ei olisi pitänyt joutua kokemaan sellaista. Samuel Bak ottaa teoksellaan kauniisti ja herkästi kantaa lasten asemaan holokaustin seurausten aiheuttamissa vaikeuksissa. Bakin teos on esimerkki siitä, miten taiteilijalla on kyky luoda muotoja, jotka ovat ilmaisseet ei-sanallisin tavoin sen, mitä millään muulla tavoin

ei voida välittää. Tämä on kuvallisen ilmaisun kehityksen korkein aste (Salminen, 2005, s. 50). Vaikka Samuel ei olisi antanut teokselle nimeä, se silti representoisi lasten yksinäisyyden tunnetta ja tunnelmaa uudessa elämänvaiheessa vapautumisen jälkeen, puhumattakaan kuvassa ilmenevää lasten hallittua elekieltä ja esittämisen tapaa.



KUVA 17. Samuel Bak.

Samuel Bak syntyi Vilnassa vuonna 1933. Saksalais miehityksen aikaan vuonna 1941 Bak ja hänen äitinsä piilottelivat katolilaisten benediktiinimunkkien luostarissa. Kaksi vuotta luostarissa olon jälkeen saksalaiset valtasivat luostarin väkisin ja Bak äitineen pakotettiin eristäytymään ghettoon. Hänen taiteellinen lahjakkuutensa havaittiin pian hänen ollessaan vain 9-vuotias, minkä seurauksena hänen töitään alettiin pitää esillä taidenäyttelyissä ghetossa. Kesällä 1943 Bakin perhe lähetettiin työleirille, mutta Bakin isä onnistui salakuljettamaan hänet ulos ennenkuin isä itse murhattiin. Bak ja hänen äitinsä palasivat luostariin, missä he piileskelivät sodan loppuun asti. Useiden koettelemusten jälkeen he saapuivat pakolaisleirille Landsbergiin Saksaan. Vaikeuksista huolimatta Samuelin äiti

mahdollisti pojan taiteellisen koulutuksen tuona ajankohtana. Vuonna 1948 Bak muutti äitinsä kanssa Israeliin, jonka jälkeen hän opiskeli Bezalelin taideakatemiassa. Hän muutti myöhemmin Pariisiin, sittemmin Roomaan ja Sveitsiin. Nykyään hän on kukoistava ja kuuluisa taiteilija, joka asuu Yhdysvalloissa. (Yad Vashem.)

Viimeinen analyysiin valitsemani taideteos (KUVA 18) on Thomas Geven (Stefan Kohnin) 16-vuotiaana lyijykynällä ja puuväreillä ja vesiväreillä piirtämä ja värittävä ”Hurrah, the Freedom”. 10 x 15 senttimetrin kokoinen teos esittää kerrostalolähiön elävää pihapiiriä. Pihalla kävelee naisia ja miehiä, ja pienet tytöt ja pojat leikkivät keskenään. Ihmisyhteisön arkea on kuvattu rikkaalla tavalla: aikuiset kulkevat työvaatteissa töihin, lapsen saanut äiti taas työntää lasten vaunuja, ja joku nainen näyttää joko olevan matkalla ostosreissulle tai palaamassa sieltä.

Lapset hyppivät hyppynarulla, ja toiset lapset riitelevät jostain esineestä tai sitten muuten vain pitelevät siitä yhdessä kiinni leikkien. Yksi lapsi leikkii etäällä ehkä kalastusta, sillä hän pitelee kädessään keppiä, josta roikkuu jotain. Hänen edessään maassa on pieni esine, tosin teoksesta sitä on vaikea tunnistaa. Yhdellä miehellä on poliisin vaatteet, kun taas toisella miehellä on rakennustyöläisen varusteet. Teoksesta erottuu siis eri ikäisiä aikuisia ja lapsia, jotka joko ovat työelämässä tai hoitamassa lapsia kotona. Joku voi muuten vain olla vapaa-ajan vietossa.

Teoksessa esiintyy kuusi lasta ja neljä aikuista. Aikuisista kaksi on naisia, ja kaksi miehiä. Vaatteiden perusteella tyttöjä on kuvassa 4–5 ja poikia 1–2. Vauvan sukupuolta ei pysty erottamaan. Pihalla on todennäköisesti useamman perheen jäseniä. Aikuiset Stefan on piirtänyt kuvan keskelle, ja lapset aikuisten ympäristöön joka puolelle. Naiset ovat pukeutuneet muodikkaasti ajan tyylin mukaisiin mekkoihin asusteineen, samoin tytöt. Kaikilla miespuolisilla on siniset vaatteet kun taas naispuolisilla punaiset tai vihreät vaatteet. Pihapiirin ihmiset kuuluvat todennäköisesti keskiluokkaan. Teos suorastaan pursuaa elämää; Geve on piirtänyt kaikkiaan yksitoista ihmistä lähiön pihalle.

Hän on nimennyt teoksen ”Hurraa, vapaus”, mikä viittaa vapauden tuomaan elpymisen

aikaan ja riemuun holokaustin jälkeen. Teoksen nimi on eräänlainen sanallinen symbolifunktio, joka viittaa lingvistisesti riemuun (Salminen, 2005, s. 39). ”Hurraa” - ilmaisu yhdistettynä isoin kirjaimin kirjoitettuun sanaan FREIHEIT eli VAPAAUS merkitsee tunnetta joka seuraa vapautumista. Geve on halunnut yhdistää henkilökohtaisen tunteensa merkityksen teokseen selkeyttääkseen katsojalle, mihin tilanteeseen kuva liittyy. Kuva ilmaisee lapsen ja nuoren kuvalliseen ilmaisuun kuuluvaa symbolista välittämistä kuvallisesti ja sanallisesti.

Kuvaan liitetyn symbolisen funktion kautta Geve tavoittelee kuvaamansa tapahtuman visuaalista realismia. Visuaalinen realismi näkyy siinä, että ihmiset kuvataan profiilista ja Geve ei ole tyytynyt ainoastaan kommunikoimaan ajatuksiaan vaan myös kuvaamaan kuvassa olevat kohteet mahdollisimman visuaalisesti ja vakuuttavasti. Hän myös osoittaa ymmärtävänsä kohteiden eli ihmisten eri elämässä näkyvät roolit ja ikäasetelmat. Lapset on kuvattu paljon pienempinä suhteessa aikuisiin, jolloin aikuisten tärkeys ja merkitys on kuvassa olennainen (Salminen, 2005, s. 47).



KUVA 18. Thomas Geve (Stefan Kohn).

Teoksen yhteyteen lisättyjen taiteilijan taustatietojen mukaan Kohn maalasi teoksen juuri vapautumisen (1945) aikaan sen vuoksi, että hän halusi esittää isälleen sodanaikaisia muistojaan. Thomas Geve syntyi Züllichowissa vuonna 1929 Stefan Kohn-nimisenä. Vuonna 1939 perhe muutti Berliiniin. Hänen isänsä muutti Englantiin, mutta Stefan ja hänen äitinsä eivät pystyneet seuraamaan isää. Juutalaisten koulujen sulkemisen jälkeen Stefan pakotettiin työskentelemään juutalaisella hautausmaalla Weissenseessä. Hänen äitinsä laitettiin tekemään muutoksia Saksan armeijan univormuihin. Kesäkuussa 1943 hänet kuljetettiin äitinsä kanssa Auschwitziin, missä heidät erotettiin toisistaan ja hänen äitinsä murhattiin. Stefan määrättiin muurareiden iskuryhmään. Puna-armeijan lähestyessä tammikuussa 1945 hänet passitettiin kuolemanmarssille Gross-Roseniin, ja sieltä Buchenwaldiin. Huhtikuussa hän vapautui Yhdysvaltain armeijan vapauttaessa leirin. (Yad Vashem.)

