

Ellen Posti

Sata vuotta karnevalismia kuvataiteessa

Sirkus aiheena ja
tunteiden tulkkina
1850–1950-luvuilla



ELLEN POSTI

**Sata vuotta karnevalismia kuvataiteessa
Sirkus aiheena ja tunteiden tulkkina 1850–1950-luvuilla**

Akateeminen väitöskirja,
joka Lapin yliopiston taiteiden tiedekunnan suostumuksella
esitetään julkisesti tarkastettavaksi Lapin yliopiston Castrén-salissa
marraskuun 15. päivänä 2024 klo 12.



LAPIN YLIOPISTO
UNIVERSITY OF LAPLAND

Rovaniemi 2024

Lapin yliopisto
Taiteiden tiedekunta

Väitöskirjan ohjaajat:

Professori (emerita) Tuija Hautala-Hirvioja, Lapin yliopisto
Dosentti Sisko Ylimartimo, Oulun yliopisto

Väitöskirjan esitarkastajat:

Dosentti Päivi Granö, Turun yliopisto
Professori Tutta Palin, Turun yliopisto

Vastaväittäjä:

Professori Tutta Palin, Turun yliopisto



Taitto: Minna Komppa, Taittotalo PrintOne

Acta electronica Universitatis Lapponiensis 391

ISBN 978-952-337-450-8

ISSN 1796-6310

Sähköisen väitöskirjan pysyvä osoite:
<https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-337-450-8>

Sisällysluettelo

Sisällysluettelo	3
Tiivistelmä	6
Abstract	8
Saatteeksi	10
1. Johdanto	11
1.1. Sirkus kiinnostuksen kohteena	11
1.2. Tutkimuksen rajaus, tavoitteet ja kysymykset	12
1.3. Keskeinen aineisto, lähteet ja aiemmat tutkimukset	12
1.4. Lähdekritiikki ja tutkimuksen eettinen pohdinta	15
1.5. Tutkimuksen tausta, menetelmät ja teoria	17
1.5.1. Ikonografisia ja ikonologisia piirteitä tutkimusmentelmässä	18
1.5.2. Karnevaliteoria ja karnevaalielementit	19
1.5.3. Historiallinen tausta ja lähtökohdat	22
1.5.4. Sirkukseen liittyvät keskeiset hahmot ja käsitteet	26
1.6. Tutkimuksen rakenne	30
2. Sirkus ja sen toimijat	31
2.1. Sirkuksen alkuperä	31
2.2. Ohjelmanumerot ja ilmapiiri	33
2.3. Klovneria	35
2.4. Akrobatia ja muut taitolajit	38
2.5. Eläimet	41
3. Sirkuksen attributit ja niiden funktiot	46
3.1. Sirkusta kuvaavat ilmaisut	46
3.2. Nauru ja karnevalistisuus	47
3.3. Pelko ja vaaran viehätys	49
3.4. Sirkuksen visuaalisuuteen vaikuttavia tekijöitä	51
4. Kuvataide ja sirkus	53
4.1. Karnevalismi ja modernistitaiteilijat	53
4.2. Klovnin nauru kuvataiteessa	55
4.2.1. Klovnin ja harlekiinin tunteet	57
4.2.2. Klovnin ja harlekiinin asema	60

4.2.3. Klovnin merkitys	65
4.2.4. Klovnin naamio	67
4.3. Tasapainoilijat	72
4.3.1. Nuoralla tanssivan klovnin pelko	72
4.3.2. Taitoratsastajan vaarat ja viettymykset	77
4.3.3. Viehkeät taitoratsastajat	82
4.3.4. Akrobatian salat	84
4.3.5. Akrobatian synkempi merkitys	88
4.3.6. Jonglöörit	93
4.3.7. Chagallin jonglööri	94
4.3.8. Jonglöörit ja ratsut	97
4.3.9. Jonglööraus ihmisyyden ja kasvikunnan edustajana	99
4.4. Taiteen taikurit	103
4.4.1. Illuusiota ja mystiikkaa	103
4.4.2. Kosminen kosketus	105
4.5. Eläimet ja niiden kesyttäjät	112
4.5.1. Eksoottiset eläimet areenalla.	112
4.5.2. Eläintenkesyttävä astuu areenalle	114
4.6. Tanssijat areenalla	119
4.6.1. Rohkeat esitykset ja uusi elämäntapa	119
4.6.2. Kabareetanssijat	120
4.6.3. Liikkeen kuvaus ja yöelämän kutsu	123
4.7. Sirkusmaailman voimamiehet	126
4.7.1. Painijat	127
4.7.2. Nyrkkeily	128
4.8. Friikit ja sideshow	132
4.9. Paraati	136
4.10. Tuokiot kulisissa ja yleisön kuvaus	142
5. Sirkus-teema suomalaisessa kuvataiteessa 1950-luvulle	148
5.1. Varhainen sirkusaiheinen taide	148
5.2. Aiheita ekspressionismin ja fauvismin hengessä	152
5.3. Maailmansotien välinen aika ja sirkuksen tragiikka	155
5.4. Jälleenrakennuskaudella varovainen ilmaisu jatkuu	160
5.5. Kohti 1950-lukua	163
6. Sirkus karnevalismin, yksilön tunteiden ja yhteiskunnan tilan heijastajana	169
6.1. Karnevalismi sirkusaiheiden ilmaisussa	169
6.2. Sirkus taiteilijan elämäntilanteen tai maailmankatsomuksen tulkkina	171
6.3. Sirkusaiheet yhteiskunnan tilanteen heijastajana	173
7. Päätössanat	175

Lähteet	177
Teos- ja kuvaluettelo	197
Tutkimuksen taiteilijat	209
Summary	214

Tiivistelmä

Sata vuotta karnevalismia kuvataiteessa.
Sirkus aiheena ja tunteiden tulkkina 1850–1950-luvuilla

Tässä tutkimuksessa tarkastelen La Belle Époque-ajan sirkusaiheisia taideteoksia ja niiden merkitystä Ranskassa heti maailman sotien jälkeen sekä niiden vaikutusta suomalaisen taiteeseen. Keskeinen aineisto koostuu 105 sirkusaiheisesta maalauksesta, joita olen verrannut muihin samanaikaisiin teoksiin ja eri lähteistä koostuviin teksteihin. Tutkimukseni konteksteina ovat 1850-luvulta alkaen teollistunut Eurooppa, pariisikeskeinen kuvataide, sirkus ja siihen kiinteästi liittyvä karnevalismi sekä vuosien 1850–1950 -lukujen Euroopan poliittinen ja kulttuurinen ilmasto.

Tutkimukseni päänäkökulma on karnevalismi. Sen sekä siihen liittyvien käsitteitten avulla etsin vastauksia, miten karnevaali ilmenee sirkusaiheisissa maalauksissa. Tarkastelen profanointia, karnevalistista naurua ja kuoleman symboliikkaa sekä niiden merkitystä taideteoksen kokonaisuudessa. Sirkuksen historian kautta peilaan ohjelmanumeroiden tapahtumia ja taideteosten sisältöjä. Tutkimuksen tulkkinnan menetelmänä käytän ikonografiaa sirkusaiheisten taideteosten kuvailussa, sen symboliikassa ja keskinäisessä vertailussa. Tutkimus perustuu sirkuksen ohjelmistoon. Tarkastelen taiteilijoiden näkökulmia kuvan ilmaisusta ja tunteiden esittämisestä sirkusaiheisten taideteosten avulla. Pääasiassa keskityn Pariisista vaikutteita saaneiden taiteilijoiden teoksiin, mutta tutkin myös sirkuksen vaikutusta suomalaisessa taiteessa aina 1950-luvulle saakka.

Tutkimus osoittaa, että karnevaalin monityylisyys ja uusien vaihtoehtojen etsiminen antoivat mahdollisuuden muutokseen ja uudistumiseen. Karnevalismi paljasti vääryydet ja antoi välineet selviytyä vaikeista olosuhteista. Usein kuvaukset olivat omakuvia, allegorioita itse kuvantekijästä ja hänen tilanteestaan. Moni koki klovnin ja harlekiinin kuvaamisen surun hälventämisenä, synkkyuden unohtamisena ja salattujen tunteiden käsittelynä. Toisille hahmo toimi *alter egona*. Roolin monimerkityksellisyys perustui pelkoon ja viihdyttävyyteen. Ohjelmanumeroiden vertauskuvallisuus ilmeni myös sirkuksen vaaraa kuvaavissa maalauksissa. Kuvaukset viittasivat vapauteen, mutta myös yhteiskunnan tilanteesta kertoviin karnevalistisiin vaihtoehtoihin. Taiteilijat pyrkivät muuttamaan maailmaa.

Monipuolinen spiritualistinen liikehdintä teki Pariisin taide-elämästä värikkään ja vaikeaselkoisen. 1800-luvun lopulla taiteilijat kiinnostuivat henkisestä taiteesta,

yliaistillisen tiedon tutkimisesta ja yksilön suhteesta kosmokseen. Näkymättömyyden kuvaamisesta tuli keskeinen teema. Esittävydestä luovuttiin, jotta taiteen henkinen sisältö uudistuisi. Taiteilija taikurin ominaisuudessa muutti maailmaa.

Avainsanat: kuvataide, karnevalismi, sirkus, sen ohjelmanumerot ja roolit

Abstract

One hundred years of carnivalism in visual arts
Circus as a theme and interpreter of emotions from the 1850 to the 1950

In this doctoral thesis I examine circus themed artworks from the Belle Époque era and their significance in post-world war France, as well as their influence on Finnish art. The primary material consists of 105 circus-themed paintings, which I have compared to contemporary works and texts from different sources. The contexts of my research include industrialized Europe starting from the 1850s Paris-centric visual arts, the circus as well as closely related carnivalism and European political and cultural climate of the year 1850 to 1950.

The main aspect of my research is carnivalism. Through it and related concepts I seek answers to how carnival appears in circus-themed paintings. I explore profanation, carnivalistic laughter, death symbolism and their significance in the artworks. Through the history of the circus, I reflect on the events of the program numbers and the contents of the artworks. The method of interpretations in this research involves using iconography to describe circus-themed artworks, their symbolism and their mutual comparison. The research is based on circus programs. I examine artists' perspectives on visual expression and the representation of emotions through circus-themed artworks. I mainly focus on works by artists who were influenced by Paris, but I also investigate the influence of the circus on Finnish art up to the 1950s.

The research shows that the multistyle of carnivalism and search for new alternatives gave opportunities for change and renewal. Carnivalism revealed injustices and provided means to survive with difficult circumstances. Often the depictions were self-portraits, allegories of the image-maker themselves and their situations. Many experienced portraying clowns and harlequins as dispelling sorrow, forgetting darkness and processing hidden emotions. For others these figures acted as alter egos. The dual meaning of the role was based on fear and entertainment. The metaphorical nature of the program numbers also appeared in paintings depicting the danger of the circus. The depictions alluded to freedom but also to carnivalistic alternatives reflecting the situation in society. Artists aimed to change the world.

The diverse spiritual movement made Parisian art life colourful, enigmatic and difficult to understand. In the late 19 century artists became interested in spiritual

art, the exploration of supernatural knowledge and the individual's relationship with the cosmos. Depicting invisibility became a central theme. Realism was abandoned in order to renew the spiritual content of art. The artist as a magician changed the world.

Keywords: visual art, carnivalism, circus and its performances and roles

Saatteeksi

Mieleisten opintokokonaisuuksien suorittaminen on aina ollut lähellä sydäntäni. Tavallaan ne ovat olleet matkoja, joihin liittyi monesti karnevaalien maailma. Valitsemani aihealueet ovat sivunneet usein naamioita ja niiden merkityksiä. Haaveilin usein Venetsian naamiaisista. Vähitellen opintoihin liittyvistä seminaareista, lukuisista kursseista ja tenteistä tuli itsestään selvyyksiä, totuttuja tapoja. Monta kertaa päätin, että en enää aloita uutta projektia vaan toisin kävi.

Lämpimät kiitokset kuuluvat työni esitarkastajille, professori Tutta Palinille ja dosentti Päivi Granölle, joita kiitän hyödyllisistä neuvoista ja oivallisista huomioista. Lisäksi suuret kiitokset haluan osoittaa työni vastaväittäjälle Tutta Palinille. Kiitän myös ohjaajiani, professori (emerita) Tuija Hautala-Hirviojaa ja dosentti Sisko Ylimartimoa. Heidän monialainen kannustus ja rakentava ohjaus ovat auttaneet korvaamattomalla tavalla sekä minua että työtäni koko tutkimusprosessin ajan. Heiltä olen saanut arvokkaita tutkimuksellisia ohjeita ja käytännön neuvoja tutkimuksen ohjauksen lisäksi. Dosentti Sisko Ylimartimoa kiitän asiantuntevasta kielentarkastuksesta. Työtäni ovat edistäneet myös kanssaopiskelijoiden ja ystävieni lukuisat mielenkiintoiset keskustelut taiteen olemuksesta ja taiteen tekemiseen liittyvistä kokemuksista. Erityisesti haluan kiittää heitä syvällisistä ja ajatuksia herättävistä filosofisista pohdinnoista. Kiitokset osoitan myös Lapin yliopiston tutkijakoulun koordinaattorille Janne Väättäjäälle. Lisäksi haluan kiittää Kemin kaupunginkirjastoa ja sen virkailijoita ystävällisestä ja nopeasta palvelusta.

Suuret kiitokset kuuluvat myös perheelleni, joka on seurannut puurtamistani ja elänyt mukana kaikki nämä vuodet ja vuosikymmenet. Kiitän heitä niin myötälämisestä, henkisestä tuesta kuin myös lukemattomien ongelmien ratkaisusta. Omistan työni jo edesmenneelle Ida-tädilleni, suurelle teatterin ystävälle sekä Antton-sedälleni, uupumattomalle filosofian harrastajalle.

1. Johdanto

1.1. Sirkus kiinnostuksen kohteena

Sirkus on täynnä iloa ja naurua – mutta myös pelkoa ja jännitystä sekä uuden ja ennennäkemättömän odotusta, kavioiden kopsetta, rumpujen päristystä ja henkeä salpaavia temppuja. Se on myös suosionosoituksia, vaihtuvien valokeilojen välkettä ja salaperäistä taikaa. Siellä mahdottomastakin tulee mahdollista. Sirkuksen värikäs estetiikka ja sen voimakas vertauskuvallisuus antavat katsojalle elämyksellistä eksootiikkaa ja unohtumattomia kokemuksia.

Sirkuksen henki johtaa keskiajan karnevaalien ja markkinatorien esitysten kautta aina 2000-luvulle saakka. Sirkuksessa yhdistyvät monenlaiset taidot, niin musiikki, tanssi kuin teatterikin. Siellä kohtaamme omat toiveemme, halumme ja pelkomme. Uskomattomissa suorituksissa yhdistyvät yhteiskunnan käsitykset taiteen ja viihteen arvottamisesta. Sieltä löytyvät viihdytyksen tarpeet, ilo, toivo, jännitys ja nauru.

Taideteokset mahdollistavat laajan tunnekirjon kokemisen ja taiteessa tunteet ovat keskeisiä. Taideteoksen välittämästä ilosta, surusta, melankoliasta ja pettymyksestä on lyhyt askel taiteilijan tunteisiin.¹ Joskus taide ja viihde asetetaan vastakohtaisiksi. Viihteessä herätetään tunteita, kun taas taiteessa ilmaistaan niitä. Kun viihteen tavoitteena on viihdyttäminen ja taiteen päämääränä esteettinen arvo, ne eivät sulje toisiaan pois: sirkusaiheinen maalaus sekä herättää tunteita että ilmaisee niitä.² Sirkuksen aihe maailma on kiinnostanut minua tapahtumiensa rikkauden, värimaailman, iloisen tunnelman sekä elämyksellisyyden, mielikuvien ja aistimusten vuoksi.

Yliopisto-opintojeni alussa kiinnostuin sirkusaiheesta, harlekiineista ja commedia dell'arten vaikutuksesta maalaustaiteesta. Arkeologian laudaturtyössäni *Naamioiden symboliikkaa Egyptistä. Tutkielma Arsinoön, Antinoopoliksen ja Panopoliksen keisariaikaisista kuolinnaamioista* (2008) tarkastelin egyptiläisiä kuolinnaamioita ja niiden vertauskuvallisuutta. Lisäksi kuvataidekasvatuksen pro gradu -tutkielmassani *Keminmaan nuorten naamioperformanssi. Historiallis-fenomenografinen katsaus naamioiden merkitykseen* tutkin muun muassa roomalaisia tasavallan ja keisarikunnan aikaisia naamioita. Siten tuntui sopivalta jatkaa tavallaan samaa teemaa. Tämä tutkimukseni keskittyy 1850–1950-luvuille: keskeisinä ovat sirkusaiheet Ranskan ja Suomen taiteen lisäksi myös Saksan ja Italian taiteessa. Alue on vähän tutkittu aihe ja tutkimukseni tarjoaa uutta tietoa taide- ja kulttuurihistorian alalle.