Vapautumisensa aikana hän piirsi 79 piirrosta henkilökohtaisia muistelmia varten. Hänet siirrettiin Sveitsiin orpokotiin, ja sieltä myöhemmin Englantiin, missä hän kohtasi jälleen isänsä. He muuttivat yhdessä Israeliin vuonna 1950, jossa hän kävi asepalveluksen, jonka jälkeen hän toimi insinööriupseerina, ja opiskeli ja työskenteli myös rakennusinsinöörinä. Hän julkaisi muistelmansa kirjassa Youth in Chains. Teoksestaan ”Hurraa, vapaus” hän on myöhemmin kertonut, että hän näki 15-vuotiaana Weimarin kuten kuvassa. Hän oli ihmetellyt kaikkia niitä erilaisia leikkejä, joita lapset olivat leikkineet kaduilla. Hän oli myös vierailut kaupungissa uudelleen yli 50 vuoden jälkeen. (Yad Vashem.)

5. Devarim דברים 'Asiat ja sanat', tulokset ja johtopäätökset

Mikä on taiteen rooli elämän ilmentäjänä ja elämän ylläpitäjänä holokaustissa? Miten taidetta on käytetty holokaustin traumaattisten tapahtumien käsittelyssä sekä elämän uudelleenrakentamisessa, ja millä tavoin taiteen tekeminen ja luovuus ovat olleet merkityksellisiä holokaustin aikana?

Aineiston jäsentely edellytti visuaalisen kulttuurin ja representaation käsitteisiin tutustumista aivan tutkimuksen alkuvaiheessa. Vuosina 1939–1947 maalatut ja piirretyt kuvat tulkitsen representaatioiksi, jotka ovat valokuvien ja muun todistusaineiston ohella itsessään eräänlainen evidenssi taiteilijaa ympäröivästä tai vaihtoehtoisesta todellisuudesta. Representaatiot puolestaan käsitän juutalaisten taiteilijoiden tekeminä ikkunoina heidän visuaaliseen kulttuuriinsa. Ajattelen, että ne pitävät sisällään juutalaiseen kulttuuriin sisältyviä symboleita ja merkityksiä.

Visuaalinen kulttuuri sisältää kaikki ihmisen luomat materiaaliset artefaktit, joilla on toiminnallinen, esteettinen tai kommunikatiivinen tarkoitus ja jotka on suunnattu tietoisesti näköaistille (Räsänen, 2008, s. 213). Tarkastelemaani visuaalista kulttuuria kuvissa ovat rakennukset, esineet, kaksiulotteiset kuvat ja aikaan sidotut esitykset. Lasken tähän mukaan myös ajalle tyypilliset tavat kuvata luontoa ja ihmisiä, sillä ne myös ovat välittyneet taiteilijoiden oman ilmaisun kautta.

Tutkimuskysymyksessäni oli kaksi eri aspektia taiteen mahdollisuuteen pitää elämää yllä. Kuvista tuli tutkia sekä sitä, että miten kuvat esittävät eli ilmentävät ja miten kuvat ylläpitivät elämää holokaustissa. Elämän ylläpitämisen taiteen kautta ymmärsin alusta pitäen synonyyminä juutalaisen kulttuurin ja identiteetin selviytymiselle sekä taiteen tuomana kulttuurisena sekä uutta luovana voimana, joka tarjoaisi vaihtoehtoisia maisemia tuhon ja kuoleman maisemien sijaan. Tällaisen ajatusprosessin kautta luokittelin kuvat vastarintapropagandakuviin, maisemakuviin, viimeiset muotokuvaan, uskonnolliseen taiteeseen, vapautumista kuvaavaan taiteeseen ja lasten tekemiin kuviin. Luokittelin kuvat teemoihin ilman suurempia vaikeuksia, sillä tutkimuskysymykseni oli itselleni

selkeä ja se auttoi rajaamaan kuva-aineistoa sen mukaan, mitä etsin. Jotkut teemaryhmät kuitenkin kypsyivät vielä analyysin aikana. Esimerkiksi vapautumisen teemaryhmä laajeni tuskan lisäksi riemuun tutkimuskysymykseni vuoksi.

Osa kuvista oli ryhmitelty Yad Vashemin verkkosivuilla taidemuseon omiin ryhmiin kuten maisemakuvat ja muotokuvat sekä vapautumisen ryhmä. Näitä muokkasin omiksi ryhmikseni siten että valitsin kuvan sieltä sun täältä Yad Vashemin valmiista ryhmistä ja loin niistä uudet sisällöt omiin ryhmiini erilaisen jaon avulla. Tähän johti myös välttämättömyyden pakko, sillä taidemuseon verkkosivujen kuvat olivat ainoa kuva-aineisto johon pääsin käsiksi. Aiempi aineistoni oli nimittäin käsin taidemuseon arkistosta keräämäni taiteilijajoukko, joiden teoksista jouduin luopumaan huonojen värikopioiden ja kuvien liian pienen koon vuoksi. Olin nähnyt suuren vaivan matkustaessani Israeliin tätä varten vuonna 2016, mutta en ollut tullut ajatelleeksi museossa käytyäni että analysoiminen silloisesta materiaalista ei onnistuisi. Omasta mielestäni tämä ei ollut hedelmällisin vaihtoehto, sillä jouduin luopumaan suuresta osasta etenkin uskonnollista taidetta.

Luokittelussa tavoittelin mahdollisimman monipuolista visuaalista ilmaisuja, jonka tulkitsin erilaisiksi tekniikoiksi, kuva-aiheiksi sekä erilaisissa rooleissa ja aktiviteeteissa toimiviin taiteilijoihin. Halusin ottaa huomioon molemmat sukupuolet sekä aikuiset että lapset, joiden tekemä taide on erilaisista lähtökohdista ja olosuhteista lähtöisin. Kuva-aineiston visuaalinen kulttuuri sisältää symbolisia, rituaalisia ja poliittisia päämääriä sekä käytännöllisiä tehtäviä ja ihmisen toiminnallisia aktiviteetteja.

Analyysissa hyödynsin metodina sisällönanalyysin systemaattista tapaa laatia tutkittavasta kuva-aineistosta tutkimuskysymyksiä ja muuttujatekijöitä, jotka auttaisivat minua tarkastelemaan kuvan sisältöä monipuolisesti. Sisällönanalyysissa tyypillisesti käytetään kuvan sisältöä tarkastellessa ennakkoon laadittua muuttujatekijöiden listaa, jonka avulla voi mitata kuvissa esiintyviä elementtejä kuten väriskaalaa, kuvan kokoa tai kuvissa esiintyviä esineitä ja ihmisiä (Seppä, 2012, s. 223). Laatimani muuttujatekijät olivat seuraavat:

1. Väriskaala
2. Etninen ryhmä
3. Kasvojen ilmeet: hymyilevyys, vakavuus, synkkyys, viha, ilo, suru, pelko, riemu
4. Ikä
5. Aikuisten sukupuoli
6. Lasten sukupuoli
7. Aggressiivinen toiminta: sotilashenkilöt/esillä olevat aseet
8. Aktiivisuuden lajityyppi: asennot, liikkeet
9. Keskushenkilön katse kuvan katsojaan
10. Ympäristö
11. Uskonnolliset rituaalit ja symbolit
12. Ryhmäkoko
13. Urbaani ympäristö/maaseutu
14. Pukeutumistyyli
15. Sijainti

Sisällönanalyttiset muuttujatekijät paljastivat teoksissa elementtejä, jotka olivat osittain yhteisiä holokaustissa käytettyjä symboleja, jotka kuvasivat esimerkiksi nälkää, kuolemaa ja vankeutta. Myös yhteisölle tuttu juutalaisuudesta kumpuava symboli Daavidin tähti esiintyi kahdessa kuvassa (KUVA 11, 12). Värimaailmalla oli myös suuri rooli erilaisten tunnelmien luomisessa kuten esimerkiksi tuhon, kärsimyksen, toivon ja vapauden, kauneuden ja rauhan ilmentämisessä. Kulttuurisia viitteitä olivat esimerkiksi uskonnolliset rituaalit, uskonnollinen vaatetus, uskonnolliset eleet ja Daavidin tähden symboli. Vaatteet ja ympäristö sekä kuvissa esiintyvien henkilöiden aktiivisuuden aste ja ryhmäkoko sekä henkilöiden asennot paljastivat olennaisia asioita teoksissa ilmenevistä jännitteistä tai niiden puutteista sekä henkilöiden toiminnasta.

Kuva-analyysia varten muodostin kysymyksiä tutkittavasta aineistosta sisällönanalyttiseen ja laadulliseen tapaan. Varsinaisen tutkimustyön tehtävänä oli vastata kysymyksiin aineistoanalyysin avulla. Toteutin tämän tutkimalla kuvia

empiirisesti ja laadullisesti, ja vertailemalla niitä toisiinsa (Seppä, 2012, s. 217).
Laatimani kysymykset olivat seuraavat:

- 1) Näkyykö kuvissa muutakin kuin holokaustin tapahtumia?
- 2) Esiintyvätkö henkilöt kuvissa muina kuin uhreina?
- 3) Näkyykö kuvissa juutalaiseen kulttuuriin liittyviä elementtejä?
- 4) Näkyykö kuvissa holokaustin tapahtumien jättämiä jälkiä?
- 5) Näkyykö kuvissa toivoa?

Alla olevaan taulukkoon 1 olen kerännyt kuvissa näkyvät vastaukset kysymyksiin.

Kuvat	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
Kysymys 1				X	X	X		X	X							X		X
Kysymys 2	X		X				X	X	X				X			X		X
Kysymys 3										X	X	X	X					
Kysymys 4	X	X	X				X				X	X			X			
Kysymys 5										X		X	X	X	X			X

Taulukko 1.

Kysymyksen 1 kohdalla kuvissa 4, 5, 6, 8, 9, 16 ja 18) ei näkynyt viitteitä holokaustiin. Kysymykseen 2 sain vastauksen, että lannistumisen ja alistumisen sijaan esimerkiksi Alexander Bogenin taideteokset osoittivat juutalaisten partisaanien vastarintaliikettä natsseja vastaan, mutta myös kasvojen ilmeet osoittivat taistelutahtoa (KUVA 1, 3). Myös (KUVA 7, 8, 9, 13, 16, 18) edustivat alistumisen sijaan elämän iloa ja halua. Juutalaista kulttuuria ja siihen liittyviä elementtejä edustivat kuvat 10, 11, 12, 13. Näissä teoksissa tuli esille juutalaisen identiteetin ilmaisemisen tärkeys. Kysymykseen 4 vastaukseksi sain, että kuvissa 1, 2, 3, 7, 11, 12, 15 ja 17 on nähtävillä holokaustin aiheuttamien sisäisten jännitteiden ja konfliktien kerrostumia tai niiden jättämiä jälkiä. Toivoa näkyi kuvissa 10, 12, 13, 14, 15 ja 18 vastaten kysymykseen 5. Taiteilijat olivat ilmaisseet pitävänsä pintansa vaikeissa olosuhteissa ja identiteettinsä elinvoimaisena.

5.1 Taide elämän ylläpitäjänä ja ilmentäjänä

Analyysissa esille tulleen informaation perusteella tutkimani taiteilijat olivat ilmentäneet teoksillaan muitakin todellisuuksia, kuin sitä jossa he oikeasti olivat. Ryhmien sisällä taiteilijoiden välillä esiintyi hajontaa siinä, mitkä teokset kytkeytyivät tunnistettavasti holokaustiin ja missä teoksissa en taas pystynyt tunnistamaan kytköstä. Esimerkiksi viimeiset muotokuvat ja vapautumiseen sekä uskonnollisiin aiheisiin liittyvät teokset erityisesti ilmensivät ghettojen ja keskitysleirien karuja olosuhteita. Tämä näkyi muun muassa uskonnollisten maalausten miljöössä (KUVA 10, 12) vapautuneiden vankien riutuneissa olemuksissa (KUVA 14) ja ghetossa tehdyssä yhdessä muotokuvassa nuoresta naisesta (KUVA 7) joka istuu nojatuolissa.

Sen sijaan maisemakuvat (KUVA 4, 5 ja 6) ja yksi vapautumisen teos (KUVA 15) sekä lasten kuvat (KUVA 16 ja 18) edustivat vaihtoehtoisia todellisuuksia, jonne taiteilija oli teosta tehdessään matkannut. Nämä todellisuudet representoivat katsojalle jotain muuta kuin kärsimystä ja holokaustin tuhoa. Taiteilijat olivat käyttäneet ilmaisun vapauttaan maalatessaan maisemia, joissa kuvastui levollisuus, luonnon kauneus ja rauha. Näitä oli kuvattu pastellisävyillä, vaaleilla värisekoituksilla ja kirkailla, puhtailla väreillä. Esimerkiksi Jacob Zimin (KUVA 15) loi jotain vastakkaista harmaan leirimaiseman tilalle. Vapaus väritti Zimin ”kevään” raikkaisiin vihreisiin ja vaaleankeltaisiin sävyihin. Elämän kauneuden ilmentämisen lisäksi teokset avasivat ikkunan elämän harmaudesta elämän puhtauteen ja arkeen ilman holokaustia.

Taulukon tulosten yhteenvedona juutalaiset taiteilijat ylläpitivät ja ilmensivät elämää holokaustissa taiteen avulla luomalla representaatioita heille itselleen tärkeistä ja merkityksellisistä asioista: juutalaisesta identiteetistä, uskonnon harjoittamisesta ja uskosta, ympärillä näkyvän kauneuden vaalimisesta, yhteisöllisyydestä, ystävytydestä, perheestä ja omaa yhteisöä puolustaneista henkilöistä sekä henkilökohtaisesta selviytymisestä ja elämän jatkumisesta. Taiteilijat käsittelivät taiteessaan myös läpikäymiään olosuhteita nälän ja vainon keskellä. Kuvissa tuotiin esille jännitteitä liittyen vankeudesta vapautumiseen, toisaalta erilaisilla kasvojen ilmeillä tuotiin

katsojalle viestejä siitä, etteivät kaikki alistuneet sorron alla kuten esimerkiksi kuvissa 1, 3 ja 7. Holokaustin jälkeiseen yhteiskuntaan sopeutumiseen liittyvää riemua ja tuskaa ilmaistiin asennoilla esimerkiksi kuvissa 12, 13 ja 14. Vangitut hädin tuskin uskoivat selviävänsä keskitysleirien kauheuksista, sillä he olivat joutuneet fyysisesti ja henkisesti huonoon kuntoon. Sitäkin merkityksellisemmäksi vapautumisen kokemukset oli esitetty fyysisillä eleillä.

Kulttuuria ja juutalaista elämää ylläpidettiin ja ilmennettiin seuraavalle sukupolvelle kuvien välityksellä. Kuvataide jätti holokaustista selviytyneelle sukupolvelle paitsi muiston edesmenneistä sukupolvista, myös viestin elämän kauneudesta, karuudesta ja toivosta. Kuvat todistavat myös yhteisön jäsenten henkilökohtaisista selviytymistarinoista ja kokemuksista vapautumisen aikana ja sen jälkeen. Teokset ovat osoitus taiteen tärkeydestä: luomisen voima antoi merkityksen yhteisön jäsenille tallentaa heille tärkeitä asioita sellaisena aikana, jolloin koko yhteisön olemassaolo yritettiin pyyhkiä pois Euroopasta.