1 Haapala & Lammenranta 1993, 135, 139.

2 Vuorinen 1995, 23. Vuorinen viittaa R. G. Collingwoodiin.

1.2. Tutkimuksen rajaus, tavoitteet ja kysymykset

Tutkimuksessani pidän lähtökohtana hypoteesia, jonka mukaan taiteilijat hakivat virikkeitä ja inspiraatioita Pariisista ja pariisilaisista sirkuksista. Tutkimusongelma käsittelee sirkuksen vaikutusta taiteeseen. Rajaani tutkimukseni 1850–1950-luvuille ja keskityn pääasiassa maalauksiin, grafiikkaan ja piirroksiin. Sirkusaiheisten veistosten lukumäärä taidejulkaisuissa ja näyttelyluetteloissa on huomattavasti pienempi suhteessa maalauksiin, minkä vuoksi jätin kolmiulotteiset teokset vähemmälle huomiolle. Suomen taiteen erotin omaksi kokonaisuudeksi, koska ratkaisu tuntui luonteelta, sillä Suomen kansallinen herääminen 1800-luvun lopulla, karelianismi ja maisemamaalaus olivat suomalaisen identiteetin rakentajia. Myös 1900-luvun itsenäistyminen, sisällissota, luterilainen etiikka ja työn moraalit vaikeuttivat kepeiden aiheiden kuvaamista. Kuvataiteen kenttä alkoi laajentua 1960-luvulla, mukaan tulivat uudet välineet ja toimintatavat, joista mainittakoon valokuvaus, mediataide, multimedia ja video, performanssi- ja happeningtaide sekä tila- ja maataide. Minimalismi ja käsitetaide toivat mukanaan uusia taidekäsitteitä.

Tutkimuksessani keskityn ranskalaisiin, italialaisiin ja saksalaisiin taideteoksiin, sillä Pariisi oli huomattava kansainvälinen taiteilijakoulutuksen keskus. Suomalaisen taiteilijoiden suhteet Ranskaan, Italiaan ja Saksaan liittyivät nekin koulutukseen ja koulutuspaikkoihin. Lisäksi huomattavaa oli Saksan merkittävä rooli sekä suomalaiselle kulttuurille että ulkopoliitikalle ennen toista maailmansotaa. Saksalaisiin taiteilijaryhmiin pidettiin yhteyttä myös näyttelyiden, lehtiartikkelien ja kirjeiden avulla³. Suomessa ja koko Euroopassa vaikuttaneiden tyylien synty paikat ja kulttuuriset keskuksat sijaitsivat toiseen maailmansotaan saakka Pariisissa, Berliinissä, Münchenissä, Milanossa ja Roomassa.

Tavoitteenani on tarkastella La Belle Époque -ajan sirkusaiheisia taideteoksia, miten niiden merkitys näkyi Ranskassa heti maailmansotien jälkeen ja miten ne vaikuttivat suomalaiseen taiteeseen. Tutkimuskysymykset perustuvat taideteosten sisältöön ja sommitteluun:

Miten karnevalismi näkyy sirkusaiheiden ilmaisussa?

Miten sirkuksen ohjelmanumeroiden vertauskuvallisuus ilmenee ja miten yhteiskunnallinen tilanne heijastuu aiheissa?

1.3. Keskeinen aineisto, lähteet ja aiemmat tutkimukset

Tutkimukseni kohteena ovat sirkuksesta innoituksen saaneet taiteilijat ja heidän taideteoksensa. Olen systemaattisesti useiden vuosien ajan kerännyt itselleni sirkusaiheisten maalausten tietuetta, joka sisältää noin 800 teosta. Aineistoni koostuu 105

3 Louhivuori 1988, 45.

sirkusaiheisesta maalauksesta, joita olen verrannut muihin samanaikaisiin teoksiin ja eri lähteistä koostuviin teksteihin. Mukana on myös 20 suomalaista taiteilijaa. Kokonaisuutena kohteiden määrä on välillisesti vertailuteosten kanssa yhteensä 255 teosta, jotka ajoittuvat 1850-luvulta 1950-luvun lopulle saakka. Aineiston valintakriteerinä olen käyttänyt teoksessa kuvatun ohjelmanumeron selkeyttä, sen esittävyttä sekä maalauksen valmistumisajankohtaa ja -paikkaa. Lisäksi olen ottanut huomioon taiteilijan muut yhteydet Pariisiin ja siellä mahdolliseen näyttelytoimintaan, taidekouluutukseen tai pariisilaisiin sirkuksiin. Tutkimusaineiston olen kerännyt erilaisista lähteistä, taidejulkaisuista ja näyttelyistä. Kohteiden luokittelussa olen käyttänyt sirkuksen ohjelmanumeroita.

Sirkuksen suosio näkyi taiteilijoiden keskuudessa ja heidän tuottamissaan sirkusalbumeissa, joista mainittakoon Henri de Toulouse-Lautrecin (1864–1901) teos *Au cirque*. Kirjeenvaihdon perusteella (28. 10. 1899) tiedetään, että kyseessä oli 20–25 kuvan sirkussarja, joka Manzi Joyantin oli tarkoitus julkaista. Kuusi vuotta myöhemmin Arsène Alexandre julkaisi niistä 22 kappaletta.⁴ Samana vuonna 1905 Georges Rouault (1871–1958) esitti sirkuskuvia Riippumattomien näyttelyssä. 30 vuotta myöhemmin Ambroise Vollardin (1866–1939) kustannusliike julkaisi sirkusmaailmaa käsittelevän kirjan *Cirque de L'Étoile Filante* (1935).⁵ Marc Chagallilla (1887–1985) oli tapana käydä Vollardin kanssa sirkuksessa. Yhteiset vierailut todennäköisesti inspiroivat taiteilijaa, sillä vuonna 1927 Vollard tilasi Chagallilta 19 kappaletta guassisarjan, jonka teemana oli sirkus.⁶ Sarjan valmistuminen kuitenkin viivästy ja taiteilija teki sen useita vuosia myöhemmin. Fernand Léger (1881–1955) julkaisi 63 litografiaa sisältävän sirkusaiheisen kirjan vuonna 1949. Hän olisi halunnut siihen kirjailija Henry Millerin (1891–1980) tekstityksen kuvitukseen mutta väsyi odottamaan ja päätyi omaan tekstiin.⁷

Kreikkalainen kustantaja Emmanuel Tériade julkaisi vuonna 1947 Henri Matissen (1869–1954) kaksikymmentä samanaiheista kuvaa käsittävän kirjan *Jazz*, jonka nimi suunnitteluvaiheessa oli *Circus*.⁸ Vuonna 1922 valmistui Otto Dixin (1891–1969) etsaussarja (*The circus*), jossa taiteilija kuvaa tuntemuksiaan: sadismia, seksuaalisuutta ja vaarallisuutta.⁹ Lisäksi Pablo Picasso (1881–1973, *Suite de Saltimbanques*), Max Beckmann (1884–1950) sekä Paul Klee (1879–1940) ja Kees van Dongen (1877–1968, *Les Saltimbanques*) tekivät sirkussarjoja. Aihe maailman syiden valintaa mietittäessä toisaalta tiedetään, että Ambroise Vollardilla oli varattuna oma aito talvisirkuksessa ja että hänellä oli tapana lahjoittaa pääsylippuja taiteilijoille.¹⁰

4 Toulouse-Lautrec's The Circus 2006; Toulouse-Lautrec & Schimmel 1991, 359. Kirje 584.

5 Georges Rouault 2007.

6 Walther & Metzger 1990, 93; Cogniat 1965, 94.

7 Simon 2014, 188–189; Miller 1960, 83.

8 Essers 1989, 79–80.

9 Naubert-Riser 2004, 260, 119. *Balancing act*, 1922, etsaus sarjasta *Circus*.

10 Alexander 1991, 316, 488.

Sirkusaiheeseen viittaavista taidejulkaisuista ja opinnäytteistä mainittakoon Emil Cedercreutzin teos *Circusliv i Norden: illustrerad med skulpturer och silhuetter av författaren* (1946) sekä Christer Cederbergin etnologinen tutkimus *Circusliv* (1981). Edmond Faral käsittelee teoksessa *Jongleurs en France au moyen age* keskiajan jonglöörejä (1909). Anu Korhosen väitöskirja *Fellows of infinite jest. The fool in renaissance England* vuodelta 1999 keskittyy narreihin ja narrien historiaan renessanssajan Englannissa. Korhonen pohtii, mikä narreissa nauratti ja miten narrius toimi. Helen Stoddart tutkii sirkuksen kulttuurihistoriaa teoksessaan *Rings of desire. Circus history and representation* (2000). Katri Hämäläisen pro gradu *Ilveilijän vastakulttuurinen funktio Dario Fon tekstisarjassa Mysterio Buffo* (1997) liittyy kirjalliseen perinteeseen ja sivuaa myös karnevaaliteoriaa. Hämäläinen tarkastelee ilveilijän merkitystä ja funktiota Dario Fon monologisarjassa.

Tässä tutkimuksessa keskeinen tutkimuskirjallisuus ja lähteet pohjautuvat pääosiltaan sirkuksesta kertoviin lukuisiin taidejulkaisuihin ja näyttelyluetteloihin. Karnevaaliteoriaa olen käsitellyt pääasiassa Mihail Bahtinin teosten *Kirjallisuuden ja estetiikan ongelmia* (1979), *Dostojevskin poetiikan ongelmia* (1991) ja Bahtinin väitöskirjaa *Francois Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru* (1995), joka tuo esiin keskieurooppalaisen karnevalismin ja ranskalaisen Francois Rabelais'n groteskin perinteen. Julia Kristevan tutkimus *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman* tarkastelee teoksen dialogisuutta, kun taas Gary Morson ja Caryl Emerson ovat tutkineet Bahtinin kirjallisuusteoreettisten ja filosofististen ajatusten kirjoja.

Ikongrafiaa olen soveltanut Erwin Panofskyn teoksen *Meaning in the visual arts* (1955) mukaan. Olen käyttänyt myös Johannes Rantasen teosta *Taiteentutkimuksen historia, kenttä ja metodologia* (1975) sekä Lauri Ockenströmin ja Katja Fältin *Ikongrafiaa*-artikkelia, joka on julkaistu Annika Waenerbergin ja Satu Kähkösen toimittamassa teoksessa *Taidetta tutkimaan, menetelmiä ja näkökulmia* (2012).

Sirkuksen historiaa ja klovneriaa käsittelevässä osiossa ovat olleet suurena apuna muun muassa John H. Towsenin *Clowns*, (1976), Pascal Jacobin *The circus, A visual history* (2018) ja Allardyce Nicollin *The world of the harlequin* (1963). Akrobatiaa ja muita lajeja sisältävässä osiossa tärkeitä lähteitä ovat olleet Marian Murrayn teos *Circus! From Rome to Ringling* (1975), Sven Hirnin *Kaiken kansan huvit. Tivolitoimintaamme 1800-luvulla* (1986), *Sirkus kiertää Suomea* (1982) sekä Tomi Purovaaran teos *Nykysirkus – aarteita, avaimia ja arvoituksia* (2005). Taikureiden historiaa käsittelevässä osassa olen käyttänyt Heikki Nevalan *Silmänkääntäjiä, konstiniekkoja ja loihutataiteilijoita. Taikurien vaiheita Suomessa 1800-luvulta 1960-luvulle* (2011) sekä *Huvielämän kiertolaisia. Kotimainen sirkus ja tivolitoiminta 1900–1950* (2015).

Luvut *Kuvataide ja sirkus* sekä *Sirkus-teema suomalaisessa kuvataiteessa 1950-luvulle* sisältävät laajan määrän erilaisia lähteitä. Taiteilijoiden tuottamat sirkusalbumit ovat antaneet arvokasta tietoa, samoin elämäkerrat ja näyttelyluettelot. Jean Clairin toimittamat kirjat *Picasso. The Italian journey 1917–1924* (1998) ja *The*

Great parade. Portrait of the artist as clown (2004) ovat olleet hyödyllisiä teoksia. Aihealueen erikoisuuden vuoksi olen joutunut käyttämään apuna kirjasarjoja, joista mainittakoon *Ars Suomen taide 1-6*, *Pinx- Maalaustaide Suomessa* sekä Markku ja Olli Valkosen kirjoittamat ja toimittamat teossarjat *Maailman taide* (1981) sekä *Suomen taide* (1985).

Kuva- ja värisommittelun pohdinnat pohjautuvat Johannes Ittenin, Paul Kleen, Wassily Kandinskyn, Harald Arnkilin, Sixten Ringbomin ja Michel Eugène Chevreul'n teoksiin, joista esimerkkinä Kandinskyn *Taiteen henkisestä sisällöstä* (1981), *Kuvataiteen toisinajattelija* (1985) sekä Unto Pusan *Plastillinen sommittelu* (1979) ja *Väri - muoto - tila* (1981).

1.4. Lähdekritiikki ja tutkimuksen eettinen pohdinta

Ritva Koskennurmi-Sivosen mukaan ulkoinen lähdekritiikki on asian arviointia lähteen aitoudesta ja siitä, liittyykö se todella tutkittavaan ilmiöön, kun taas sisäinen lähdekritiikki arvioi, onko lähde täsmällinen, relevantti ja hyödyllinen.¹¹ Ulkoisessa lähdekritiikissä lähde sijoitetaan omaan aikakauteensa, pohditaan sen ajallista ja paikallista lähtökohtaa, lähteen tekijää ja kohdetta. Sisäisessä lähdekritiikissä tarkastellaan, miten lähde oli aikakautensa todellisuutta. Huomio kiinnitetään lähteen sisältöön ja syntyyn, jolloin tutkija pohtii, miten suuri todistusvoima lähteellä on ja miten todenmukainen se on aikakauteensa nähden.¹²

Bahtinin väitöskirja *Francois Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru* (1995) toi esiin tarinoiden ja kuvausten avulla karnevaaliteeman. Sen innoittamana tutustuin Bahtinin ilmiötä kuvavaan karnevaaliteoriaan ja sen kategorioihin soveltamalla niitä sirkusteemaan. Salme Sarajas-Kortteen väitöskirjan avulla *Uuden taiteen lähteillä. Suomalaisia taiteilijoita Pariisissa, Berliinissä ja Italiassa 1891–1895* (1966) löysin mielenkiintoisia näkökantoja 1800–1900-luvun taidemaailmasta ja siihen vaikuttaneista henkisistä suuntauksista niin ajallisista kuin paikallisista lähtökohdista katsoen. Nina Kokkisen väitöskirjaan perustuva teos *Totuuden etsijät. Esoteerinen henkisyys Akseli Gallen-Kallelan, Pekka Halosen ja Hugo Simbergin taiteessa* (2019) antoi uudempaa tutkimustietoa ajallisista ja paikallisista lähtökohdista. Ulla Vihannan *Unelmaton uni. Suomalaisen surrealismin filosofis-kirjallinen ja psykologinen tausta. Otto Mäkilän surrealistinen taide* (1992) johdatti tutkijan mielenkiintoiseen ajankuvaan taiteesta 1900-luvun alkumetreillä. Johanna Frigårdin väitös *Alastomuuden oikeutus. Julkistettujen alastonvalokuvien moderneja ideoita Suomessa 1900–1940* (2008) antoi arvokasta tietoa vuosisadan alun vitalismista. Anna Louhivuoren *Myytit kuvina: Marc Chagallin 1. Pariisin kau-*

11 Koskennurmi-Sivonen 2023.

12 Hyytiäinen & Tähtinen 2008.

den (1910–1914) maalausten strukturalistis-semioottista tulkintaa (1988) valaisi Chagallin värimaailmaa. Sirkusmaailmaa kuvaavien tutkimusten ja väitöskirjojen niukkuuden vuoksi lähteeni muodostuvat erityyppisistä teoksista ja lukuisista artikkeleista. Kuvaston kokoamisessa ja tietojen etsinnässä on ollut pakko ottaa huomioon muu aiheeseen liittyvä tietokirjallisuus. Lähteiden määrän laajuuden vuoksi tuon esiin vain tärkeimmät. Kuvastojen suunnittelussa olen käyttänyt muun muassa taidemuseoiden sähköisiä kuvatietokantoja.

Tutkimukseni pohjautuu osaksi taiteilijoiden tuottamiin sirkusta kuvaaviin albumeihin, primaarilähteisiin, joista esimerkkinä Henri Matisen kaksikymmentä samanaiheista kuvaa käsittävä *Jazz / Circus*, Georges Rouault ja hänen sirkusmaailmaa kuvaava albuminsa *Cirque de L'Étoile Filante* sekä Henri de Toulouse-Lautrecin teos *Au cirque*. Ne ovat tutkimusaiheen ilmiöön liittyviä ja oman aikakautensa lähteitä, joiden antamia tietoja olen tulkinut. Albumien lisäksi olen käyttänyt primaarilähteinä näyttelyluetteloita (Thomson, 2017, *Seurat's circus sideshow*), taidejulkaisuja, taiteilijoiden elämäkertoja (Stassinopoulos Huffington, 1994, *Picasso. Nero vai pabolainen*), taiteesta kertovia artikkeleita (Thomson, 2005, *The circus* sekä Swan, 2020, *Henri Matisse's Jazz: The mystery of The Codomas*) ja taidearvosteluja.

Aikalaislähteinä ovat taideteokset. Valintaperusteina ovat teoslähtöisesti sirkusaiheinen maalaus, siihen liittyvä tieto, lähteen pätevyys, hyödyllisyys ja todellisuus. Rajauksena toimivat 1850–1950-luku sekä Pariisista ja Pariisin koulusta vaikutteita saaneiden taiteilijoiden taideteokset. Avaamalla aiheeseen liittyvän näkökulman palaan menneeseen käytössä olevien lähteiden avulla. Aineisto menneisyydestä vastaa tutkimustavoitteeseen. Kriittisyys muodostuu lähteen tehtävästä ja asemasta menneisyydessä.