5.2 Tutkimuksen eettisyys

Tutkimuskirjallisuudesta osan ovat kirjoittaneet juutalaiset asiantuntijat ja tutkijat, mikä oli eettinen, mutta myös tietoinen valinta. Halusin tutkia teoriaa ja taidetta tiiviissä yhteydessä kulttuurin jäseniin varmistaakseni, etten tee tulkintoja täysin ulkopuolelta juutalaista maailmankuvaa. Halusin tutkijana myös kunnioittaa juutalaisten taiteilijoiden muistoa ja taiteellisen ilmaisun näkyvyyttä tutkimalla heidän tekemäänsä taidetta. Teoksia tarkastelemalla halusin saattaa näkyville heidän monipuolista taiteellista ilmaisuaan, joka näkyi heidän käyttämässään erilaisissa tekniikoissa ja kuvien aiheissa.

Tutkimuksen kannalta olennaista ei ollut yrittää löytää tieteellistä totuutta tapahtuneista asioista, vaan löytää keinoja tarkastella ja tulkita itselle alun perin vieraamman kulttuurin taidetta. Kuvia analysoidessani nojasin paitsi omaan havaitsemisen kykyyni ja tulkintoihin siitä mitä kuvat esittävät, mutta myös taustateoriaan ja kulttuuriseen tietoon, jota olen kerännyt Israelin matkoilla ja jota olen saanut henkilökohtaisessa suhteessa

juutalaiseen kulttuuriin. Omat kokemukseni ja käsitykseni juutalaisten tekemästä taiteesta vaikuttivat luonnollisesti tulkintaan.

Sain myös arvokasta apua juutalaisen kulttuurin asiantuntijoilta, jotka toimivat eräänlaisina informantteina tutkimusprosessin aikana. Pidin tutkimuspäiväkirjaa käymistäni keskusteluista näiden kulttuurin asiantuntijoiden kanssa, joita olivat mieheni Ace Eshed ja hänen ystävänsä Ami Shokron. Heidän asiantuntijuutensa on peräisin henkilökohtaisesta kasvusta ja osallisuudesta juutalaisen kulttuurin jäsenenä Israelin juutalaisyhteisöissä, joissa uskonto ja teoriassa viittaamani tapakulttuuri on vireä.

He kanssatutkijoina auttoivat minua ymmärtämään paremmin juutalaisia käsitteitä ja kulttuurisia sekä uskonnollisia symboleita. Eräs tällainen käsite oli rukousviitta eli *tallit*, sekä päähän synagogassa laitettava *kipa*, joiden symbolisesta merkityksestä Ami Shokron antoi arvokasta tietoa. Mieheni Ace puolestaan on holokaustista selviytyneen jälkeläinen, ja hänen tukensa tutkimuksessa osoittautui merkitykselliseksi holokaustin tutkimuslaitoksen kanssa käydyissä keskusteluissa ja ymmärrystä syventävien tietojen keräämisessä. Hän mahdollisti yhteyden saamisen kulttuurin jäseniin, ja käänsi kysymyksiäni hepreaksi Yad Vashemin tutkimuslaitokselle ja ystävilleen. Hänen tukensa mahdollisti näin tällä tavoin informaation osittaisen keräämisen tarkasteltavien kuvien osalta.

Luin omien tulkintojeni lisäksi lisätietoja taiteilijoiden taustoista täydentääkseni käsitystäni holokaustin olosuhteista. Taiteilijoiden biografiset kuvaukset olivat puolestaan helposti löydettävissä Yad Vashemin taidemuseon verkkosivuilla taideteosten yhteydessä. Taiteilijoiden taustojen selvittäminen auttoi ymmärtämään enemmän taiteilijoiden kokemuksia holokaustista, mutta myös eläytymään teoksiin syvällisemmin. Tämän lisäksi halusin toteuttaa eettisyyttä valitsemalla tutkimukseen mahdollisimman laajan visuaalisen tutkimusaineiston: 16 eri taiteilijaa ja heidän teoksiaan erilaisista olosuhteista. Halusin tavoittaa mahdollisimman monta erilaista ilmaisullista tekijää ja erilaista kokemustaustaa eri holokaustin vaiheista ja tapahtumista. Laajan otannan avulla halusin tutkia ilmiötä hieman laajemmin, kuin jos olisin valinnut vain yhden taiteilijan tuotannon. Mielestäni

otanta avasi mielenkiintoisia näkökulmia aineistoon. Otanta takasi eri ikäluokkien ja molempien sukupuolten kuvallisen ilmaisun tarkastelemisen. Tutkimuksen luonteen ja kysymyksenasettelun vuoksi tarvitsin vertailupohjaa, jotta saisin mahdollisimman kattavia tutkimustuloksia ja erilaisia vastauksia tutkimuksen mahdollisuuksien rajoissa.

6. Itgalut התגלות 'Ilmestys': pohdinta

Miten kuvataidekasvatus voi antaa välineitä käsitellä nyky-yhteiskunnan kriisejä? Miten taiteella voidaan luoda yhtenäisempää yhteiskuntaa, ja millainen rooli kuvataidekasvattajalla tässä tehtävässä on?

Kuvataide ja taiteen tutkimus kuuluvat taiteiden koulutusalan alle, ja tämä voidaan nähdä myös itse kuvataiteen oppiaineen sisällä. On tärkeää, että kuvataidekasvattaja käsittelee työssään erilaisia taideteoksia riippumatta niiden mahdollisesti vaikeistakin ihmisyyden osa-alueista käsittelevistä teemoista. Yksi kuvataidekasvattajan keskeinen tehtävä nimittäin on auttaa kasvatettaviaan ymmärtämään monikulttuurisuutta ja ihmisyyttä eli humaaniutta omassa itsessään sekä muissa. Ihmisuus tai inhimillisuus, ja vuorovaikutus ympäröivään maailmaan sekä yhteys muihin ihmisiin on kaikkien elämässä olevien alueiden toimimisen perusedellytys. Ihmisen elämään ja humaaniuteen kuuluu osaltaan myös kulttuurinen ulottuvuus ja siinä toimiminen.

Suomen uusin opetussuunnitelma korostaa kuvataiteen oppiaineessa visuaalisen kulttuurin monilukutaitoa ja pyrkii ohjaamaan opetuksessa yhä enemmän erilaisia kulttuureja käsittelevään materiaaliin sekä historiallisiin näkökulmiin visuaalista kuvastoa tulkittaessa (Pops 2014). Taiteen tehtäviä käsitteleville tutkimuksille on monikulttuurisessa yhteiskunnassamme oltava tilaa. Erilaiset näkemykset taiteen tehtävistä ja vaikuttaminen yhteiskuntaan sekä erilaisten kulttuurien eri aikoina tuottaman kuvataiteen tulkintataidot korostuvat opetuksessa. Oppiaineen keskeisiin sisältöalueisiin kuuluu myös erilaisten taidekäsitysten ja ilmiöiden tarkastelu taiteilijan, vastaanottajan, taiteen instituutioiden ja yhteiskunnan näkökulmista. Tutkimukseni voidaan nähdä näin ollen pyrkimyksenä sillanrakentamiseen kahden kulttuurin välillä.

Holokausti-aiheisen taiteen tavoitteeksi on määritelty usein uhrien ihmisarvon ja kunnian palauttaminen, mikä on nähty eräänlaisena moraalisen velvoitteenä vainajia kohtaan (Oikarinen, 2004, s. 188). Yad Vashemin kokoelma pyrkii Oikarisen mukaan konservatiivisuudessaan autenttisuuteen ja kansalliseen yhteyteen toteuttaen samalla tätä

moraalista velvollisuutta. Yad Vashemilla on lisäksi informatiivinen, juridinen ja didaktinen päämäärä ylläpitää ja vaalia holokaustin muistoa. Käytännössä didaktinen ja informatiivinen päämäärä toteutuu esimerkiksi siten, että museossa ja tutkimuslaitoksessa pidetään holokaustiin ja holokaustin taiteeseen liittyviä seminaareja, joissa eri alojen asiantuntijoilla kuten tutkijoilla, opettajilla ja johtajilla on mahdollisuus syventyä aiheeseen. Lisäksi vuosittain museossa vierailee israelilaisia koululuokkia ja varusmiehiä, jotka tutustuvat holokaustin ilmiön taustoihin, tapahtumiin ja todisteisiin. Tämä vaalii ja ylläpitää kansallista yhteyttä opettamalla kansalle sen historiaa.

Oikarisen sanoin taiteilijoille on annettu rooli muiden museon arkistojen ohella kunnioittaa ja pyhittää tuhoutuneiden muistoa sekä näyttää keskitysleirien todellisuutta. Taiteen arvo perustuu näin sen todistusvoimaan, ja Oikarisen näkemyksen mukaan holokaustin todistajana taiteilija on sankari, joka on uhmaten vaaraa toteuttanut taiteilijan kutsumustaan, mutta myös velvollisuuttaan kertoa totuus (Oikarinen, 2004, s. 189). Kuvataidekasvattajana näen tärkeänä didaktisena velvollisuutena kartoittaa visuaalista monilukutaitoa ja kulttuurista osaamistani, johon ilmiöpohjaisuus, monikulttuurisuus, kasvatusta ja taide kytkeytyvät. Nykyinen ja tuleva sukupolvi kasvaa samankaltaisten jännitteiden ja konfliktien keskellä kuin mitkä ilmenivät poliittisessa ja yhteiskunnallisessa ilmapiirissä ennen holokaustia ja Toista maailmansotaa. Lähi-Idässä tulenarka tilanne on jatkunut pitkään ja Euroopassa antisemitismin ilmiö on jälleen noussut otsikoihin.

Onkin tärkeää, että taiteilijat, taiteen tulkitsijat ja taidekasvattajat heräävät tutkimaan holokaustin ja juutalaisvastaisuuden ilmiötä muiden ilmiöiden rinnalla, ja vaikuttamaan ympäröivään yhteiskuntaan taiteen ja sanojen keinoin. Nyt jos koskaan on aika kylvää kansalliseen sekä kansainväliseen yhteyteen. Holokausti ei koskettanut pelkästään juutalaisia, vaan myös slaaveja, romaneja, homoseksuaaleja, fyysisesti tai henkisesti heikompia, kehitysvammaisia ja muita uskonnollisia ryhmiä, joiden ei katsottu olevan riittävän hyviä arjalaiseen rotuun tai jotka vastustivat natsiliikkeen ideologiaa. Juutalaisten tavoin heitä vainottiin ja kuljetettiin keskitysleireille sekä tapettiin.

Holokaustin aikana syntyneellä taiteella on olemassaololleen tärkeä syy. Tutkimukseni ei voi mitenkään käsittää juutalaisen maailmankuvan syvyyttä, juutalaisen visuaalisen kulttuurin ja taiteen moninaisuutta tai holokaustia. Visuaalinen analyysi antaa kuitenkin taidehistoriallisessa tutkimuksessa tilaa yksilön ja yhteisön kokemuksiin sekä kulttuuriin merkityksiin (Granö, Keskitalo & Ronkainen, 2013, s. 70.) Näitä kulttuurisia merkityksiä pidän tärkeinä nykyisessä ajassamme, sillä ne eivät ole kadonneet juutalaisten nykyisestä kulttuurista. Toivon, että tutkimus veisi gradun lukijan lähemmäs ymmärtämään juutalaista kulttuuria ja sen rikkautta. Toivon myös, että se saattaa lukijan tarkastelemaan juutalaisen kulttuurin olemassaolon tarvetta ja arvoa yhteiskunnassa muiden kulttuurien rinnalla. Taiteen ja tutkimuksen avulla voimme vahvistaa yhteisöllisyyttä yhteiskunnassamme ja murtaa ennakkoluulojen aitoja kulttuurien välillä. Tähän tarvitaan kuitenkin sukellusta etiikkaan ja sen mahdollisuuksiin kuvataideopetuksessa.

Taide on toiminut kautta aikain historiallisten tapahtumien ja ilmiöiden kuvaajana mutta myös vaikuttavana voimana yhteiskunnassa. Eeva Anttilan (2001, s. 11) mukaan taide myös nähdään jokaisen ihmisen perustarpeena ja inhimillisen merkityksen antajana. Nämä ovat taidepedagogiikan keskustelussa keskeisiä teemoja ja tutkimuksen kohteita. Kuvataidekasvattaja on myös taidepedagogi, joka on työssään jatkuvasti sekä taiteen merkityksellisyyden että sen pedagogisen merkityksen äärellä. Taidepedagogiikassa ylitetään välittömän hyödyn raja ja astutaan esteettisen ja eettisen alueelle. Taiteen ja pedagogiikan suhdetta kuvataan osana 'hyvän ja arvokkaan' vaalimista sekä taitavuuden merkityksestä ihmisyydessä.

Sirkka Laitisen väitöstutkimus Hyvää ja kaunista käsittelee kuvataideopetuksen mahdollisuuksia nuorten esteettisen ja eettisen pohdinnan tukena. Sen mukaan etiikkaa ei voida opettaa irrallaan muusta inhimillisestä toiminnasta ja ajattelusta, eivätkä eettiset kysymykset koske ainoastaan moraalialueen vaan koko ihmisen eksistenssiä. Moraalisten valintojen tekeminen edellyttää että valitsija ymmärtää olevansa tekemisissä toisten samalla tavoin todellisten olentojen kanssa kuin hän itse on. Etiikka kytkeytyy näin syvällisesti koko elämän ymmärtämiseen ja ihmisen oman paikan hahmottamiseen

olemisen kokonaisuudessa sekä kysymyksiin elämän mielekkyydestä. Kriittisen pedagogiikan mukaan eettinen kysymyksenasettelu tulee ensisijaiseksi silloin, kun määritellään toimintatapoja, joita opettajat käyttävät kulttuurisissa käytänteissään. (Laitinen, 2003, s. 110.)

Etiikassa on kyse ihmisen suhteesta luontoon, maailmaan, muihin ihmisiin ja elämään. Ihminen syntyy eettiseksi ja kasvaa ja kehittyy muiden ihmisten keskellä. Eettinen pohdiskelu sisältää moraalien pohtimisen sekä vastuun kokemuksen (Laitinen, 2003, s. 111). Laitisen tutkimuksen tuloksissa selvisi, että esteettisen ja eettisen pohdinnan voi katsoa rikastuvan taideopetuksessa tietyin ehdoin. Laitinen tutki oppilaidensa työskentelyprosessia, ja havaitsi että esteettisten valintojen ymmärtäminen ihmisen omaksi toiminnaksi avasi oppilaalle mahdollisuuksia ymmärtää eettisen valinnan ja pohdinnan luonnetta. Kun oppilas ymmärtää esteettisiin valintoihin liittyvän henkilökohtaisen arvioinnin merkityksen, on hänellä mahdollisuus ymmärtää ihmisen erillisyyttä ja omaa elämisaailmaa suhteessa toisten ihmisten elämisaailmoihin (Laitinen, 2003, s. 181).

Tämä kytkeytyy oppilaan oman identiteetin hahmottumiseen. Kun ihminen kysyy itseltään, ”kuka minä olen?”, hän navigoi itseään moraalisessa tilassa. Identiteettiä etsiessä ihminen esittää kysymyksiä hyvästä ja pahasta, mikä on tekemisen arvoista ja millä on hänelle merkitystä tai minkä hän näkee arvottomana tai tärkeänä. Luonnollinen jatkumo oman itsen tarkastelulle on sen kysymyksen herääminen, että ”kuka tuo toinen on?”. Itse ajattelen vielä, että seuraava askel itsen tarkastelussa johtaa kysymykseen: ”millainen ihminen minä olen?” Kuviensa kautta oppilas käsittelee ympäristönsä kuvamaailmaa ja käy vuoropuhelua kulttuurisen perinteen ja nykypäivän kanssa ja eettisiä kysymyksiä ratkoessaan oppilas kehittyy huomaamaan uusia tai toisenlaisia näkökulmia. Taiteessa voi pohtia omia ja toisen valintoja ja taide voi synnyttää oppilaissa herkkyyttä erilaisten ajatusten ja ilmaisujen ymmärtämiselle. (Laitinen, 2003, s. 181–184.)