Historiantutkimus on keskustelua lähteiden, aikalaiskirjallisuuden ja tutkimuskirjallisuuden kanssa. Tutkimuskysymys ja aineisto tarvitsevat toinen toisiaan.¹³ Primaarilähteiden avulla luodaan ilmiölle konteksti. Tulokinnan lisäksi historiantutkimukseen liittyy tutkijan tekemää rajausta. Todistusaineistoa etsitään menneisyydestä laajaasti ja syvästi.¹⁴

Lähdekritiikki vaikuttaa sitaattien valintaan. Mennyt aika tulee läsnä olevaksi tekstiin aikaissaiteattien ja deskriptio välityksellä, sillä niiden avulla tutkija antaa äänen menneisyydelle. Niiden valinta on eettinen, koska tutkija päättää, kuka saa puheenvuoron.¹⁵ Kun tutkimusetiikka on hyvää, tieteellistä käytäntöä kunnioittavaa, silloin historian tutkimus asettuu mukaan. Tutkijan on pohdittava valintoja, jotka liittyvät hänen tutkimiansa henkilöiden tietosuojaan. Historiantutkimuksen juridiset lähtökohdat muuttuvat, jos tutkijan kohde asettuu 1800-luvulle, jolloin salassapitosäännöksiä ei tarvitse soveltaa. Eettisen harkinnan tulee sisältää koko tut-

13 Koskennurmi-Sivonen 2023.

14 Hyttiäinen & Tähtinen 2008.

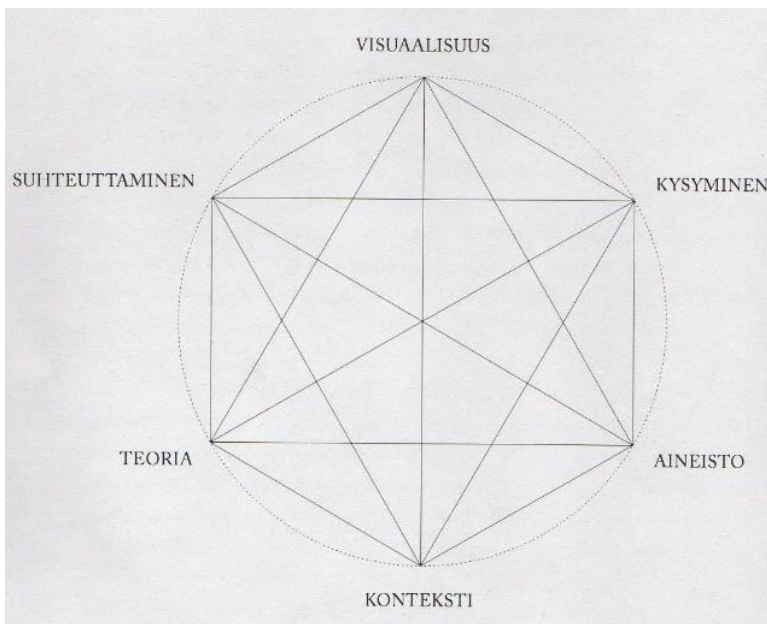
15 Hyttiäinen & Tähtinen 2008.

kimusprosessi aiheen ja aineiston valinnasta tutkittavien yksityisyyden pohdintaan ja raportoinnin tapaan.¹⁶

1.5. Tutkimuksen tausta, menetelmät ja teoria

Tässä tutkimuksessa teoria muodostuu sirkuksen historiasta, karnevalismista ja niihin liittyvistä käsitteistä. Ikonografia ja ikonologia ovat tutkimukseni tulkinnan välineitä ja siten kuuluvat menetelmiini. Keräämäni aineisto toimii tutkimusta rajavana tekijänä, se koostuu visuaalisesta materiaalista, asiantuntijoiden teksteistä, mielipiteistä ja näkemyksistä. Tutkimus perustuu sirkuksen ohjelmistoon ja pohjautuu pääosiltaan sirkuksesta kertoviin taidejulkaisuihin ja näyttelyluetteloihin ja niiden kuviin, joiden pohjalta pyrin löytämään mahdollisimman luotettavaa informaatiota.

Taidehistorioitsija ja emeritaprofessori Annika Waenerberg jakaa tutkimustyön metodologian kuuteen osaan, jotka muodostuvat visuaalisuudesta, kysymyksistä, aineistosta, kontekstista sekä suhteuttamisesta että teoriasta (kuva I).¹⁷



Kuva I. Kaavio taidehistoriallisen tutkimustyön metodologisista kiinnostuskohdista. (Waenerberg 2012, 14.)

¹⁶ Vainio-Korhonen 2018.

¹⁷ Waenerberg 2012, 14.

Aineistoni sijoittuu taiteeseen, visuaaliseen kulttuuriin. Konteksti rakentuu osittain yhteiskunnallisten, esteettisten, filosofisten ja visuaalisten tekijöiden varaan. Tarkastelen taiteilijoiden näkökulmia kuvan ilmaisusta ja tunteiden esittämisestä sirkusaiheisten taideteosten avulla. Keskityn Pariisista vaikutteita saaneiden taiteilijoiden teoksiin, mutta tarkastelen sirkuksen vaikutusta myös suomalaisessa taiteessa 1950-luvulle saakka.

1.5.1. Ikonografisia ja ikonologisia piirteitä tutkimusmentelmässä

Tutkimuksen tulkinnan välineinä ja menetelmänä käytän ikonografiaa sirkusaiheisten taideteosten kuvailussa, symboliikassa ja keskinäisessä vertailussa tilanteen mukaan. Esi-ikonografisessa vaiheessa tarkastelen, mitä teokset esittävät ja mitä niissä tapahtuu. Lisäksi tulkitsen teosten tunnelmaa, hahmojen ilmeitä ja eleitä. Ikonografisen analyysin mukaan tutkin, mitä taideteoksissa on kuvattu. Esiin tulevat yksityiskohtaisemmat tiedot, symboliset ja allegoriset merkitykset.

Ikonografiset tutkimukset tähtäävät teoksen sisältöön, joka tutkimuksessani kietoutuu sirkusmaailmaan. Erwin Panofskyn ikonografinen tutkimusmetodi jakautuu kolmeen eri vaiheeseen: esi-ikonografiseen kuvaukseen, ikonografiseen analyysiin ja tulkintaan. Jokainen vaihe sisältää tulkinnan kohteen määrittelyn, esittelyn ja tulkinnan kontrolloimisen tradition avulla.¹⁸ Esi-ikonografinen kuvailu keskittyy teoksen representatiiviseen puoleen. Tulkinnan kohteena oleva luonnollinen aihe jakautuu faktuaaliseen sekä ekspressionaaliseen osaan, johon liitetään tunnetiloja ja tunnelmia kuvaavien ilmeiden ja eleiden tunnistaminen.¹⁹ Sirkusta seuranneelle on helppo tunnistaa eri hahmot ja niiden synnyttämät jännitteet yleisössä.

Ikonografisella tasolla tunnistetaan ja määritellään, mitä teoksessa on kuvattu soveltamalla asiantuntemusta ja asiantuntemusta.²⁰ Tulkinnan kohteena on konventionaalinen aihe, johon kuuluvat kertomukset, vertauskuvat,²¹ henkilöiden identifointi sekä esikuvien löytäminen kirjallisuudesta esitetyille kohtauksille. Lisäksi ikonografia pyrkii selvittämään tapahtumien ja objektien mahdolliset symboliset ja allegoriset merkitykset.²² Tulkinnan keinona on kirjallisten lähteiden tuntemus, millä Panofsky tarkoittaa tiettyjen teemojen ja käsitteiden tuntemista. Tämän vaiheen kontrollina on tyyppien historia, se miten jotkin asiat tai tapahtumat ilmaisevat tietyissä oloissa erilaisia teemoja ja käsityksiä.²³ Käyttämäni lähdekirjallisuus on avannut sirkuksen historiaa, merkitystä ja näytöksellisyyttä sekä auttanut eri tapahtumien ja hahmojen tulkintaa.

18 Adams 1996, 36–37.

19 Panofsky 1955, 53–54; Rantanen 1975, 123; Ockenström & Fält 2012, 191.

20 Anttila 1996, 262.

21 Panofsky 1955, 54–55; Rantanen 1975, 123.

22 Ockenström & Fält 2012, 193.

23 Panofsky 1955, 54–55; Rantanen 1975, 123.

Ikonologisessa tulkinnassa teoksen aihe ja kuvan tematiikka saatetaan historialliseen, yhteiskunnalliseen ja kulttuuriseen kontekstiin.²⁴ Tulkinnan kohteena on tässä vaiheessa teoksen merkitys eli sisältö, johon kuuluvat symboliset arvot. Välineenä on synteettinen intuitio, millä tarkoitetaan ihmismielen olennaisten pyrkimysten oivaltamista. Kontrollina on kulttuurin ja symbolien historia: miten erilaisilla teemoilla ja käsityksillä on ilmaistu ihmismielen olennaisia pyrkimyksiä erilaisissa oloissa.²⁵ Tämä vaihe edellyttää tietoutta teoksen ajasta, kulttuurista, yhteiskunnasta, aatehistoriallisesta tai poliittisesta ilmastosta. Kuvan aihetta myös tulkitaan kulttuurisena ja henkilöön sidonnaisena kohteena.²⁶ Ikonologia sisältää kokonaan kuvan uudelleen rakentamisen, ja sitä ympäröi enemmän kuin yksi teksti, jonka kontekstiin sisältyy yhtä hyvin sen kulttuurinen kuin taiteellinen sovituskkin.²⁷ Tutkimukseni konteksteina ovat 1850-luvulta alkaen teollistunut Eurooppa, Pariisi-keskeinen kuvataide, sirkus ja siihen kiinteästi liittyvä karnevalismi sekä vuosien 1850–1950 Euroopan poliittinen ja kulttuurinen ilmasto.

1.5.2. Karnevaaliteoria ja karnevaalielementit

Karnevalismin sekä siihen liittyvien käsitteitten avulla etsin vastauksia siihen, miten karnevaali ilmenee sirkusaiheisissa maalauksissa. Tarkastelen profanointia, karnevalistista naurua ja kuoleman symboliikkaa sekä niiden merkitystä taideteoksen kokonaisuudessa. Havainnoimalla ja vertaamalla tutkin, mitä naurun avulla pelosta vapautuminen tuo esiin karnevaalitunnelman synnyttäjänä, miten teoksen groteskisuus näkyy ambivalentteina elementteinä ja miten teos tuo esiin epäkohdat ja paljastaa epäoikeudenmukaisuuden. Sirkuksen historia toimii tutkimukseni runkona, sillä sen kautta peilaan ohjelmanumeroiden tapahtumia ja taideteosten sisältöjä. Niiden avulla tarkastelen, miten sirkuksen historia välittyy taideteoksiin ja miten taiteilijat ovat sitä käsitelleet.

Karnevalistisella maailmankuvalla on elämää luova ja uudistava merkitys ja sen elinvoima on Bahtinin mukaan ehtymätön. Todellisuuteen nähden karnevalisoitunut maailma asettaa kuvan ja sanan erityiseen suhteeseen. Todellisuutta, sen arvottamista ja kuvaamista esitetään nykyhetkessä.²⁸ Karnevaalikäsité on kulttuurihistorian monimutkaisimpia ja kiinnostavimpia ongelmia. Samuel Kinserin mukaan se liittyy roomalaiskatolisen kirkon alueella vaikuttaneeseen keskiaikaiseen perinteeseen, mutta laajemmin se viittaa juhinnan yleisempään muotoon, jolle ovat ominaista kimaltelevat speaktaakkelit ja fantasiaelementit.²⁹ Keskiajan ihmiset elivät vakavan virallisen ja nauravan karnevaalimaailman mukaan. Jo 1200–1300-lukujen

24 Panofsky 1955, 55; Anttila 1996, 262.

25 Rantanen 1975, 124.

26 Anttila 1996, 262–263.

27 Adams 1996, 36–37.

28 Bahtin 1991, 158–159.

29 Kinser 1990, X–XI.

kuvitetuissa käsikirjoituksissa ja legendoissa yhdistetään hartaaseen kuvaukseen lukuisia vapaita tekstiin liittymättömiä sekakuvia, koomisia pirtuja, jonglöörejä akrobaattitemppuineen, maskeerattuja figuureja ja parodisia pienoistöelmiä, toisin sanoen karnevaalin groteskeja kuvia. Keskiajan naurukulttuuri rajoittui juhlien ja huvien pittoon. Rinnalla oli virallinen vakava kulttuuri, joka erottui jyrkästi torin naurukulttuurista.³⁰

Bahtinille karnevaali oli perimmäisen kokonaisuuden malli, maailmanmalli, johon perustuivat kaikki taiteelliset kuvat ja jotka muotoutuivat uudelleen vuosisatojen kuluessa.³¹ Robert Stam näkee karnevaalin alistettujen ryhmien vastakulttuurin, kulttuurisen tuotannon ja halun vastamallina. Yhtäältä karnevaali on ekstaattista yhteisöllisyyttä, muutoksen hilpeää vahvistamista ja utooppista pukuharjoitusta, toisaalta se on demystifioinnin väline, joka paljastaa ne yhteiskunnalliset rakenteet, jotka estävät todellisen yhteisöllisyyden.³²

Karnevalistiseen kansanperinteeseen liittyvät erityispiirteinä moniäyisyys, moniäänisyys, monisävyisyys sekä korkean ja alhaisen, vakavan ja naurettavan yhdistäminen.³³ Virallisen kulttuurin merkityksille pyritään etsimään uusia vaihtoehtoja.³⁴ Keskeinen toiminnan elementti on profanointi (karnevaalierkaus), jossa viralliset arvot käännetään ylösalaisin. Toinen tärkeä kategoria on karnevalistinen nauru. Toisaalta karnevaalikonaisuuteen kuuluvat myös tragedia, ilveilijä, veijari ja naamiaisten väkijoukko. Lisäksi symboleihin ja traditionaaliisiin koodeihin liittyvät väärä kuningas ja kuoleman symboliikka. Bahtinin karnevaalikategoriat ovat konkreettisia ja aistimellisia, elämässä koettuja ja esitettyjä rituaalijatoksia, jotka ovat siirtyneet aikojen kuluessa taiteeseen.³⁵

Karnevaalin aikana ei ole muuta elämää. Karnevaalista ei voi poistua minnekään, sillä ei ole rajoja tilassa.³⁶ Jokainen osallistuu aktiivisesti eikä sitä pelkästään näytellä vaan osallistujat elävät karnevaalivapauden lakien mukaan, jolloin kumotaan kiellot, rajoitukset, koko hierarkkinen rakenne ja siihen liittyvät etiketin muodot. Ihminen vapautetaan arvoasemasta, iästä, omistus- ja varallisuussuhteista, siis kaikesta, jotka määrittivät hänet ulkopuolisessa elämässä. Karnevaalimaailmankuvan erityiskategoriaan kuuluu eksentrisyys, joka sallii ihmisluonteen paljastua konkreettisenä ja aistimellisenä. Karnevaali lähentää, yhdistää, liittää maallisen pyhään, ylevän alhai-

30 Bahtin 1995, 87–88.

31 Laine 2002, 427.

32 Stam 1989, 94–95.

33 Bahtin 1991, 160.

34 Bahtin 1995, 13. Meidän kulttuurissamme on myös kaksi kulttuuria sisäkkään, virallisen tietoisuuden luoma yläkulttuuri ja eräänlaisen undergroundin luoma alakulttuuri. Karnevalisoitu alakulttuuri kääntää kaikki yläkulttuurin arvot, luo niistä uusia vaihtoehtoja. *Viralliselle tietoisuudelle on ominaista, että se jonkin kulttuurimuodon tuotettuaan jäykistää tämän ja tekee siitä pakollisen. Tästä virallisen tietoisuuden pakosta vapauttaa meidän karnevalisoidun kulttuurin suuri nauru.* (Broms 1985, 45.)