Onkin tärkeää, että muiden kuvia tarkastelemalla opettaja avaa oven muiden tekemien

kuvien maailmaan. Räsänen kokemuksellisen kuvatulkinnan mukaan identiteetti rakentuu siinä kun oman ja muiden kulttuurin kuvia luetaan refleksiivisesti, jolloin kuva toimii peilinä joka kääntyy itseän. Räsänen kokemukselliseen kuvatulkintaan liittyy reflektiivinen lukutapa, jonka avulla arvioidaan sitä, miten nykyisyys vaikuttaa tapaamme lähestyä menneisyyttä ja kuinka mennyttä hyödynnetään nykyisessä. Oppilas katselee kuvia nykyisen aseman ja nykyisten olosuhteiden lähtökohdista ja pohtii kuvallisten tarinoiden tekemisen ja tulkinnan avulla minuutensa ulottuvuuksia henkilökohtaisessa elämässään, mutta myös yhteiskunnassa laajemmin. Tämän avulla voidaan rakentaa yhteyksiä maailmanhistorian ja oman ”pienen historian” välille. Identiteettityö kytkeytyy tällä tavoin laajoihin maailmankatsomuksellisiin ja kulttuurisiin narratiiveihin, joiden avulla ihminen tulkitsee ympäröivää todellisuutta ja rakentaa merkityksiä. Räsänen mukaan opettajan tehtävä onkin auttaa oppilaita tulkitsemaan erilaisia kulttuurisia koodeja. (Räsänen, 2008, s. 189–191.)

Oppilaalle on siis hyvä avata taiteen kenttää mahdollisimman laajasti, jotta hänellä on mahdollisuus omien kuviansa lisäksi tutkia ja tutustua monenlaisiin kulttuurien kuviin ja taiteenaloihin. Laitisen mukaan on ilmeisen tärkeää, että taideluokan hyllyssä on monenlaista kuva-aineistoa ja eri taiteenalojen kirjoja (Laitinen, 2003, s. 186). On siis opettajan vastuulla huolehtia, että luokassa on pääsy myös juutalaisen taiteen tai holokaustin taiteen kuvastoon eri taiteilijoiden tuotannon kautta samalla tavoin kuin esimerkiksi Suomen kultakauden taiteilijoiden teoksiin. On myös tärkeää kytkeä kuvista nousevat eettiset kysymykset oppilaiden omaan elämään ja yhteiskuntaan. Tämä voi tapahtua esimerkiksi holokaustissa tehdyn taiteen kuvien sisältöjen tutkimisen kautta, siinä missä opettaja antaisi esimerkkejä vaikkapa ekspressionistisen taideteoksen kautta.

Laitisen tutkimuksessa oppilaat kokivat väri-ilmaisun Laitisen mukaan tärkeäksi kauneuden ja rumuuden kysymysten äärellä. Värit kuvassa liittyvät kuvan tunteita ilmaiseviin elementteihin kuten esimerkiksi iloon, turvallisuuteen tai turvattomuuteen ja pelkoihin. Värit voivat myös heijastaa paitsi ympäröivän maailman, myös kuvan tekijän sisäisiä maailmoja, mikä tuli ilmi myös omassa tutkimuksessani. Värien ilmaisuvoimaa tulisi tutkia kullekin kulttuurille ominaisin tavoin, vaikka luonnollisesti jokainen ihminen

tulkitsee ja kokee värien viestit omalla tavallaan (Laitinen, 2003, s. 191). Näin voidaan tutkia myös nyky-yhteiskunnan kriisien kuvia, ja löytää kytkös oppilaan kokemis- ja tunnemaailman sekä taiteilijan sisäisen maailman välille. Laitisen mukaan parhaimmillaan koulussa taiteen opetusprosessia luonnehtii taiteen ja oppijan välinen dialogi ja opettajan ja oppilaiden välinen dialogi, joka antaa tilan reflektoinnille (Laitinen, 2003, s. 202).

Iloa Reiners on tutkinut filosofi Theodor W. Adornon ajatuksia historiallisen kärsimyksen ilmaisusta ja taiteen muistamisesta. Reinersin mukaan esseessään ”Erziehung nach Auschwitz” Adorno liittää historiallisen murroksen kasvatuksen tehtävään, jonka tärkein velvoite on hänen mukaansa, ettei mitään Auschwitzin kaltaista enää tapahtuisi. Pedagogisen valistuksen tehtävänä on osallistua taiteen ohella kärsimyksen kuvaamiseen, mikä on eettinen tehtävä, sillä ”vailla ilmaisua kärsimys ja kipu tuomitaan tilaan ilman oikeutta”. Konkreettisen historian tasolla Adorno viittaa taiteen kykyyn lähestyä kadonneiden uhrien ja hävinneiden ja hävitettyjen historiaa muistamisen edellytyksenä. Taiteella on tärkeä merkitys historian murroskohtien ja aukkopaiikkojen muistamisessa etenkin silloin, kun tavoitteena on ilmaista elettyä kokemusta. (Reiners, 2001, s. 189–193, 257.)

Anna Ornsteinin mukaan puolestaan ghettoissa ja leireillä tehdyllä taiteella oli neljä erilaista funktiota. 1) funktion mukaan luova toiminta tarjosi itsetutkiskelun mahdollisuuden avulla emotionaalisen selviytymisen ja mielen eheytyksen paremmat mahdollisuudet. 2) funktion mukaan luonnokset ja piirrokset palvelivat todistusmateriaalina tapahtumille, joita ei muutoin olisi voitu visualisoida; ne palvelivat historioitsijoita. 3) funktion taide sai siinä, että se toimi sisäisenä vastarintana nöyryytyksen ja alistamisen vaikutuksia vastaan: välittämällä vitsejä, lauluja, runoutta, luomalla karikatyyreja ja luomalla mentaalaisia pakoreittejä. 4) funktion taide sai siinä, että leireillä tehty taide ja holokaustin jälkeinen taide toimivat muistomerkkeinä menehtyneille. (Ornstein, 2006, s. 391–392.)

Hannah Arendt on pohtinut ihmisenä olemisen ehtoja teoksessaan *Vita activa – ihmisenä*

olemisen ehdot (2002). Hän viittaa yksityisiin tai intiimeihin kokemuksiin, jotka ihmiset tuovat julkiselle alueelle. Julkisella alueella kokemukset saavat sellaisen todellisuuden, mitä ne eivät aiemmin, kokemusten voimakkuutta lukuun ottamatta ole saavuttaneet. Muut ihmiset näkevät mitä me näemme ja kuulevat mitä me kuulemme, ja heidän läsnäolonsa vakuuttaa meidät maailman ja itsemme todellisuudesta. Hän viittaa myös kipuun voimakkaimpana kokemuksena, mutta myös jota on kaikista vaikein selittää muille. Kipu kuitenkin katoaa sen tuotaessa subjektiiviselta tasolta julkiselle, missä se muuttuu rajakokemukseksi ihmisten keskuudessa elämisen ja kuoleamisen välille. Koska se on niin subjektiivinen, se ei voi ilmetä julkisella alueella. (Arendt, 2017, s. 59–60.)