35 Alho 1988, 92; Bahtin 1991, 181, 234.

36 Bahtin 1995, 9.

seen, suuren mitättömään sekä viisaan tyhmään. Karnevaalikuninkaan narrimainen kruunaus ja kruunun riisto perustuvat vuorotteluun ja muutokseen, sitä tavataan kaikissa karnevaalityyppisissä juhlamenoissa. Perusajatuksena on kaiken tuhoavan ja kaiken uudistavan ajan juhla. Rituaali ilmaisee samanaikaisesti luovuutta, kaiken rakenteen ja järjestyksen, vallan ja aseman iloista suhteellisuutta.³⁷

Kaikki karnevaalin kuvat ovat kaksijakoisia; parilliset kuvat sisältävät sekä kontrastin että samankaltaisuuden. Samoin tyyppillistä on nurinpäin käännettyjen esineiden käyttö, asusteiden pukeminen nurinpäin eli tavanomaisen ja yleisesti hyväksytyin rikkominen. Karnevaalikuvan rakenteen erityispiirteet pyrkivät kattamaan ja yhdistämään itseensä kehityksen molemmat ääripäät ja antiteesin molemmat jäsenyydet. Kaksijakoisen kuvan ylempi ääripää heijastuu alemmassa pelikorttien kuvioiden periaatteen mukaisesti. Vastakohtat kohtaavat toisensa ja ymmärtävät toisiaan. Monet karnevaalin muinaiset muodot ovat säilyneet sirkuksessa.³⁸

Karnevaali, sen symbolit ja maailmankuva ovat vaikuttaneet moniin taiteenlajeihin ja sulautuneet yhteen erityispiirteiden kanssa. Erityisenä kielenä sen sanoilla ja muodoilla on poikkeuksellisen symbolinen voima. Joustavana taiteellisen näkemisen muotona karnevaali tuo esiin uusia ja aiemmin näkemättä jääneitä asioita. Suhteellistaessaan kaiken ulkoisesti pysyvän ja valmiin karnevalisaatio antaa vaihdostensa ja uudistustensa avulla mahdollisuuden päästä ihmisten välisten suhteiden syvimpiin kerroksiin.³⁹

Karnevaalit nähdään nurin päin käännettynä maailmana ja käyttäytyminen niissä perustuu normirikkomuksen luonteeseen, joka on mielekästä silloin, kun se on sisäistetty niin, että sitä voidaan pitää rikkomattomana. Tavallaan karnevaalikomiikka on leikkiä säännön sisällä. Sääntöjä ei vain saa vaan niitä pitää rikkoa. Siten huumori antaa todellisen kuvan rajoituksistamme. Se ei tavoittele mahdotonta vapautta vaan liikettä kohti vapautta. Se muistuttaa meitä lain olemassaolosta.⁴⁰ Kun todellista huumoria esitetään, viihteestä tulee avantgardea, eräänlaista filosofista peliä.⁴¹

Bahtin käyttää tutkimuksissaan vastakohtapareja: karnevaalisuus ja virallisuus. Karnevaali on jonkinlainen ideaalitila, tavoite ja mutta myös käsite, joka kuvaa kulttuurin kenttää. Se on epäyhtenäinen ja jatkuvasti muuttuva, kaikenlaiset diskurssit ovat siinä eri tavoin vaihtuvissa, moniarvoisissa suhteissa. Hän näkee kaikessa kulttuurituotannossa vastakkainasettelua yhtenäistävien ja normatiivisten sekä moninaisuutta ja erilaisuutta vaativien pyrkimysten välillä.⁴² Havainnollisen,

37 Broms 1985, 46–47; Bahtin 1995, 9; Bahtin 1991, 180–185.

38 Bahtin 1991, 185, 191, 265–257.

39 Bahtin 1991, 228–241.

40 Eco 1984, 8; Alho 1988, 250.

41 Eco 1984, 8. Karnevaalin osallistujat eivät valitse kuningasta ja juhli siinä uskossa, että arjen järjestys muuttuisi, vaan kuvitellessaan järjestyksen kumoamista he muistuttavat sen perimmäisestä suhteellisuudesta. (Alho 1988, 251.)

42 Stam 1989, 20, 58–59.

konkreettisesti aistimellisen luonteensa ja voimakkaana ilmenevän leikkielementtinsä vuoksi karnevaalimuodot ovat lähellä taiteen kuvallisia muotoja. Kulttuurin karnevalistinen perusydin sijoittuu taiteen ja elämän rajoille. Se on elämä itse, mutta erityisessä leikkimuodossa.⁴³ Inhimillinen kulttuuri muodostuu tieteestä, taiteesta ja elämästä.⁴⁴

Bahtinilaiset käsitteet ja kategoriat osoittavat Robert Stamin mukaan luontaista samastumista eroihin, muutoksiin ja vaihtoehtoihin, mikä tekee niistä erityisen sopivia vastakulttuuristen ja marginaalisten kulttuurikäytäntöjen analyysille. Bahtinin käsitteistöön on sisäänrakennettuna luontainen samastuminen toiseuteen.⁴⁵ Ulkopuolinen näkökulma on luovan ymmärtämisen lähtökohta.

Bahtin korostaa karnevalistisen groteskin positiivista ja uudistavaa puolta. Groteskisuudella hän tarkoittaa epäsuhtaisuutta, joka poikkeaa luonnollisena ja normaalina pidetystä.⁴⁶ Se voi olla myös outo, epäsuhtainen, jopa kammottava. Ambivalentti käsite herättää sekä naurua että pelkoa. Pelon voittaminen oli olennainen osa keskiaikaista karnevalistista naurua, kun pelosta vapauduttiin nauramalla kauhean kanssa. Vapauttaessaan maailman kaikesta kauheasta ja pelottavasta groteski muutti sen iloiseksi. Kaikki se, mikä tavallisessa maailmassa oli pelottavaa, muuttui karnevalistisessa maailmassa iloiseksi.⁴⁷

1.5.3. Historiallinen tausta ja lähtökohdat

Pariisin teollistuminen toi tullessaan uudistuksia ja keksintöjä 1800-luvulla. Tieteen ja tekniikan alalla otettiin valtavia edistysaskeleita, elämää ja työtä helpottamaan keksittiin uusia koneita ja sähkölaitteita.⁴⁸ Kaupungin muuttuminen, uudet asemakaavat, katujärjestelmät ja massiivinen jälleenrakentaminen muuttivat Pariisin keskiaikaista luonnetta. Toisaalta tilalle saatiin bulevardit ja laajat puistoalueet sekä harmoninen arkkitehtuuri. Teollistuminen mahdollisti kaupungin laajentumisen ja huvielämän vilkastumisen.⁴⁹

1880-luvun alussa Montmartre oli vaatimaton ja köyhä Pariisin pohjoinen kaupunginosa, mutta ajan myötä siitä tuli huomattava taiteen ja kirjallisuuden avantgardekeskus.⁵⁰ Pariisin kansainvälinen koulukunta ei edustanut tiettyä tyyliä vaan taiteilijoita, joille oli yhteistä halu omaksua uudet elinvoimaiset suunnat ja siten luoda pohjaa taiteelle. Koulukunta muodostui Pariisissa vaikuttaneista taiteilijoista.⁵¹

43 Bahtin 1995, 9.

44 Bahtin 1979, 519–520.

45 Stam 1989, 21, 233.

46 Bahtin 2002, 45, 83; Perttula 2010, 22.

47 Bahtin 2002, 45, 83.

48 Rapetti & al. 2012, 12; Thomson 2005, 18.

49 Chapin 2005, 47; Naubert-Riser 2004, 170.

50 Cate 1988, 4.

51 Konttinen 2010, 222.

Kuvittajien ja taiteilijoiden ansiosta sirkuspektaakkelit ilmestyivät painokuviiin ja visuaalinen kokemus loi todentuntuisen kuvan 1800- ja 1900-lukujen vaihteesta. Jules Chéret'n (1836–1932) ja Henri-Gabriel Ibelsin (1867–1936) kuvaamia akrobaatteja, leijonankesyttäjiä ja klovniesityksiä oli mahdollisuus nähdä melkein joka ilta sirkuksissa.⁵² Lehtien ja teatteriohjelmien kuvittaminen toimi taiteilijoiden tärkeänä tulonlähteenä ja osaltaan auttoi nuorten avantgardetaiteilijoiden menestymistä.⁵³ Esimerkiksi Louis Anquet (1861–1932), Georges Auriol (1863–1938), Paul Signac (1863–1935), Henri de Toulouse-Lautrec ja Adolphe Willette (1857–1926) tekivät teatterimainoksia ja suunnittelivat näyttämölavasteita ennen varsinaista taiteilijanuraansa.⁵⁴

Pariisiin vapaa ilmapiiri kiehtoi kuvataiteilijoiden lisäksi runoilijoita. 1800-luvun lopulla Hydropathes-runoilijat muuttivat Émile Goudeau'n (1849–1906) johdolla Montmartrelle. Rodolphe Salisin (1851–1897) luotsaamat runoilijat ja taiteilijat kokoontuivat Chat Noire - kabareehen keskustelemaan taiteesta sekä mahdollisista ohjelmanumeroista. Monet tulivat Pariisiin etsimään parempaa elämää, mainetta ja varallisuutta. Taidekabareet auttoivat lehtien kuvittamisen lisäksi taidenäyttelyiden pitämisessä.⁵⁵ Vuodesta 1877 Stéphane Mallarmén (1842–1898) kirjeet, runot ja tiistai-iltaisina pidetyt kirjalliset salongit, ns. mardistes-vastaanotot olivat suosittuja taiteilijoiden, kriitikoiden ja runoilijoiden keskuudessa. Mallarmén ympärille kehittyi eräänlainen uskonnollisen mysteerin taikapiiri. Mukana olivat muun muassa Oscar Wilde (1854–1900), Paul Verlaine (1844–1896), Odilon Redon (1840–1916), Paul Gauguin (1848–1903), Edouard Manet (1832–1883), Berthe Morisot (1841–1895), Félix Fénéon ja Paul Valéry (1871–1945), joka välitti esoteerisen tradition ja ajattelun Mallarmélle.⁵⁶ Taiteilijoiden kahvilana toimi Closerie des Lilas, jossa seuraavan sukupolven taiteilijat kokoontuivat runoilija Paul Forten (1872–1960) johdolla.

Montmartren halvat vuokrat houkuttelivat taiteilijoita, ja työläisten suosimat baarit ja tanssihallit olivat mieluisia käyntikohteita. Joka tapauksessa alue oli ihanneellinen paikka uudelle kulttuurimuotojen kehitykselle. Sirkusta pidettiin boheemina tapana elää yhteiskunnan marginaalissa, mikä vetosi taiteilijoihin. Lisäksi yhdistävänä tekijänä oli samanhenkisyys.⁵⁷ Sirkusesityksiä nähtiin myös kahvilakonserteissa ja musiikkihalleissa sekä teattereissa (muun muassa Folies Bergèresissä).⁵⁸

Taiteiden kukoistuskautta 1800-luvun lopulta ensimmäisen maailmansodan syttymiseen kutsutaan La Belle Époqueksi. Ranskalaisille ajanjakso tarkoitti pitkää

52 Giviskos 2011, 25.

53 Boyer 1988, 163.

54 Cate 2005, 39.

55 Cate 2005, 27, 33; Cate 1988, passim.

56 Korhonen 2001, 137; Werner 1969, 8.

57 Thomson 2005, 6; Giviskos 2011, 10.

58 Giviskos 2011, 14; Lloyd 1991. Manet'n maalauksessa *Le bar Folies-Bergère / A bar at the Folies-Bergère* (1881–1882) nähdään oikeassa yläkulmassa trapetsitaiteilija todisteena sirkusesityksistä. (Boime 2009, 139.)

onnellista rauhan aikaa.⁵⁹ Ranskan ja Preussin välisen sodan jälkeen Pariisi säilytti asemansa Euroopan kulttuurikaupunkina, jossa arkkitehtuuri, kirjallisuus, kuvataiteet, musiikki ja sirkustaiteet kukoistivat. Lukuisten sirkusten ilmapiiri toimi inspiraation lähteenä 1800- ja 1900-luvun vaihteen maalausaiheissa: taiteilijat viihtyivät populaaritaiteen piirissä. Värit, kiihkeä rytmi, fyysiset taidonnäytteet ja vapaa-aika innostivat niin impressionisteja, ekspressionisteja kuin fauvistejakin. Pariisin sirkukset yhdistivät 1800-luvun lopulla saman katon alle monenlaisia taitolajeja: taitoratasastusta, jongleerausta ja klovneriaa.

Vapaa-aikaa oli enemmän, kahviloista ja bulevardielämästä osattiin nauttia. Uusi aika toi mukanaan polkupyörät, ja automobiilit lyhensivät välimatkoja. Vuoden 1889 Pariisin maailmannäyttely painottui tekniikkaan ja sen esittelyyn, kun taas vuoden 1900 maailmannäyttely käsitteli eksotiikkaa ja huvittelunhalua. Kirjallisuudessa käsiteltiin rappiota, dekadenssia ja kaipuuta yksinkertaiseen, alkuperäiseen ja primitiiviseen pidettyyn kulttuuriin. Moderni runous ja taide etsivät elinoikeuttaan jo 1870-luvulla. La Belle Époque oli tavallaan alku omalle ajallemme. Elin-tason paraneminen ja vapaa-ajanvieton monipuolistuminen sekä yhteiskunnalliset levottomuudet viittaavat monipuoliseen kulttuurielämään.⁶⁰

Pariisin Boulevard du Crime ja Boulevard de Temple muodostivat 1800-luvun alussa merkittävän huvittelupaikan, jossa esitettiin nukketeatteria, klovneriaa, nuorallatanssia, akrobatiaa, kabareeta ja teatteria.⁶¹ Vuosisadan vaihteessa Pariisista tuli sirkuskaupunki, josta löytyi muun muassa Jacques Tissot'n (1836–1902) ikuistama Ernst Molierin sirkus, Georges Seurat'n (1859–1891) kuvaama Corvi ja Georges Rouault'n lapsuuden aikainen Lentävän tähden sirkus / Cirque étoile filante. Kiertävien sirkusten lisäksi Pariisissa oli monta kiinteää sirkusta. Astleyn amfiteatterin näytöksiä oli esitetty jo vuodesta 1783 lähtien⁶². 1840-luvulla avattu Cirque des Champs-Élysée / Cirque d'Été tarjosi näytäntöjä toukokuusta lokakuulle. Bastiljin lähellä oleva Cirque Napoléon perustettiin vuonna 1852, ja se sai uuden nimen Cirque d'Hiver vuonna 1870. Cirque Fernando/ Cirque Medrano avattiin vuonna 1875.⁶³ Lisäksi teknisesti hyvin varustettu Nouveau Cirque aloitti toimintansa vuonna 1886. Hippodromilla (Hippodrome de l'Alma, 1877) pidettiin ratsastuskilpailuja, mutta siellä esitettiin myös ratsastusnäytöksiä, nuorallatanssia, historiallisia pantomiimeja ja suosittuja villieläinnumeroita.⁶⁴

59 Kunnas 1997, 152.

60 Kunnas 1997, 152–153.

61 Enckell 2003, 68–70. Ympäristö tuhottiin lopullisesti 1850-luvulla, radikaalit kaupunki uudistukset veivät mukanaan omaperäiset teatterikorttelit.

62 Simon 2014, 57; Danielsson 1974, 39.

63 Simon 2014, 57, 61. Myöhemmin Medranon sirkuksesta tuli *Cirque de Montmartre*. Joulukuussa 1972 100-vuotias rakennus purettiin. (Danielsson 1974, 38.)

64 Simon 2014, 61; Danielsson 1974, 31–32.

Lisääntynyt vapaa-aika ja moderni elämäntyyli vaikuttivat 1800-luvun taiteilijoiden aiheiden valintaan. Honoré Daumier (1808–1879) oli kiinnostunut yleisön ja katselijoiden kuvaamisesta, kun taas Henri de Toulouse-Lautrecin teoksissa toistuivat kabareeaiheet ja klovnit. Edgar Degas'n (1834–1917) dramaattisissa kuvauksissa oli esityksen hohto ja näyttämön takaista elämää.⁶⁵ Saksalais-sveitsiläinen Paul Klee kuvasi klovnveja ja akrobaatteja näyttämön valokeilassa kasvien ja kukkien ympäröiminä. Hän toivoi löytävänsä tyylin, joka futuristien ja dadaistien tapaan korostaisi protestia ja tietoisuutta Euroopasta sodan aikana.⁶⁶ Saksalaiset Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938), Erich Heckel (1883–1970) ja Max Pechstein (1881–1955) kiinnostuivat aluksi Daumier'n taiteesta ja sittemmin Degas'n, Toulouse-Lautrecin ja Kees van Dongenin sirkusaiheista. Pechstein teki opintomatkan Pariisiin vuonna 1908 ja piti siellä taidenäyttelyn Kees van Dongenin kanssa.⁶⁷ Useat amerikkalaiset ja eurooppalaiset taiteilijat kävivät tutustumassa kulttuurikaupungin tapahtumiin, pitivät taidenäyttelyitä ja suorittivat siellä taideopintoja. Heidän joukossaan oli myös suomalaisia ja ruotsalaisia.⁶⁸

Monialaisuutensa vuoksi sirkus on kuulunut ja kuuluu edelleen osana monenlaisiin projekteihin.⁶⁹ Helsingin taidemuseon näyttely *Sirkustarinoita* (2013) toi esiin sirkuksen taianomaista tunnelmaa. Näyttelyn yhteydessä yleisöllä oli mahdollisuus kokeilla sirkustaitoja muun muassa jongleeraamalla tai harjoittelemalla taikatempuja. Aineen taidemuseossa Torniossa järjestettiin (2015) pienimuotoinen mutta kattava taidenäyttely *Näytös on päättynyt*. Vuonna 2016 pidettiin Rovaniemellä kulttuuritalo Korundissa nykysirkuksen ammattilaisten suunnittelema performanssi *Haje – Kaaoksesta pois vai oliko se toisinpäin*. Näytösten yhteydessä sirkuslaiset tekivät vertauskuvallisia esityksiä näytteillä olevien taideteosten inspiroimina. Kangasalan Kimmo Pyykkö -taidemuseon näyttely *Sirkusväkeä* (2022) kuvasi sirkuksen maailmaa, sirkustaiteilijoiden tähtihetkiä estradilla sekä heidän inhimillisyyttään naamioiden ja esirippujen takana. Lukuisista ulkomailla järjestetyistä tapahtumista mainittakoon Baltimoren taidemuseon laaja sirkusaiheinen taidenäyttely *A Circus Family: Picasso to Léger at the Baltimore Museum of Art* (2009) sekä kahdeksan vuotta myöhemmin *Seurat's circus sideshow* New Yorkissa The Metropolitan Museum of Artissa.

Aikoinaan 1900-luvulla myös suomalaiset taiteilijat innostuivat sirkuksen lumovoimasta. Ellen Thesleff (1869–1954) oli kiinnostunut naamioista, joiden avulla hän löysi erityisen merkityksen taiteelleen. Unto Koistinen (1917–1994) valitsi usein taiteensa lähtökohdaksi tunteet ja sisäiset aistimukset. Halutessaan iloa arjen har-

65 Lloyd 1991.

66 Plant 1978, 10, 58.

67 Lloyd 1991.

68 Helene Schjerfbeck (*Sirkustyttö*, 1916), Ester Helenius (*Harlekiini ja ruusu*, 1930) ja Gösta von Hennings (*Taitoratsastajatar*, 1919) sekä Carl Henrik d'Unker (*Trolleriföreställningen*, 1858).

69 Vuonna 1993 sirkustaide hyväksyttiin taiteen perusopetukseen.

mauteen hän kuvasi itsensä harlekiinin roolissa. Jalmari Ruokokoski (1886–1936) etsi tietoisesti elämyksiä ja mielikuvitusmaailmoja sirkuksesta ja kabaree-esityksistä. Sirkuselämä oli myös Ernst Methner-Borgströmille (1917–1996) tärkeä osa taidetta, ihmisyyttä ja luovuutta. Tiedetään myös, että Pariisi oli hänelle merkittävä kaupunki. Siellä hän tutustui muun muassa Henri de Toulouse-Lautrecin ja Alexander Calderin (1898–1976) teoksiin, joista tuli hänelle innoituksen lähteitä ja esikuvia.

Birger Carlstedt (1907–1975) käytti monimutkaista sommittelua ja kirkkaita värejä. 1920- ja 1930-luvun tapaan hän oli kiinnostunut henkisyystä ja tutki kirjoituksissaan jälleensyntymisen ongelmia.⁷⁰ Tuulikki Pietilälle (1917–2009) sirkus oli suurta taidetta. Hän pyrki ilmaisemaan aiheen mielenkiintoista tunnelmaa ja atmosfääriä. Sirkustaiteilijoissa hän ihaili notkeutta, rohkeutta, uhrautuvaisuutta ja ammattitaitoa. Ole Kandelinilla (1920–1947) klovnikuvaukset, nuorallatanssijat, jonglöörit, taikurit ja atleetit viittaavat myös taiteilijan mieltymyksiin.

1.5.4. Sirkukseen liittyvät keskeiset hahmot ja käsitteet

Tutkimuksessani käytetyistä käsitteistä mainitsen muutamia selventääkseni niiden merkitystä. Klovni voi olla monien roolien yhdistelmä, mutta yleensä perinteisiin klovnityyppeihin luetaan **augusti**, valkoinen klovni sekä kulkuriklovni. Augusti, *auguste*, tulee berliiniläisestä murrenasanasta ja tarkoittaa tyhmää.⁷¹ Augustin luonne liittyy maalaishahmoon, ja alkuperä tekee hänestä naurettavan kaupunkilaisten silmissä. Hän on kömpelö, pilkkaava ja tuuppiva hahmo, joka valmistautuessaan temppuiluun kiusaa uhrejaan ja hyökkää kimppuun. Tunnusmerkkeinä ovat liian suuret kengät ja vaatteet, ylisuuri solmio sekä takkuinen hiuskuontalo, jonka keskeltä pilkistää kalju. Punaisen pallonenän ympärillä on groteski naamio, joka korostaa suurta suuta ja silmien tihruisuutta.⁷² Augustin vastakohtana toimiva valkoinen klovni on aristokraattinen, määräilevä käskyttäjä. Hänellä on koukeroiset kulmakarvat, valkoinen suippohattu, ns. sokeritoppapäähine, ja paljettiasu.⁷³

Pierrot (Pedrolino) on luonteeltaan tunteeton mutta luotettava ja älykäs rooli-hahmo. Myöhemmin hänestä tehtiin yksinkertainen ja tunteellinen. Asuna hänellä on valkoinen takki, väljät housut, musta baretti ja suuri röhhelökaulus.

Harlekiini on temppuiliija, ilkimys, röyhkeä ja typerä mutta loistava akrobaatti. 1700-luvulla hänet kuvattiin lapselliseksi ja rakastettavaksi hahmoksi, joka oli lurjus, kömpelö, herkkäuskoinen, ahne, ikuisesti rakastumassa ja aina vaikeuksissa. Ensin hänen asunaan oli vaalea puolipitkä takki ja vaaleat pitkät housut, joissa oli epämääräisen muotoisia paikkoja ja jotka korvattiin 1600-luvulla sinisten, punaisten sekä

70 Karjalainen 1992, 43–44.

71 Siljamäki 2010, 14, 22. Jacobin mukaan klovni on saanut alkunsa likaa ja saastaa merkitsevästä sanasta *clod*. (Siljamäki 2010, 16, 22; Jacob 2018, 104.) Englantilaisen klovni Grimaldin mukaan *joey* oli klovnien yleisnimitys.

72 Jacob 2018, 104; Nurmi 1998, 384; Siljamäki 2010, 16, 38; Alho 1988, 200–201.

73 Salervo 1984, 48.

vihreitten keltareunaisten kolmioiden muodostamalla symmetrisellä kokonaisuudella. Päähineenä oli samettibaretti, jota koristi jäniksen, kaniinin tai ketun häntä. Vyössä roikkuivat lompakko ja puupamppu. Myöhemmin asun kolmiot vaihtuivat salmiakkikuvioiksi ja lakki muuttui kaksikärkiseksi hatuksi. Yleensä harlekiinilla on musta puolinaamio, jonka otsalla on syviä ryppyjä sekä kohoumat sarvien jään-teinä.⁷⁴ Pääsääntöisesti hänet luokitellaan koomiseksi näytelmäahmoksi, jonka vaatteet on kuvioitu vinoneliöin.⁷⁵

Hermes, harlekiinin kaukainen esi-isä ja jumalten sanansaattaja, kuljetti vainajien sielut manalaan. Vain hänellä oli lupa liikkua maan, taivaan ja manalan alueilla. Hellenistisen ajan synkretistinen jumalhahmo vastasi roomalaisten Merkuriusta, toisin sanoen keskiaikaista harlekiinia, sielujen opasta ja kahden kuningaskunnan jumaluutta. Hermeksen pyhänä eläimenä paviaanilla oli erityinen asema jumalien kuvauksessa, hermeettisenä figuurina se liitettiin suoraan jumalaiseen perheeseen.⁷⁶

Commedia dell'arte, italialainen komedia, kukoisti 1500–1700-luvuilla. Harlekiini, Pantalone, Pedrolino ja Pulcinella sekä Il Dottore olivat komedian päähahmoja.⁷⁷ Roolihahmot olivat ulkonäöltään, toiminnaltaan ja luonteeltaan vakiintuneita.

Ilveilijää pidetään hassuttelevana henkilönä ja sirkuksen klovnina mutta myös hahmona, joka naljailee toisten kustannuksella.⁷⁸ Roolihahmo on taitava, älykäs ja satiirinen. Sana kattaa Alhon mukaan yleisesti erilaiset klovnit.⁷⁹ Antiikin Roomassa hahmoa kutsuttiin nimellä *stupidus*.⁸⁰ Vanhemmissa taidejulkaisuissa ilveilijän nimitystä käytetään viitattaessa sirkuslaisiin tai kiertolaisiin. Myöhemmin nimi korvattiin sanalla *saltimbanque*. **Veijari** (*trickster*-hahmo) on koominen, iloinen ja ovela luokka-asemansa menettänyt kulkurihahmo. Veijaria luonnehtii tämän nauttima poikkeuksellinen vapaus, sillä hänen sallitaan tehdä asioita, jotka ovat muilta kiellettyjä.⁸¹

Narrit toimivat pääasiassa statussymboleina kuninkaiden hoveissa. Suurin osa heistä oli taitavia muusikoita ja akrobaatteja. Usein heillä oli monivärinen vaatetus ja kiliseviä kulkusia lakissa. Heitä pidettiin pilailijoina, hupsuina ja toisten narrattavina mutta myös huvittajina.⁸² Marionetti tulee Maria-nimen diminutiivimuodosta Marion, nivelnukke, joka lankojen ja koneiston tai ohjaajan käden- ja sormenliikkeiden avulla jäljittelee ihmisen liikkeitä⁸³.

Banquistes-ryhmä koostui näyttelijöistä, koomikoista, eläintenkesyttäjistä, muusikoista, akrobaateista ja taikureista. Keskiajalla heitä kutsuttiin nimellä *la*

74 Salervo 1984, 24–27, 48.

75 Nurmi 1998, 171.

76 Castrén & Pietilä-Castrén 2000, 211, 581; Clair 1998, 22; Clair 2004, 25.

77 Towsen 1976, 374.

78 Nurmi 1998, 253, 1247.

79 Alho 1988, passim.

80 Siljamäki 2010, 20; Alho 1988, 210.

81 Alho 1988, 55.

82 Siljamäki 2010, 15; Nurmi 1998, 212, 621.

83 Otavan iso tietosanakira 1963, 1363; Tapa-termipankki 2023.

banque. Saltimbanque toistuu sirkusmaalausten nimissä. Sana tulee italian kielestä *saltimbanco*, joka tarkoittaa hypätä penkille. Alun perin kyseessä oli lavaste, jota käytettiin akrobatiaan.⁸⁴ Sana *mountbank* viittaa yleisön kerääntymiseen ja penkille kiipeämiseen. Se on myös väliaikainen näyttämö tai taustakulissi. Lisäksi sana viittaa huijaritohtoriin, joka kulissin tai penkin päältä puhuttelee ohikulkijoita ja myy rohoja; kyseessä on eräänlainen kiertävä työntekijä, kulkuri.⁸⁵

Kontortionisti, ns. kumi-ihminen ja ylinotkea voimistelija taipui uskomattomiin asentoihin. Eteenpäin taipuvaa esiintyjää kutsuttiin nimellä kliisnika ja taaksepäin taipuvaa taituria sanottiin kautsukaksi.⁸⁶ Kirjallisuudessa esiintyvä käsite käärmeihminen liittyy samaan asiaan. Sen sijaan käärmeenlumoojalla tarkoitetaan esittäjää, joka soiton lisäksi käsittelee käärmettä hypnotisoivin liikkein. Petoeläinten kouluttajaa kutsuttiin domptööriksi ja eläintenkouluttajaa dressööriksi⁸⁷.

Alun perin 1800-luvun frakkiin tai punakultaiseen ratsastusasuun pukeutunut **tirehtööri** oli sirkuksen omistaja, jonka tehtävänä oli ratsastusnumeroiden ohjaaminen. Myöhemmin sekä tehtävän kuvaus että nimike muuttuivat. Tirehtööri saattoi toimia taiteellisena johtajana, jolloin hän vastasi ohjelmistosta.⁸⁸ Nimikkeisiin kuuluivat muun muassa *ringmaster*, *direktör*, *sprechstallmeister*, *areenamestari* tai *Mr Loyala* Monsieur Anselme Loyalan (1753–1826) mukaan. Sirkustirehtöörillä oli pitkä piiska, *chambrière*, jolla hän antoi merkkejä uudelleen ryhmittymisestä⁸⁹. Taitoratsastajan valkoinen piiska *cravache* viittaa valtaan ja siihen, että kyseessä on sirkustähti.⁹⁰

Taitoratsastajien lukuisista tempuista mainittakoon *Voltige*, joka sisälsi ratsastajan hypyn satulasta maahan ja jälleen takaisin hevosen selkään. *Parforce* oli eräänlainen tasapainotemppu, joka tehtiin satulassa jalustan päällä seisten.⁹¹ Kleinbarthin mukaan esitykseen kuului ballerinan tanssi hevosen selässä.⁹² *Pas de deux* -esityskuviossa mies ja nainen suorittivat liikkeen yhdessä toisiinsa nojaten.⁹³ Jockey-numero muodostui tasaisesti juoksevien hevosten selässä tehdyistä akrobaattitempuista.⁹⁴

Taitoratsastaja oli usein myös **akrobaatti**. Akrobaatin esiintymisväline on oma vartalo, sen hallinta, koordinaatiokyky ja tasapainoaisti. Lajiin luetaan muun muassa

84 Towsen 1976, 378; le Roux 1889, I–II.

85 Towsen 1976, 49, 378.

86 Notkeat contortionistit 2019.

87 Aulanko & Nieminen 1989, 192.

88 Aulanko & Nieminen 1989, 194.

89 Hirn 1982, 21.

90 Ritter 1989, 88; Kafka 1919, passim.

91 Hirn 1982, 22.

92 Kleinbarth 2007, 58.

93 Hirn 1982, 22.

94 Kleinbarth 2007, 58. Kouluratsastuksessa yksi hevonen ja ratsastaja suorittavat määrätty liikesarjat yhdessä tarkasti. Kuvioiikeratsastuksessa useat hevoset tekevät erilaisia kuvioita kouluttajansa mukaan. Vikellys on akrobatiaa liikkuvan hevosen selässä.

trapetsiakrobatia, lattialla tapahtuva temppuilu, niin sanottujen pyramidien muodostaminen, notkeusakrobatia ja käsilläseisonta.⁹⁵ *Batoud*-hyppyyn valmistauduttiin ponnahduslaudan avulla. *Banquine*-hyppysä akrobaatti seiso i kahden avustajan käsien päällä, siitä hänet heitettiin ilmaan, kun samalla hän teki voltin ja laskeutui maahan.⁹⁶ *Voltige à la Richards* tai *à l'américaine* oli temppu, jossa voltti suoritettiin valjastamattoman hevosen päällä. Vapaanumerossa ohjastajalla ei ollut kiinteää yhteyttä hevoseen, vaan esitys eteni käskyttäjän mukaan erilaisia liikekuvioita noudattamalla.

The Courier of Saint Petersburg oli ohjelmanumero, jossa esiintyjä seiso i useamman ratsun päällä⁹⁷. Kasakkanumeroissa pujottauduttiin juoksevan eläimen vatsan alta. *Salto mortale*, kuolemanhyppy, oli sirkushypyn yhteydessä suoritettu voltti. Taitoratsastuksessa käytettiin apuna tasoa (*panneau*), joka oli hevosen selkään kiinnitettävä alusta. Apuvälineen avulla oli helpompi seiso a hevosen selässä. Myöhemmin välineen korvasi *schaberrake*, hevosen selkään levitettävä matto, jota käytettiin vaikeissa akrobaattitempuissa. Sittemmin otettiin käyttöön jousihartsijauhe, joka auttoi esiintyjää otteen pitämisessä.⁹⁸

Taikurin tehtäviin kuuluivat tyhjyydestä ilmestyvät, itsestään katoavat tai muotoa muuttavat esineet ja asiat. Ammatin osavilta vaaditaan suurta sorminäppäryyttä, harhauttamisen kykyä ja erityisesti valmistettujen välineiden hallintaa.⁹⁹ Maagi tarkoitti taikuria, salatieteilijää, tietäjää, ihmisten tai kotieläinten parantajaa.¹⁰⁰ Merlin yleensä kuvattiin yksinäisenä vaeltajana kaapuun pukeutuneena miehenä, jolla oli taikasauva kädessä. Taikureilla oli runsaasti lisävarusteita, esimerkiksi *anigma*-koneen etuosan aukoissa olevat tekokädet mahdollistivat illuusion viulun soittamisesta.¹⁰¹ Ira (1839–1911) ja William (1841–1877) Davenportin luoma henkikabinetti, *spirit cabinet*, muistutti suurta verholla peitettyä vaatekomeroa, jonka sisällä kiinni sidotut taikurit suorittivat taikatemppeja. Esityksen aikana kaapissa olevat soittimet soivat, vaikka taikureiden kädet olivat sidottuja.¹⁰²

Jonglööri- (*joculator*) sanalla on ollut useita merkityksiä. Aluksi se tarkoitti kiertävää esiintyjää. Sittemmin esiintyjä erikoistui sirkustyyppiseen viihdyttämiseen ja musiikkiin. 1200-luvulla monet kutsuivat itseään kierteleväksi laulajaksi.¹⁰³ Yleensä jonglöörit puuhastelevat pienten esineiden parissa; keilojen, pallojen tai veitsien heittelemine ja kiinniottamine vaatii hyvää koordinaatiokykyä, rytmiä, tasapainoa ja pitkäjänteisyyttä.¹⁰⁴

95 Zavatta & al. 2001, 12–13; Jacob 2018, 46, 92; Aulanko & Nieminen 1989, 192.

96 Jacob 2018, 44–46, 99.

97 Jacob 2018, 75, 79; Simon 2014, 39.

98 Kleinbarth 2007, 49.

99 Nevala 2011, 84, 88.

100 Nurmi 1998, 1248.

101 Nevala 2011, 187.

102 Nevala 2011, 187; Lamb 1976, 53.

103 Towsen 1976, 77.

104 Purovaara 2005a, 94–95.

1.6. Tutkimuksen rakenne

Tutkimukseni rakentuu johdannosta, viidestä luvusta ja päätössanoista. Johdannossa käyn kysymysten, metodi- ja teoriaesittelyjen lisäksi lyhyesti läpi Pariisin tilanteen 1800-luvun lopulla; sen miten kaupunki kehittyi ja miksi paikka oli tärkeä taiteilijoille. Luvussa *Sirkus ja sen toimijat* tarkastelen sirkuksen ohjelmistoa ja sen ilmapii-riä. Sirkuksen historian kautta tutkin klovneriaa, akrobatiaa sekä jonglöörien, taikureiden ja muiden taitolajien esiintymistä 1850-luvulta lähtien. Historian laajuuden vuoksi esille tulevat vain merkittävimmät tapaukset, jotka mahdollisesti viittaavat tiettyihin taideteoksiin ja tapahtumiin. Seuraavassa luvussa *Sirkuksen attribootit ja niiden funktio* nostan esiin sirkuksen attribootit, visuaalisuuteen vaikuttavat tekijät sekä sirkuksen karnevalistisuuden.