Hänen mielestään todellisuudentunteemme riippuu täysin näyttäytymisestä ja julkisen alueen olemassaolosta. Julkisen alueena yhteisenä maailma kokoaa ihmiset yhteen ja samalla estää Arendtin mukaan ihmisiä käymästä toistensa päälle. Maailma kuitenkin samanaikaisesti yhdistää ja erottaa ihmisiä. (Arendt, 2017, s. 60–62.) Jos Adornon mukaan vailla taiteellista ilmaisua kärsimys ja kipu tuomitaan tilaan ilman oikeutta, Arendtilla julkinen alue antaa myös taiteelle suoraan mahdollisuuden luoda todellisuutta, johon se ei ole aiemmin pystynyt. Tämä käy yhteen Ornsteinin ajatuksen kanssa taiteen ja luovuuden todistusvoimasta, mutta myös ilmaisun voimasta pitää yllä elämää ja ihmiselle välttämätöntä toimintaa, jota emotionaalinen selviytyminen edellyttää.

Miten kuvat voivat toimia yhtenäisemmän maailman rakentajana? Perusopetuksen ja lukion valtakunnallisten opetussuunnitelmien taustalla on arvoperusta, jonka mukaan opetuksen tulee tukea oppilaan ihmiseksi kasvua ja kehitystä, mutta myös kasvattaa ja opettaa kunnioittamaan elämää, ihmisoikeuksia ja ihmisarvon loukkaamattomuutta (Lops 2015, 12; Pops 2014, s. 14). Tämä velvoittaa myös taidekasvattajia kuten kuvataideopettajia, tarkastelemaan taiteen hyötyjä, jotta oppilas voisi ymmärtää tiettyä historiallista ajanjaksoa tai kulttuuria (vrt. Räsänen, 2006, s. 18). Holokaustin, tai minkä tahansa muun ilmiön ajankohtana tehdyt taidekuvat auttavat oppilaita tunnistamaan aikaan kuuluvia teemoja ja ongelmia, joiden tutkiminen voi auttaa rakentamaan siltaa kulttuurien välillä, mutta myös heijastelemaan niitä nykyisen aikamme teemoihin ja ongelmiin. Ihmisarvon loukkaamattomuus, ihmisoikeudet ja elämän kunnioittaminen

ovat edelleenkin tärkeitä teemoja paitsi opetuksessa ja sen arvomaailmassa, myös oppilaiden omassa elämässä.

Taiteen kautta voidaan nostaa esiin muistoja ja herättää jo nykyiselle sukupolvelle unohtuneita merkityksiä. Voidaankin sanoa, että taide merkityksellistää mennyttä, johon kuuluneet asiat ovat jääneet huomiotta. Toisaalta se mahdollistaa myös tulevaisuuteen tähtäävän muutoksen (Hiltunen, 2006, s. 36). Oppilaat kantavat koulussa oppimiaan arvoja ja asenteita mukanaan valmistuttuaan peruskoulusta ja lukiosta kohti seuraavaa elämänvaihetta, jossa monet opitut asiat vielä etsivät niiden konkreettista muotoa, asemaa ja merkitystä oppilaiden elämässä. Tästä näkökulmasta katsottuna kuvataidekasvattajat koulumaailmassa voivat vaikuttaa tulevaisuuteen kasvavien ja kehittyvien oppilaiden elämän kautta. Kuvat ja niiden tulkitseminen sekä niiden tekeminen laajentavat tehokkaasti maailmankuvaa ja käsitystä kulttuureista ja niiden asemasta, sillä kuvat argumentoivat aistien välityksellä.

Kun oppilas oppii taiteen kertovan kulttuurisista kokemuksista, elämän eksistenssi liittyy taiteen maailmaan: taide kertoo taiteen tekijän kokemuksista elämässään. Taiteen kokija puolestaan vastaanottaa ajatuksia ja tunteita teoksen välityksellä. Kun katsoja kohtaa kuvassa rumaa, kokee hän elämyksen elämän epämiellyttävyydestä, epävarmuudesta tai inhottavuudesta. Nähdessään sen sijaan kauniin kuvan, katsoja uppoaa esteettisesti miellyttävään maailmaan jossa hän voi tuntea mielihyvää. Nykyisen maailman muutokset, sodat, köyhyys ja ympäristökatastrofit merkitsevät uhkakuvia, joihin jokaisen on tavalla tai toisella suhtauduttava jotenkin. Laitinen varoittaaakin, että omaan yksilölliseen elämään keskittyminen voi pahimmillaan kaventaa näköalaa ja tehdä ihmisen piittaamattomaksi muista ihmisistä ja ympäröivästä yhteiskunnasta. Tämän vuoksi on jopa välttämätöntä nähdä esimerkiksi holokaustin tai muun kriisin aikana tehtyä taidetta. (Laitinen, 2003, s. 96, 99.)

Maailma voidaan sen sijaan nähdä uudella tavalla taidekuvia tulkitessa ja tehdessä, jolloin voidaan myös luoda muutosta arvoihin ja asenteisiin. Maailma voi muuttua näin yhtenäisemmäksi asuinpaikaksi ihmisille, jotka koostuvat monenlaisista ihmisryhmistä,

kulttuureista ja historioista. Menneisyyden kuvia on kuitenkin tärkeää tulkita suhteessa nykyiseen aikaan, sillä ne voivat välittää katsojalleen viestejä ja opetuksia elämän, ihmisarvon sekä ihmisoikeuksien kunnioittamisesta tässä ajassa. Muutosta ei kaivata ainoastaan juutalaisiin kohdistuneeseen vihaan ja ennakkoluuloihin, vaan myös kaikenlaisen rasismin kitkemiseen ja ihmisten väliseen erotteluun, mikä johtaa yhteiskunnan sisäiseen kaaokseen ja väkivaltaan eri ihmisryhmien välillä.

Syventymiseni juutalaiseen kulttuuriin on alkanut vasta viimeisen 4 vuoden aikana ja opin jatkuvasti lisää, joten omat tulkintani ja tietoni kulttuurista ovat edelleen jatkuvassa muutoksessa. Olen oppinut kuitenkin juutalaisesta taiteesta ja taiteen vaikuttavuudesta paljon enemmän koko tutkimuksen aikana. Tutkimusta tehdessä vakuutuin entistä enemmän siitä, millainen voima kuvien katsomisella ja niiden tulkitsemisellä on. Juuri tässä prosessissa kuvat saivat paitsi suuremman merkityksen omassa henkilökohtaisessa elämässäni, mutta ne myös vaativat minua kertomaan kontekstista kuvien taustalla. Minusta tuntui, että kuvista minua katsovat ihmiset tai näkemäni tapahtumat vahvistivat entisestään tarvetta pyrkiä muutokseen nykyisessä yhteiskunnassa. Muutosta omassa asenteessa voi tapahtua syventymällä toisen tekemän kuvan sisältöön. Kuvia katsellessa rajat kuvan juutalaisen ja kuvaa katselevan suomalaisen välillä hälväivät. Loppukädessä ihmisen elämä, ihmisyytensä ja eettiset sekä esteettiset kysymykset nousivat kaikkien muiden asioiden edelle.

Tulevaisuudessa tutkimusta voisi jatkaa tutustumalla esimerkiksi suomenjuutalaisten taiteilijoiden historiaan. Monet oman maamme juutalaiset ovat osallistuneet tärkeällä tavalla suomalaiseen kulttuurielämään ja maan rakentamiseen. Toisaalta tutkimusaihe kytkeytyy myös taiteen kykyyn voimauttaa ja käsitellä yhteiskunnallisia kriisejä. Tästä näkökulmasta lisätutkimusta voisi tehdä liittyen Lähi-Idän konfliktien politisoitumiseen ja sen näkymiseen taiteessa. Tutkimustyön tarve näkyy siinä, miten nykyinen maailmamme suhtautuu juutalaisiin tai muihin etnisiin ryhmiin. Kuvien tulkitseminen voi parhaimmillaan johtaa henkilön tapaan suhtautua muihin kulttuurin jäseniin armollisemmin.

Lähteet

Anttila, E. (2011). *Taiteen jälki. Taidepedagogiikan polkuja ja risteyksiä*. Helsinki: Edita Prima Oy.

Alexander, S. (1991). *Marc Chagall*. (Suom. E. Salminen). Keuruu: Kustannusosakeyhtiö Otavan painolaitokset.