Luvussa *Kuvataide ja sirkus* tutkin klovnin ja harlekiinin herättämiä tunteita sekä yleisesti roolihahmojen asemaa taidekuvassa. Tutkimus etenee sirkusnumeroiden mukaan aihepiireittäin, joissa tulevat esiin nuorallatanssi, taitoratsastus, akrobatia, jonglöörit, taiteen taikurit, sirkuksen eläimet ja eläintenkesyttäjät, tanssijat areenalla, sirkusmaailman voimamiehet, painijat ja nyrkkeilijät, friikit, *sideshow* sekä paraati ja niiden vertauskuvallisuus. Lisäksi tarkastelen sirkuksen tuokiokuvauksia, kulissitapahtumia ja yleisön suhdetta taideteoksissa. *Sirkus-teema suomalaisessa taiteessa 1950-luvulle* -osiossa käsittelen sirkusta kotimaisesta perspektiivistä, analysoin marionettien, harlekiinien ja klovniin kuvaamista sekä muita ohjelmanumeroita ja niiden merkityksiä. Sirkusaiheet suomalaisessa taiteessa ovat kuitenkin harvinaisempia, joten aikajanan ymmärtämisen helpottamiseksi esittelen keskeiset taiteilijat ja heidän teoksensa kronologisesti.

Luvussa *Sirkus karnevalismin, yksilön tunteiden ja yhteiskunnan tilan heijastajana* esittelen sirkusaiheisten taideteosten karnevalistisia yksityiskohtia tyyleitään. Lisäksi tarkastelen sirkusta taiteilijan elämäntilanteen tai maailmankatsomuksen tulkkina sekä yhteiskunnan tilanteen heijastajana.

Teos- ja kuvaluettelo rakentuu kahdenlaisista kohteista. Kuvalla varustetut teokset ovat numeroituja ja kirjoitettu vahvennetulla tekstillä. Kaikki muut kohteet ovat merkitty vaaleammalla fontilla esiintymisjärjestyksessä. Tutkimuskirjallisuuden lisäksi myös teos- ja kuvaluettelon lähteet ovat lähdeluettelossa. Taiteilijoiden elämän ja toiminnan ajoittamisen helpottamiseksi kaikki tiedot synnyin- ja kuolinaikoinen löytyvät kappaleesta Tutkimuksen taiteilijat.

2. Sirkus ja sen toimijat

2.1. Sirkuksen alkuperä

Latinankielinen sana *circus* (piiri tai kehä) merkitsi alun perin muinaisroomalaista kilpatannerta, rataa ja siellä järjestettyä näytöstä. Aukealle kentälle tai laakson pohjalle asetettiin tilapäiset istuimet sekä samaan yhteyteen lisättiin pitkänomainen rakennus. Pääsisäänkäynti toimi kunniaporttina; lisäksi keskellä oli kuvapatsasaidake. Antiikin ajan Rooman sirkukset olivat suunniteltu arkkitehtonisesti vaunukilpailuja varten.¹⁰⁵

Sirkuksen varsinaisiksi peruselementeiksi luokitellaan arena ja siellä tapahtuva toiminta sekä klovnit. Näiden lisäksi väriä ja elinvoimaa antavat sideshow ja paraati.¹⁰⁶ Aikaisemmin ohjelmisto oli monista lähteistä ammentava, eklektinen kokoonpano, jossa oli ratsastusnäytöksiä ja varietee-esityksiä. Myöhemmin näyttämön merkitys sai toisenlaisen luonteen; 1800-luvulla draaman tilalle tulivat yleisön suosimat näytökset.¹⁰⁷ Kokonaisuutena sirkus perustui fragmentaariseen estetiikalle ja vapaudelle mutta myös uteliaisuudelle, ahdistukselle, ihmeille ja yllätyksille.¹⁰⁸ Paul Bouissac puhuu peilin heijastamasta tiivistetystä kulttuurista.¹⁰⁹ Sirkuksen ominaislaatu voidaan Jacobin mukaan kuvata haltuunoton käsitteen avulla, joka viittaa mahtavaan sulauttamisen ja talteen ottamisen kykyyn ja jossa saattaa aistia jotakin menneen ajan tunnelmasta ja kadonneesta ajasta.¹¹⁰

Teatteriin suhteutettuna sirkuksen suurin ero on mimeettisen ja ei-esittävän näytöksen välillä. Anthony Coxe vertaa sirkuksen olemusta ja eroja rinnastamalla ne teatteriin ja kuvataiteeseen. Veistoksen ja sirkuksen ympärillä saattoi kävellä, niitä molempia voi katsella joka puolelta, mutta maalauksen tai teatteriesityksen suhteen näin ei ole. Sirkus on puhtaasti demonstratiivinen ja toisin kuin teatterilla, sillä ei ole tulkitsevaa ulottuvuutta. Taidokkaita suorituksia ei voi sekoittaa teatterimaailmaan, näyttelijä näyttellee roolinsa, mutta sirkustaiteilija suorittaa tehtävänsä.¹¹¹

Sosiaalisen vuorovaikutuksen tutkija Erwin Goffmann pitää olennaisena sirkukselle ominaista kaksiselitteistä suhdetta, illuusiota ja todellisuutta. Esityksen mää-

105 Tolvanen 1967, 655; Towsen 1976, 43.

106 Murray 1975, 25.

107 Stoddart 2000, 79.

108 Jacob 2005, 31.

109 Bouissac 1976, 9.

110 Jacob 2005, 31.

111 Stoddart 2000, 79–81.

rittely ja sen vaikutus on yleisön arviointikyvyn varassa. Sirkus erottautuu muista speaktaakkelimuodoista sen todellisen vaarojen läsnäolon ja voimannäytetempujen muodossa.¹¹² Tekemisen ja ilmaisun järjetön liioittelu sekä mieletön vaaralle alttiiksi asettuminen ovat sirkusperinteen tunnusmerkkejä. Sirkustutkija Tomi Purovaara vertaa sirkusta elokuvaan ja toteaa sen kuvakielen olevan hyvin samantyyppisen. Molemmissa hetkellisyys yhdistyy ikuisuuteen ja fantasia todellisuuteen.¹¹³ Elokuvaohjaaja Federico Fellini (1920–1993) piti sirkusta elokuvan tavoin mielenkiintoisena sekoituksena tekniikkaa, täsmällisyyttä ja improvisointia.¹¹⁴ Toisaalta elokuvan sirkus esitetään yleensä metaforana, värikkäänä tapahtumapaikkana ja nostalgian lähteenä.¹¹⁵

Paul Bouissac analysoi kirjassaan *Circus and Culture* sirkusta semioottiselta näkökannalta. Hän tulkitsee sirkuksen kielenä, eräänlaisena merkkijärjestelmänä. Viehätys piilee juuri siinä, että se ei ole uutta vaan vanhaa. Se on samalla osa sekä massamediaa että marginaalia, se on kulttuurissa sisällä ja ulkona. Bouissac näkee sirkuksen metakulttuurisena diskurssina, joka viittaa kulttuuriin koodeihin. Esityksissä aktualisoituvat ne kategoriat, joiden läpi näemme universumin merkitsevästä järjestelmästä. Koska sirkusesitykset hyödyntävät kulttuurisysteemiä ja yleisö pystyy lukemaan niiden eri viestejä, sirkus näyttäytyy universaalina viihdemuotona. Kaikissa ohjelmanumeroissa on läsnä tilanteen muodostaminen, häiritsevän tekijän ilmentäminen ja sen kontrollointi. Yksittäiseen ohjelmanumeroon sisältyy huipentuma, onnellinen loppu ja häiritsevän tekijän kontrollointi. Yleisön hyväksyntä ilmenee taputuksina. Performanssin symbolinen koodi rakentuu siitä, miten eri tekijät yhdistyvät esityksessä, jonka merkitsijöitä ovat esiintyjän ulkoinen olemus, käytös, lavasteet, musiikki ja välineet. Katsojan tulkinta koko esityksestä muodostaa merkityksen osuuden.¹¹⁶

Nykysirkuksen traditiot juontavat juurensa kauas roomalaisaikoihin saakka. Taitoratsastuksella, eläinesityksillä ja paraatilla ovat ikivanhat perinteet. Sen sijaan klovnit tulivat sirkusmaneesille vasta 1700-luvulla, jolloin englantilainen ratsastaja Philip Astley (1742–1814) rakensi ensimmäisen sirkustalon (1783) Pariisiin. Pantomiiminäytösten ohjelma kulki tiettyjen kaavojen mukaan, aiheet olivat historiallisia, päivänpolttavia tai ainoastaan dramaattisia tapahtumia ja usein speaktaakkelien kohokohtia.¹¹⁷

Ranskalaisia teattereita koskevat määräykset rajoittivat 1700-luvun lopulla myös sirkuksia. Dialogit eivät olleet sallittuja, mutta riemastuttavat yksinpuhelut hyväksyttiin. Vaikka musiikki oli kiellettyä lavalla, sen esittäminen sirkuksen tikapuilta

112 Stoddart 2000, 79–81.

113 Purovaara 2005b, passim.

114 Fellini 1980, 149.

115 Purovaara 2005b, passim.

116 Bouissac 1976, 5–9, 25–26, 46–47; Seppänen 2008, 7.

117 Danielsson 1974, 20–25.

tai muulin selästä oli luvallista. Myöhemmin teatteritaidetta koskevat rajoitukset poistettiin, ja vuonna 1865 monopolit lopetettiin. Monenlaiset teatterit saivat toimintavapauden. Sirkus alkoi monipuolistua. Hevosten lisäksi muut eläimet tulivat sirkukseen 1800-luvun alkupuolella.¹¹⁸ Myös villieläinten lukumäärän moninkertaistuminen merkitsi todellista uudistusta ja erosi huomattavasti tuolloin akrobatia- ja hevosesityksistä.¹¹⁹

2.2. Ohjelmanumerot ja ilmapiiri

Sirkus muodostui aikanaan monesta pienestä tekijästä. Rooman amfiteattereiden ohjelmistoon kuuluivat pääasiassa vaunukilpailut ja gladiaattoritaistelut. Kreikkalais-roomalaisen komedian roolit jatkuivat *commedia dell'artessa*, vaikka varsinainen klovneria kehittyi kuitenkin vasta ratsastusnäytösten yhteydessä ja Keski-Euroopan teattereissa.¹²⁰ Akrobatia ja muu taitolajiperinne sekä eläinnäytökset tulivat mukaan vähitellen. Ohjelmiston kokonaisuus on pääasiassa säilynyt samanlaisena lähes 250 vuotta¹²¹.

Kaikkien tuntema Julius Fucikin (1872–1916) marssi ”Gladiaattorien tulo” (1897) tuo mieleen sirkuksen iloisen tunnelman. Rumpalipojan rummunpäristys toimi sirkusorkestereiden varhaisena lähtökohtana ja ohjelman varsinaisena merkkinä.¹²² Yleensä perinteinen sirkus alkaa musiikin säestämällä paraatilla, minkä jälkeen sirkustirehtööri esittelee taiteilijat sekä heidän tehtävänsä. Ohjelmanumeroiden kokonaisuus muodostuu vähitellen vaikeutuvista, toisistaan riippumattomista osista.¹²³

Klovnin osuus perustuu kaaoksen ja järjestyksen vuorottelulle, kun taas jonglöörin tavoitteena on mahdollisimman monen esineen pitäminen ilmassa, joten putoamisen vaara muodostaa esityksen sisäisen jännitteen. Vaikeustason lisääntyessä kasvaa myös vaaran tunne. Samoin trapetsitaiteilijan vaaratekijät kertautuvat esityskorkeuteen nähden. Akrobaattiesitykset ja nuorallatanssi vastaavat hallittuun vaaran tunteeseen. Taikurit ihastuttavat katsojia taidokkailla ja yllätyksellisillä tempuillaan. Eläintenkesyttävä ohjaa sitä tasapainoa, joka täytyy saavuttaa oman tahdon ja villieläimen välillä.¹²⁴ Eksoottiset eläinnumerot vastaavat ihmisen tarpeeseen hallita ja inhimillistää eläin. Mitä vaikeampia ihmisille ominaisia tempuja eläimet suorittavat, sitä suurempi on suosio ja yleisön ihastus. Sirkustirehtööri orkestereineen antaa esityksille säännöllisyyden, värit ja valot luovat tunnelman. Koko tila

118 Wallon 2005, 118–120; Danielson 1974, 28–29.

119 Jacob 2005, 37.

120 Wiles 1991, 123; Schechter 1985, 10.

121 Purovaara 2005a, 96.

122 Peippo & Rantanen 2021, 73.

123 Purovaara 2005a, 94; Purovaara viittaa Philippe Goudardiin.

124 Purovaara 2005a, 94–95.

esitysrytmeineen palvelee kokonaistaideteoksen ideaa ja mahdollistaa vaikuttavan kokemuksen¹²⁵.

Fernand Léger koki sirkuksen aaltoilevana ihmis-, eläin- ja esinemassana sekä pyöreänä muotona.¹²⁶ Henry Miller vertasi sen tuottamaa iloa lakkaamatta virtaavaan jokeen, joka oli kuin viesti ja jota klovnin yritti kuljettaa meille.¹²⁷ Sahapurun tuoksu, villieläinten haju, leijuva salaperäinen hämy, sydäntä riipaiseva musiikki, leikin ja teiloituksen, juhlan ja teurastamon, sirouden ja hulluuden tunnelmat kuvasivat sirkuksen ilmapiiriä. Ehkä näin olikin antiikin aikana, jolloin kamppailulajit eksoottisten eläinten kanssa olivat osa amfiteattereiden ohjelmistoa.¹²⁸

Félix Fénéon toivoi näkevänsä jonakin päivänä sirkusnäytöksen, joka olisi tehty sellaista esteettisten periaatteiden mukaan, joissa valot ja kiiltävät puvut sekä klovnien ja akrobaattien liikkeet yhdistyisivät tiettyihin väreihin ja teemoihin. Erityisesti hän piti Henri de Toulouse-Lautrecin värienkäytöstä ja taiteesta sekä sirkuksesta.¹²⁹ Carl-Johan af Forselles näki yhtäläisyyksiä sirkuksen ilmapiirissä ja Alexander Calderin sekä Charlie Chaplinin taiteessa. Hänen mukaansa sirkuksen maailma oli säkenöivää ilottelua, yllätyksellisyyttä ja vapautumista, joka perustui leikkiin ja hauskanpitoon, liikkeeseen ja mielikuvitukseen sekä yllättävään ja odottamattomaan. Se sai unohtamaan kaiken arkipäiväisen, sovinnaisen ja muodollisen, sillä se muutti rutiinin taiteen juhlaaksi.¹³⁰

Monille sirkuksen lumous alkaa jo teltan ulkopuolelta, jossa leijuu salaperäisyyden henki ja joka muuttaa jopa tavallisen pellon pientareen tai hiekkakentän satumaaksi ja värikkäiden lamppujen ympäröimäksi valomerkiksi. Telttakankaan sisäpintaa koristavat tähdet tuovat lisää hohtoa alkujännitykseen. Sirkuksen taikaa ja eksotiikkaa täydentävät kimaltelevissa asuissa kulkevat esiintyjät, joihin monet katsojat haluavat mielessään samastua. Hulvattoman hauskat klovnit ja valloittavat eläimet kuuluvat vakituisiin esityksiin. Vaaran viehätys trapetsinumeroissa ja nuorallakävelyssä toimii yhtenä sirkuksen monista vetonauloista.¹³¹

Ankaraa harjoittelua vaativat esitykset luovat katsojalle illuusion suoritusten helppoudesta ja vaivattomuudesta. Musiikki, tuoksut, valaistus ja taianomainen tunnelma yhdessä lisäävät elämyksellistä kokemusta koetuista hetkistä ja sirkuksen ilmapiiristä. Sirkuksen värit ja sen symboliikka ovat vedonneet kautta aikojen kuvataiteilijoiden tunteisiin.

125 Halperin 1988, 209.

126 Léger 1980, 137.

127 Miller 1960, 87–88; Simon 2014, 189.

128 Fellini 1980, 199.

129 Halperin 1988, 209, 256. Halperin viittaa Joseph Jolinoniin.

130 af Forselles 1996, 106.

131 Aulanko & Nieminen 1989, 11–14.

2.3 Klovneria

Klovnerian tavoitteena on ensisijaisesti yleisön naurattaminen, viihdyttäminen sekä jännitteiden purkaminen vaarallisten ja jännittävien ohjelmanumeroiden jälkeen. Yleensä klovnin rooliin kuuluu yhteyden synnyttäminen katsomon ja areenan välille. Hauskan olemuksen ja temppuilun lisäksi hän saattoi hassutella nuorallatanssijana ja taitoratsastajana, myös verbaaliset kaksintaistelut klovnin ja ratsastusmestarin välillä olivat sirkuksen tunnusomaisia piirteitä.¹³² Klovneriaan lasketaan kuuluviksi Pierrot-hahmo, harlekiini ja erilaiset klovnit.

Spartasta löytyneiden todisteiden perusteella tiedetään, että koomisia näyttelijöitä oli jo 600 vuotta ennen ajanlaskun alkua.¹³³ Antiikin teatterin roolihahmot toistuivat renessanssin ja *commedia dell'arten* rooleissa.¹³⁴ Etruskien ja atellaanifarsien naamiot ja roolit jatkoivat olemassaoloon, mutta saivat uuden nimen; ahnetta, karkeaa ja ovelaa Maccusta vastasi *commedia dell'arten* Pulcinellan rooli. Vanha hupsu Pappus toimi Pantalonenä ja älykäs kyttyräselkäinen ihmetohtori Dossenus oli *Il Dottore*.¹³⁵ Atellaanien esityksissä *Mimus centunculus* oli luonnetyyppi, jolla oli myös monivärinen puku kuten harlekiinilla. *Commedia dell'arten* hahmoista *Arlecchino*, *Pedrolino* sekä *Pulcinella* (kuvat 1 ja 2) ovat vaikuttaneet eniten sirkusklovnin olemukseen.

Pierrot (*Pedrolino*) luokiteltiin kiltiksi, tunteelliseksi ja yksinkertaiseksi hahmoksi, joka oli suosittu ranskalaisissa teattereissa 1800-luvulla. Musta ihonmyötäinen lakki, valkoiset kasvot sekä valkoinen tunikamainen asu isoine nappeineen ja pitkin hihoineen kuuluivat hänen olemukseensa.¹³⁶ Pierrot'n roolihahmon kehittymiseen vaikutti ranskalainen miimikko Jean-Gaspard Debureau (1796–1846), joka esiintyessään Pariisin *Theatre des Funambules*'ssa muutti hahmon vakavaksi ja itsehillinnän esimerkiksi riisumalla naamion ja maalaamalla kasvot valkoisiksi. Siten Pierrot'ta tuli ”pauvre Pierot”, idealisti, jota pidettiin runoilijoiden ja boheemien romanttisena allegorianä.¹³⁷ Kaikki *commedia dell'arten* näytelmät sisälsivät vastakohtaisia roolihahmoja, joissa mitattiin oveluutta ja hulluttelua. Nämä luonteet ovat sukua jossakin määrin elokuvamaailman Laurel- ja Hardy-hahmoille, joista myös on vaikea määrittellä, kumpi on hölmö ja kumpi on ovela.¹³⁸

Alkujaan ovela ja herkkäuskoinen harlekiini (*Arlecchino*) vastasi ilkeää palvelijaa (*zanni*). Harlekiini tulee infernaaliseen rotuun viittaavasta anglo-saksilaisesta sanasta *hellecin*. Toisaalta tiedetään *Hernequin*-nimisestä Bolognan kreivistä, joka taisteli

132 Towsen 1976, 48, 89.

133 Siljamäki 2010, 20.

134 Bieber 1961, 131.

135 Salervo 1984, 9–10; Bieber 1961, 131.

136 Nicoll 1963, 67; Siljamäki 2010, 16; Salervo 1984, 4.

137 Siljamäki 2010, 21–22; Alho 1988, 195.

138 Nicoll 1963, 67.

normanneja vastaan. Alkuperää on tavoiteltu myös sanasta *Erlkönig*, joka tarkoittaisi haltijoiden kuningasta. *Herlequin* ja *bellequin* viittaavat pirun ilveilijöihin.¹³⁹ *Hellequin* oli Otto Driesenin mukaan uskonnolliseen draamaan liittyvä keijujen ja aaveiden kulkue, josta harlekiini sai alkunsa ja kehittyi koomiseksi pikkudemoniksi.¹⁴⁰

Keskiajalla harlekiinista tehtiin karnevaalijan hyvä paholainen, joka oli iloinen, moukkamainen ja karvainen mutta hyvänsuopa. Bahtinin mukaan kansankomiikan hahmot olivat usein pirun ja narrin yhdistelmiä. 1500-luvulla harlekiini oli aluksi eläinkasvoinen demoni, jonka sanottiin johtavan vainajien ulvovaa saattuetta metsässä. Kuoleman valtakunnassa alamaailman viestintuojana hän toimi lautturina elävien ja kuolleiden valtakunnan välillä. 1800-luvulla romantiikan aikana hän sai nykyisin tunnetun värikkään vinoruutuisen puvun.¹⁴¹ Alun perin se merkitsi puutteellisuutta. Tilkkutäkkimäisenä se sopii täydellisesti mielikuvituksen perikuvalle ja tapojen moninaisuudelle. Epäyhtenäisyyden vuoksi teeman ja metaforan erottamat rajat ovat hauraat. Yve-Alain Bois pitää harlekiinia jatkuvasti muuttavana, liikkuvana ja ovelana sekä sääntöjä väistelevänä monipersoonaisena hahmona.¹⁴² Picasson luoma harlekiini ja Apollinainen (1880–1918) Trismegistus / sielujen opas eivät ole kadottaneet alkuperäistä yhteyttä kuolemaan.¹⁴³

Klovnin olemus muuttui 1800-luvun lopulla. Maalaismainen lähtökohta hylättiin, jotta saatiin urbaanimpi, autoritaarisempi paljettipukuinen ja elegantti hahmo. Augusti, groteski ja hölmö klovnihahmo sai uusia piirteitä. Yleistermi sekoitti semanttiset rajat ja viittasi molempiin, sekä augustiin että klovniiin.¹⁴⁴ Luonteensa vuoksi augusti joutuu toistuvasti vaikeuksiin ja käyttäytyy pienen lapsen tavoin. Toisaalta leikkimielisyys ja naiivius tekevät hänestä sympaattisen persoonan. Hahmona hän on yksinkertainen ja hölmö mutta rakastettava. Todennäköisesti augustin syntytarina sai alkunsa saksalaisen taitoratsastaja Tom Bellingin (1843–1900) ideasta laittaa päähän peruukki ja kääntää takki väärinpäin.¹⁴⁵

Valkoinen klovnii esiintyy augustin vastapelurina. Hänellä on nimensä mukaisesti valkoiseksi maalatut kasvot ja elegantti olemus.¹⁴⁶ Hänen puvussaan oli nähtävissä ajanmukainen pariisilainen muoti.¹⁴⁷ Punaiset huulet sekä koukeroiset kulmakarvat kuuluvat hänen olemukseensa. Arvokkaasta käytöksestä huolimatta hän on aina valmis kujeilemaan augustin kustannuksella. Perinteiset klovniluokitukset valkoinen klovnii ja augusti muodostuivat vähitellen.¹⁴⁸ Fellinin mukaan molemmat klovniiyy-

139 Carnival in Venice 1986, 50–56.

140 Driesen 1904, passim; Alho 1988, 193.

141 Bahtin 1995, 238, 352; Clair 2004, 337.

142 Bois 2009, 19.

143 Clair 2004, 337.

144 Jacob 2005, 40–41.

145 Siljamäki 2010, 14–16, 22.

146 Siljamäki 2010, 14–16.

147 Towsen 1976, 214.

148 Siljamäki 2010, 14–16.

pit löytyvät ihmisluonteesta. Ne ovat ikään kuin ihmisen kaksi psykologista puolta, jotka toimivat erillään ja vaistonvaraisesti.¹⁴⁹

Kulkuriklovnit saivat alkunsa vaudevillenäyttämöillä, joiden ohjelma koostui toisiinsa liittymättömistä lyhyistä numeroista. Aluksi he olivat elegantisti pukeutuneita herrasmiehiä, mutta sittemmin tilalle tulivat kulkurin vaatteet, punertava nenä ja ajamaton parransänki. Uusi hahmo parodioi hienostuneita jonglöörinumeroita. *Tramp*-klovni on yleensä ristiriitainen hahmo; hän on melankolinen ja huono-onninen mutta myös optimistinen. Tunnetuimpia lienevät W. C. Field (1880–1946) ja Charlie Chaplin (1889–1975).

Astleyn sirkuksen klovnit olivat pukeutuneet värikkäisiin polvihousuihin, pienen liiviin ja kirjaviiniin sukkiin sekä päänmyötäiseen tupsulakkiin. Valkoiset kasvot ja punaiset posket sekä punainen hiustupsu viimeistelivät esityksensä. Klovnityypit jakautuivat tehtävien mukaan esimerkiksi musiikki- ja kääpiöklovnihin. Osa huolehti areenan esityskuntoon järjestämisestä, toiset erikoistuivat taitoesitysten parodioimiseen ja joillakin oli oma ohjelmanumeronsa (*entrée clown*).¹⁵⁰ Aluksi klovnit viihdyttivät yleisöä hevosnumeroiden välissä taukojen aikana; he saattoivat esiintyä armeijan räätälin univormussa ja naurattaa yleisöä kömmähdyksillensä. Sittemmin tulivat moniviihdyttäjät, joilla oli huomattava merkitys. Esimerkiksi Jean-Baptiste Auriol (1806–1881) toimi klovnina, jonglöörinä sekä akrobaattina.¹⁵¹ Tehtäviin saattoi kuulua erilaisia taitoja kuten taikatemppuja, jongleerausta, lintujen matkintaa, veitsenheittoa, tarinointia, tanssia, tulennielemistä, eläintenkesytystä tai nukketatteria.¹⁵²

Huomiota herättivät klovniryhmät kuten Fratellini-veljekset. He perustivat oman trion, jossa yhdistyi *commedia dell'arte* -perinne ja klovnien persoonallisuus. François Fratellini (1879–1951) edusti mahtipontista valkoista klovnia, Paul Fratellini (1877–1940) toimi notaarina Il Dottoren roolihahmon ominaisuudessa ja Albert Fratellinin (1877–1940) esittämä augusti tuli tunnetuksi punaisesta nenästään.¹⁵³ Heidän ohjelmistoonsa kuuluivat sketsit, musiikki ja kummalliset esineet, esimerkiksi valtava hakaneula, saha tai hyvin pieni sateenvarjo.¹⁵⁴ Klovnikaksikko, Footit ja Chocolat toimivat myös yhteistyössä. Heidän esityksensä pohjautui vastakkaisiin luonteenpiirteisiin, lyhkäsiin sketseihin sekä akrobatia- ja klovnitemppuihin. George Footit (1864–1921) oli alkujaan englantilainen taitoratsastaja, joka päätti alkaa klovniksi hävittyään hevosensa korttipelissä.¹⁵⁵ Suomalaisesta klovniperinteestä mainittakoon oululaiset veljekset Gustaf (1854) ja Alexander (1859)

149 Fellini 1980, 189.

150 Alho 1988, 199.

151 Wallon 2005, 118–119; Jacob 2018, 106.

152 Towsen 1976, 48.

153 Jakob 2018, 118–119; Jacob 2005, 40–41.

154 Murray 1975, 305–306.

155 Towsen 1976, 216–219.

Westerlund, jotka aloittivat esiintymisen akrobaatteina 1880. Heidät tunnettiin myös klovneriasta.¹⁵⁶

Vuonna 1875 belgialainen Ferdinand-Constantin Beert (1835–1902) avasi Pariisissa Sirkus Fernandon, jonka suosioon vaikutti suuresti espanjalainen klovni Geronimo Medran / Boum Boum (1848–1912).¹⁵⁷ Louis Fernandon (1851–1917) aikana sirkus oli erityisesti taiteilijoiden suosiossa. Paikka loi mielenkiintoisen motiivin, johon kätkeytyi erilainen jännittävä ja kiehtova maailma. Useiden maalaus-ten tapahtumat ja klovnikuvaukset liittyvät pääasiassa Sirkus Fernandoon, toinen suosittu paikka oli Nouveau Cirque. Toulouse-Lautrecin teosten kautta tulivat tunnetuiksi kuubalainen augusti Chocolat / Raphael Pad (1865–1917) ja valkoinen klovni, Foottit sekä klovni Cha-U-Kao, joka oli sekä tanssija että akrobaatti.¹⁵⁸ Ystävällinen, iloinen ja persoonallinen ilmapiiri houkutteli katsojia Montmartren lisäksi muualtakin. Paikasta tuli ponnahtuslauta monelle klovnille, joista tunnetuin lienee sveitsiläinen Adrian Wettach eli Grock (1880–1959).¹⁵⁹

2.4. Akrobatia ja muut taitolajit

Akrobatia toimi sirkuksen yhdistävänä kielenä. Sanan alkuperä on kreikassa, ja se tarkoittaa korkealla kulkevaa, joten se liittyy myös nuorallakävelemiseen. Hurjien temppeujen avulla esiintyjät uhmaavat painovoimaa vartaloillaan hämmästyttääkseen yleisöä.¹⁶⁰ Taitavat suoritukset perustuvat yllätyksellisyyteen, kauhuun, kykyyn saada katsoja huolestumaan ja jopa pelästymään, kun ylitetään totuttuja rajoja. Akrobaattinen hyppy on speaktaakkelin allegoria, jossa tavallaan hypätään tunteesta toiseen¹⁶¹.

Antiikin Rooman aikana akrobaatit, jonglöörit, ennustajat ja käärmeenlumoojat kiertelivät kaduilla esiintymässä. Ei ollut epätavallista nähdä nuorallatanssijoita ja pyramidivoimistelijoita tasapainoilemassa väkijoukon yläpuolella.¹⁶² Yleensä näytökset olivat spontaaneja; ne saattoivat tapahtua missä tahansa. Hauskanpitoon sisältyi monenlaista sirkusakrobatiaa ja trapetsitaidetta, lisäksi mukana oli puujaloilla kävelyä, silmäkääntäjiä sekä miekan- ja tulennielijöitä. Rooman valtakunnan hajotessa silloinen sirkusperinne katosi lähes kokonaan Länsi-Eu-

156 Nevala 2015, 13.

157 Danielsson 1974, 35.

158 Naubert-Riser 2004, 170. Toulouse-Lautrecin maalaus *Chocolat dancing in the Irish American Bar* (1896) ja *Le clownesse Cha-U-Kao au Moulin Rouge* (1895).

159 Danielsson 1974, 36.

160 Zavatta & al. 2001, 12–13; Jacob 2018, 46, 92; Aulanko & Nieminen 1989, 192.

161 Jacob 2018, 46.

162 Jean -Louis Forainin (1852–1931) maalaus (*Tight-rope walker*, 1885) viittaa samantyyppiseen tapahtumaan.

roopasta. Keskiajalla nuorallatanssijat ja akrobaatit kävivät esiintymässä toreilla ja markkinapaikoilla. Myöhemmin mukaan tulivat jonglöörit. Kun keskiajan loputtua noin 1500–1600-luvuilla esiintyjäryhmät lähtivät kiertämään Euroopan mannerta, näyttelijät sulautuivat seurueisiin mukaan.¹⁶³

1800-luvulla ranskalaisen Jean Baptiste Auriolin huikeat tasapainotemput kilpailivat taidokkuudellaan jopa taitoratsastuksen suosiosta.¹⁶⁴ Poikkeuksellisen taidokas akrobaatti, klovni ja *batoud*-temppuilun mestari suoritti ponnahtauslaudan avulla pitkiä hyppyjä muiden ylitse (kuva 3).¹⁶⁵ Hirnin mukaan samanlaisella välineellä tehtyjä *salto mortale*-temppuja nähtiin Louis Chiarinin sirkusseurueen ohjelmistossa myös Suomessa 1800-luvun alkupuolella.¹⁶⁶

Ranskalainen Jules Léotard (1838–1870) teki sensaatiomaisen ensiesiintymisen ilmassa lentävänä trapetsitaiturina vuonna 1859 Sirkus Napoleonissa.¹⁶⁷ Hänen kehittämänsä tekniikka avasi uusia, vaarallisia viihdyttämisen tapoja ja alueita.¹⁶⁸ Yleensä lentävässä trapetsiesityksessä taiteilija lentää trapetsilta kohti toista rekillä olevaa vastaanottajaa ja tekee ilmalennon aikana voltin.¹⁶⁹ Léotardin uusi tekniikka herätti hyvin paljon huomiota ja kyseistä temppua pidetään lentävän trapetsin edeltäjänä.¹⁷⁰ Sekä Auriol että Léotard olivat merkittäviä trapetsitaidon kehittäjiä niin esteettisellä kuin tekniselläkin tasolla.¹⁷¹ Antiikin veistosten täydellisyyttä ihannoiva saksalainen atleetti Eugen Sandow (1867–1925) toi sirkukseen kehonrakennuksen.¹⁷² Nyrkkeily ja kreikkalaisroomalainen painiottelu kiinnostivat myös sirkuksen harrastajia.