Arendt, H. (toim.). (1958). *Vita activa – Ihmisenä olemisen ehdot*. (Suom. R. Oittinen). (4. painos). Tampere: Kustannusosakeyhtiö Vastapaino.

Erkkilä, J. (2015, 27. tammikuu). Taide ja luovuus ylläpitivät elämänpäivää getoissa ja keskitysleireillä. KP24. Haettu 20.4.2018 osoitteesta <https://www.kp24.fi>

Granö P., Keskitalo A. & Ronkainen S. (toim.). (2013). *Visuaalisen kokemus – johdatus moniaistiseen analyysiin*. Rovaniemi: Lapin Yliopistokustannus.

Grossman, D. (2007, 15. syyskuu). Confronting the beast. The Guardian. Haettu 30.01.2018 osoitteesta <https://www.theguardian.com>

Harviainen, T. & Illman, K.-J. (toim.). (1998). *Juutalainen kulttuuri*. Keuruu: Otavan Kirjapaino.

Herzl, T. (2010). *Juutalaisvaltio*. (Suom. M. Jääskeläinen). Tallinna: AS Pakett.

Hiltunen, M. (2006). Elettyä taidetta – Yhteistä toimimista. Teoksessa: K. Kettunen, M. Hiltunen, S. Laitinen & M. Rastas (toim.), *Kuvien keskellä. Kuvataideopettajaliitto 100 vuotta* (s. 35–36). Keuruu: Otava.

Honour, H. & Fleming, J. (2012). *Maailman taiteen historia* (3. painos). (Suom. M. Itkonen-Kaila, J. Kokkonen, R. Mattila, T. Palin & S. Sauri). Helsinki: Otava.

Juupaluoma, J. (2015, 27. tammikuu). Rabbi: Antisemitismin nousu Suomessa huolestuttaa. Turun Sanomat. Haettu 30.01.2018 osoitteesta <http://www.ts.fi>

Kilpeläinen, K. (2017, 24. lokakuu). Sari Essayah vaatii hallitusta puuttumaan kiihottamiseen kansanryhmää vastaan. Savon Sanomat. Haettu 30.01.2018 osoitteesta <https://www.savonsanomat.fi>

Laitinen, S. (2003). Hyvää ja kaunista: kuvataideopetuksen mahdollisuuksista nuorten esteettisen ja esteettisen pohdinnan tukena. (Väitöskirja). *Taideteollisen korkeakoulun julkaisu*, A, 30. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.

Levi, P. (2009). *Hukkuneet ja pelastuneet*. (Suom. R. Kankkunen). [Helsinki]: Artemisia.

Lukion opetussuunnitelman perusteet (2015). Helsinki : Opetushallitus.

Neusner, J. (1998). Talmudin rakenne ja juutalainen kulttuuri. (Suom. M. Itkonen-Kaila). Teoksessa T. Harviainen & K.-J. Illman (toim.), *Juutalainen kulttuuri* (s.115–124). Keuruu: Otavan Kirjapaino.

Oikarinen, M. (2004). Holokaustin hahmoja. *Historiallinen aikakauskirja*, 102, 177–190. <http://urn.fi/URN:NBN:fi:ELE-1361502>

Ornstein, A. (2006). Artistic Creativity and the Healing Process. *Psychoanalytic Inquiry*, 26(3), 386–406.

doi:10.2513/s07351690pi2603_77

Paavola, H. & Talib, M.-T. (2010). *Kulttuurinen moninaisuus päiväkodissa ja koulussa*.

Jyväskylä: PS-kustannus.

Perusopetuksen opetussuunnitelman perusteet (2014). Helsinki: Opetushallitus.

Raphael, M. (2009). *Judaism and the Visual Image: A Jewish Theology of Art*. London; New York: Continuum.

Reiners, I. (2001). *Taiteen muisti: Tutkielma Adornosta ja Shoahista*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Rolef, S. (2018). Artwork in Knesset.

https://www.knesset.gov.il/birthday/eng/KnessetBuilding2_eng.htm

Räsänen, M. (2008). *Kuvakulttuurit ja integroiva taideopetus*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.

Räsänen, M. (2006). Väline vai itseisarvo? Taiteen avulla, taidetta varten ja taiteeseen. Teoksessa: K. Kettunen, M. Hiltunen, S. Laitinen & M. Rastas (toim.). *Kuvien keskellä. Kuvataideopettajaliitto 100 vuotta*. Keuruu: Otava.

Salminen, A. & Koskinen I. (toim.). (2005). *Pääjalkainen: Kuva ja havainto*. Hollola: Salpausselän kirjapaino.

Seppä, A. (2012). *Kuvien tulkinta: Menetelmäopas kuvataiteen ja visuaalisen kulttuurin tulkitsijalle*. Tampere: Tammerprint.

Suomen Piipiseura. (2009). *Pyhä Raamattu: Vanha & Uusi testamentti*. (13. painos).

The Society For Distributing Hebrew Scriptures. (2016). *The Holy Scriptures of Tanakh*. (2. painos).

Tikka, I. (2018, 27. tammikuu). Puolan uusi holokaustilaki suututti Israelin holokaustin muistopäivänä. Yle Uutiset. Haettu 30.01.2018 osoitteesta <https://yle.fi/uutiset/3-10045134>

Töyrylä, K. (2017, 27. kesäkuu). Holokaustista puhuminen on yhä riski Puolassa – tappouhkauksia, anteeksipyyntöjä, erovaatimuksia. Yle Uutiset. Haettu 30.01.2018 osoitteesta <https://yle.fi/uutiset/3-9692498>

<http://global100.adl.org/>

Kuva-aineisto Yad Vashemin taidemuseon kokoelmissa

<https://www.yadvashem.org/exhibitions.html>

Kuva 1 Muste paperille, Jewish partisans. Alexander Bogen. 1943.

Kuva 2 Öljyliitu paperille, The "Übermensch" in the pose typical of the "Master Race". Alexander Bogen. 1943.

Kuva 3 Hiili paperille, Partisan in battle. Alexander Bogen. 1943.

Kuva 4 Öljy asbestilaatalle, House in the Sun. Leon Weissberg. 1942.

Kuva 5 Peiteväri paperille, Trees and Cacti. Charlotte Salomon. 1939-1941.

Kuva 6 Muste ja vahaliitu paperille, Pastoral Landscape. Chaim Uryson.

Kuva 7 Lyijykynällä paperille, Young Woman Sitting in an Armchair, Ghetto. Ilka Gedö. 1944.

Kuva 8 Lyijykynällä paperille, Portrait of a Woman, Theresienstadtin ghetto. Leo Haas. 1944.

Kuva 9 Hannelore (Hanka) Wertheimer-Weingarten, Praha. David Friedmann. 1940.

Kuva 10 Öljy puulle, Camp Synagogue. Felix Nussbaum. 1941.

Kuva 11 Ruskea muste paperille, Ruins of the Synagogue on Wolborska Street, Lodz. Henryk Hechtkopf. 1945-1946.

Kuva 12 Öljyväri kankaalle, Ahasver. Eliazer (Elie) Neuburger. 1947.

Kuva 13 Peiteväri, hiili ja lyijykynä paperille, To the Man who Restored my Belief in Humanity. Yehuda Bacon. 1945.

Kuva 14 Hiili paperille, Liberation. Israel Alfred Glück, Bergen-Belsenin leiri. 1945.

Kuva 15 Vesiväri paperille, View of Buchenwald, Few Days after Liberation. Jacob Zim. 1945.

Kuva 16 Peiteväri ja lyijykynä paperille, Girls in the field. Nelly Toll. 1943.

Kuva 17 Peiteväri paperille, Children Alone. Samuel Bak. 1946.

Kuva 18 Lyijykynä, värikynä ja vesiväri paperille, Hurrah, the FREEDOM. Thomas Geve (Stefan Kohn), Buchenwaldin leiri. 1945.