Keskiajan jonglöörit polveutuivat Faralin mukaan saksalaisista laulajista tai latinankielisistä miimikoista. Aluksi itse taitolaji ei ollut vain esinemanipulaatiota, vaan siihen kuului laulua, teatteria, musiikkia ja komiikkaa.¹⁷³ Orientalismin huumassa 1800-luvulla jonglöörit hakivat vaikutteita jopa kaukomailta, Aasiasta saakka. Japanissa jongleerausta pidettiin hyvän onnen tuojana ja saavutetun tasapainon avulla taito saattoi luoda tien varallisuuteen. Suomessakin vierailut sirkus Medranon jonglööri Enrico Rastelli (1896–1931) kiinnostui erityisesti japanilaisesta tyylistä.¹⁷⁴ Ylittämätön mestari pompotti palloja päällä, pyöritti renkaita jalalla ja lisäksi

163 Murray 1975, 52–58.

164 Jacob 2018, 92.

165 Jacob 2018, 46.

166 Hirn 1982, 29. Lisäksi tasapainotaiteilijat käyttivät ohjelmistossaan Banquine-hyppyjä. (Aulanko & Nieminen 1989, 192; Jacob 2018, 99.)

167 Jacob 2018, 94.

168 Purovaara 2005a, 47.

169 Aulanko & Nieminen 1989, 193.

170 Jacob 2018, 94.

171 Jacob 2018, 94; Simon 2014, 136.

172 Jacob 2018, 94.

173 Faral 1964, passim; Purovaara 2005a, 79–80.

174 Vainio 2019, 42

hän saattoi yhtä aikaa jongleerata käsillä useita lautasia.¹⁷⁵ Kappaleet seurasivat joko sarjoittain tai kaaressa peräkkäin.¹⁷⁶ Jonglöörit kilpailivat esineiden määrästä, ja he olivat keskittymisen ja kärsivällisyyden mestareita. Esineiden liikuttelemisen lisäksi toisena ohjelmanumerona heillä oli tasapainoilu, tavaroiden kasaaminen päällekkäin ja niiden hallitseminen.¹⁷⁷

Simonin mukaan antiikin taiteessa kontortionisteja, notkeustaiteilijoita, pidettiin maagisina, syntisinä ja muotoa muuttavina hirviöinä. Epämuodostuneelta näyttävä notkea keho yhdistettiin myös sielun epämuodostumaan. Monet esiintyjät korostivat olemustaan pukeutumalla matelijoiden ja käärmeiden nahkaa muistuttaviin vaatteisiin.¹⁷⁸ Kautsutaiteilija, taaksepäin taipuva käärmenäinen Ingeborg Reimers vieraili Suomessa vuonna 1888. Noin 1800–1900-lukujen vaihteessa vaikuttanut Matti Anttila tunnettiin kaksoistrapetsin lisäksi käärmetaivutuksista eli kautsukasta ja klovnitempuista.¹⁷⁹

Sideshow oli eräänlainen väliohjelma, joka saattoi olla esimerkiksi tulen- tai miekannielemistä. Ohjelmanumeroa pidettiin kansanomaisen festivaalin muotona, jolle oli ominaista kiertelevät esiintyjät ja markkinat. Tämä pariisilainen tapa juonsi juurensa keskiajalta lähtien ja perinteisesti se oli sidottu pyhimysten päiviin tai vapaa-aikaan.¹⁸⁰ Hirn määritteli sideshow'n inhimillisten kummallisuuksien mittavaksi näytteillepanoksi, joka yleensä oli sirkuksen lähistöllä, maneesin vieressä. Ohjelmanumero ei saanut kovin suurta suosiota Euroopassa ja vaatimattomaksi se jäi Suomessakin. Amerikkalainen sirkustaiteilija Tom Thumb (1838–1883) esiintyi Pariisissa nimellä Tom-Pouce ja hämmästytti yleisöään pienellä koollaan. Kajaanilainen Daniel Cajanus (1703–1749) teki taas vaikutuksen pituudellaan.¹⁸¹ Miekannielijät olivat Suomessa suhteellisen harvinaisia taitureita, heistä mainittakoon Fritjof Carlsénin akrobaattiseurue ja miekannieliä Herr Carlowsky (1877).¹⁸² Lisäksi Hippodroma National -seurueen voimamies, vaasalainen Anton Anthonius Smirnoff tunnettiin taikatempuista ja miekannielennästä.¹⁸³

Taikatempuissa hyödynnettiin niin mekaanisia automaatioita, hämmästyttä herättäviä magneetteja kuin myös perinteisiä menetelmiä.¹⁸⁴ 1800-luvulla esitykset pohjautuivat erilaisiin puusta ja metallista valmistettuihin välineisiin. *Laterna magican* avulla taikurit näyttivät heijastuskuvia yleisölle. Anigma-kone mahdollisti viulun soittamisen ilman silmillä havaittavaa esiintyjää. Monien mielestä taikureiden

175 Nevala 2015, 96.

176 Simon 2014, 211; Chandler 1991, 116.

177 Hirn 1986, 88.

178 Simon 2014, 215.

179 Hirn 1982, 88, 156, 180, 191; Nevala 2011, 93.

180 Thomson 2017, 22; le Roux 1889, I–II.

181 Hirn 1986, 103–108, 112–122.

182 Hirn 1982, 158.

183 Hirn 1982, 1982; Nevala 2015, 21. Nevala viittaa sanomalehti-ilmoituksiin.

184 Simon 2014, 31.

esitykset olivat todisteita henkien olemassaolosta.¹⁸⁵ Tanskalaisen Hans Buchardt Hansenin (1866–1942) ohjelmisto sisälsi taikatemppujen lisäksi elävien kuvien näytöksiä erilaisista heijastetuista kuvasarjoista sekä mustan kabinetin illuusioita, jotka luotiin valaistusolosuhteiden ja avustajan avulla.¹⁸⁶

Italialaista taikuria Bartolomeo Boscoa (1793–1863) pidettiin klassisten kuppi-temppujen mestarina. Ylivertainen sorminäppäryys sekä taipuisat, notkeat ja koko ajan liikkuvat kädet tekivät hänestä mestarin. Esityksen aikana pallot katosivat ja tulivat esiin yllättävistä paikoista. Pohjattoman pullon sisällön runsaus tai irtonaisten pohjien muuttuminen kukiksi herätti hämmennystä yleisössä.¹⁸⁷ Suomessa esiintyneen tanskalaisen Pauline Schmidt / Rasmussenin (1865–1944) taikatemppuihin kuuluivat muun muassa kolikoiden poimiminen avustajan vaatteista sekä valitun kortin hakeminen miekan avulla näyttämölle levitetystä pakasta silmät sidottuina. Lisäksi hän käytti ohjelmistossaan ns. vihreän huoneen temppua, jossa toteutus perustui Davenportin veljesten ideaan ja *spirit cabinet* -illuusioon. Samanvärisellä kankaalla verhotussa huoneessa kiinni sidottu taikuri sai soittimet soimaan ilman käsiä.¹⁸⁸

Usein taikurit lupailivat mystiikkaa ja okkultistisia ihmeitä. Osa heistä vastusti muodissa olevia spiritualisteja sekä meedioita, joilla oli tapana käyttää istunnoissaan huijauskeinoja.¹⁸⁹ Itsenäistymisen jälkeen Suomessa ei ollut 1800-luvun tapaan todellisia taikureita tai muita kansainvälisiä tähtiä, jotka olivat tulleet Suomeen Pietarin kautta.¹⁹⁰

2.5. Eläimet

Knossoksen palatsin *Toreadorifresko* (1550 eaa.) esittää nuorten miesten näytöstä, jossa suoritetaan kuolemanhyppy härän selässä. Kuvaus muistuttaa hyvin paljon myös Philip Astleyn taidonnäytteitä.¹⁹¹ Vaunukilpailujen ja monivaiheisten ratsastusesityksien lisäksi antiikin roomalaiset kehittivät muun muassa norsuista helposti valmennettavia, taitavia ja nokkelia esiintyjiä.¹⁹² Tosin antiikin näyttämöllä tilanteet eivät perustuneet eläinten osaamiin temppuihin vaan pääasiassa niiden kamppailuihin.¹⁹³ Todellisuudessa väkijoukkoa kiinnosti eläinten näkeminen epätodennä-

185 Nevala 2011, 50, 187, 107,170.

186 Nevala 2011, 172, 170.

187 Hirn 1986, 78–84.

188 Nevala 2011, 49, 282; Lamb 1976, 53.

189 Nevala 2011, passim.

190 Nevala 2011, 42–43.

191 Murray 1975, 34–35.

192 Murray 1975, 41–42; Croft-Cooke & Cotes 1976, 16.

193 Aulanko & Nieminen 1989, 178.

köisessä esiintymistilaisuudessa. Villieläinten treenaamisessa sekä roomalainen että myös kreikkalainen kouluttaja käytti musiikkia. Käärmeenlumoojilla oli apuna loitsuja ja maagisia lauluja. Yleisöä viihdytettiin myös eläinten ja ihmisten välisillä taisteluilla. Tavallaan sirkuksella olikin kaksoismerkitys hovin ja hyödyn muodossa. Monet hallitsijat käyttivät sirkusta poliittisiin tarkoituksiinsa ja pyrkivät parantamaan asemaansa antamalla nälkäiselle väestölle viljaa mutta myös viihdykettä, leipää ja sirkushuveja (*panem et circenses*).¹⁹⁴

Antiikin sirkuskisat aloitettiin kulkueilla, jossa kannettiin patsaita jumalien, myöhemmin keisareiden ja muiden vallassa olevien kunniaksi.¹⁹⁵ Paraatien ja triumfikulkueiden eksoottiset eläimet toimivat Rooman valloitetusten elävinä todisteina.¹⁹⁶ Varsinainen sirkustapahtuma sisälsi kilpa-ajoja, sodankäyntiä jäljittelyä nyrkkeilyotteluita, urheilu- ja voimistelukilpailuja, painia sekä gladiaattorikisoja.¹⁹⁷ Ohjelmanumerot jaettiin taukojen mukaan. Väliajalla muusikot, näyttelijät ja tanssijat viihdyttivät yleisöä tai koulutetut eläimet jäljittelivät gladiaattoritaisteluita haarniskamaisissa asuissa. Eläinten metsästyksessä ja eläintaistelut kuuluivat Colosseumin tavanomaiseen aamupäivän ohjelmaan. Keskipäivällä järjestettiin rikollisten ja karanneiden orjien teloituksia, niiden välissä saattoi olla urheilukilpailuja. Iltapäivän pääohjelmaksi olivat gladiaattoritaistelut, joissa käytettiin myös nälkäisiä leijonia.¹⁹⁸

Sirkuksen monenlaisissa esteratsastusesityksissä ratsastajat taituroivat joko maan tai kyykyssä hevosen selässä. Roomalaisille kilpa-ajot olivat tärkeää ajanvietettä ja usein niihin liittyi poliittista ja taloudellista mielenkiintoa. Yleensä kilpailut nimettiin valjakoiden määrän mukaan.¹⁹⁹ Tavallisesti kilpa-ajot olivat Circus Maximuksella ja gladiaattoritaistelut järjestettiin Colosseumilla. Hevosnumerot olivat suosittuja ja ne jatkuivat vuosisatoja.²⁰⁰ 1600-luvulla monet englantilaiset ja ranskalaiset keskuksat erikoistuiivat hevostaidon opettamiseen. Sittemmin 1700-luvun lopulla huomiota herättävänä erikoisuutena pidettiin neljän ratsun hallintänäytöstä, jossa Astley ratsasti täyttä vauhtia toinen jalka satulan päällä ja toinen hevosen kaulalla.²⁰¹

Nyky sirkuksen isänä pidetyn Astleyn lisäksi Andrew Ducrow (1793–1842) oli tunnettu taitoratsastukseen liittyvistä uhkarohkeista tempuistaan (*The Courier of Saint Petersburg*), joissa hän seisoi useamman ratsun päällä (kuva 4).²⁰² Myös suomalainen Charles Hinné (1810–1890) sai vaikutteita heidän opeistaan.²⁰³ Konstantin

194 Murray 1975, 45; Croft-Cooke & Cotes 1976, 7, 15, 20, 26.

195 Wickham 1992, 51.

196 Meijer 2008, 34.

197 Wickham 1992, 51–55; Modona 1967, 163.

198 Meijer 2008, 140–144; Wickham 1992, 51–55.

199 Modona 1967, 163.

200 Croft-Cooke & Cotes 1976, 27.

201 Murray 1975, 81–82.

202 Jacob 2018, 75, 79; Simon 2014, 39.

203 Hirn 1982, 55.

Marlos-Knapp oli monipuolinen nuorallatanssija, jonglööri ja ratsutaiteilija, jolla oli tapana tasapainoilla hevosen päällä Siltasaaren maneesilla.²⁰⁴ Taitoratsastajien tempuvalikoimaan kuuluivat hyppy palavan vanteen läpi laukkaavan hevosen selässä, jongleeraaminen, erilaiset voltit ja ihmispyramidit.²⁰⁵ Italialainen impressaari ja taitoratsastaja Antonio Franconi (1737–1836) tunnettiin akrobatia- ja hevosesityksistä (*Cirque Olympique*).²⁰⁶ Hänen suunnittelemansa ohjelma perustui pitkälti Astleyn aikaisempiin esityksiin, mutta hän tuotti myös uusia ohjelma numeroita. Niihin kuuluivat musiikin mukaan tanssivat eläimet sekä vapaanumerot, joissa ohjastajalla ei ollut kiinteää yhteyttä hevoseen.²⁰⁷ Antonio Franconin menestystä lisäsi erityisesti Napoleonilta saatu yksinoikeus ratsastussirkusten esittämiseen.²⁰⁸

Taitoratsastajien esitysten näkyvyyttä täydensi helposti tunnistettava imago, joka kopioitiin silloisen oopperan nimiroolissa esiintyvän taiteilijan asuideasta (Marie Taglione, *Sylphidea*). Ratsastajien asennot, horjumaton tasapaino ja esiintymisasut yhdistyivät tunnettavuuden ja tuttuuden kautta ballerinan viehättävyyteen ja korkeakulttuuriin. Jäljittelemällä klassisen baletin hahmoa saatiin yhteys kahden toisiaan muistuttavan esitysmuodon välille.²⁰⁹ Klassisen baletin ohella taitoratsastukseen vaikuttivat kouluratsastus sekä lukuisat erilaiset akrobaattiset temput ja hypyt.²¹⁰

Eläinten avulla saatiin näytökseen kiinnostavuutta ja jännitystä. Pelosta, säikähdyksestä ja vaarasta tuli esitysten säännöllisiä tekijöitä, joihin katsojien istumapaikalla oli suuri vaikutus. Tosin tiedetään, että petojen ja muiden villieläimien kynsiä leikattiin ja hampaita sahattiin, jotta eläintenkesyttäjät ei joutuisi vaaraan.²¹¹ Ei ollut harvinaista, että tavanomaiseksi ohjelma numeroksi muodostui pään laittaminen leijonan suuhun häkissä kuten tapahtui Alexander Eisfeldtin eläintarhassa Suomen vierailulla 1889–1890.²¹²

Vaikka leijonia ja panttereita oli ollut aiemminkin sirkuksessa, eläintenkesyttäjien ja kouluttajien myötä petoeläinten määrä kasvoi.²¹³ Vähitellen ohjelmistoon tulivat vaatteisiin puettut villieläimet ja posetiivia soittavat elefantit.²¹⁴ Franconien sirkuksessa tähtihetkiin kuului muun muassa Baba-norsu, joka osasi leikkiä palloilla, juoda

204 Hirn 1982, 181, 192; Nevala 2015, 16. Nevala viittaa sanomalehtiin.

205 Simon 2014, 31–47; Hirn 1982, 21; Aulanko & Nieminen 1989, 179.

206 Danielsson 1974, 27.

207 Murray 1975, 96.

208 Purovaara 2005a, 50.

209 Jacob 2005, 32.

210 Jacob 2018, 75, 79; Simon 2014, 39.

211 Hodak-Druel 2005, 71. Hallitsijat olivat niin kiinnostuneita eläimistä, että he ottivat usein kokoelmansa mukaan matkoille. Niiden myötä yksityiset kiertävät näyttelyt saivat alkunsa. (Murray 1975, 66.)

212 Hirn 1986, 158.

213 Hodak-Druel 2005, 70.

214 Danielsson 1974, 28–29.

pullosta ja tanssia.²¹⁵ Hoffmannin seurueen afrikkalainen elefantti pystyi kävelemään takaperin ja seisomaan päällään.²¹⁶ Sirkuseläimet esittivät usein koomisia temppuja. Vaikka eläinten kouluttajat vaativat, että esitys heijastaisi eläinten luonnollista liikumista, ne todellisuudessa tekivät sitä, mitä katsojat odottivat; karhu ajoi pyörällä, leijona tasapainoili pyörivällä pallolla tai tiikeri käveli nuoralla.²¹⁷

Vuonna 1936 ranskalainen Alfred Court (1883–1977) hankki eri elinympäristöissä eläviä villieläimiä kuten tiikereitä, leopardveja, puumia ja jääkarhuja, joiden avulla muodostettiin menestyksen takaavia ja huomiota herättäviä eläinpyramideja.²¹⁸ Merileijonat edustivat uutta ja erilaista ohjelmistoa, ne olivat oppivaisia ja tasapainoilivat mielellään.²¹⁹ Eläinten kouluttamiseen vaikuttivat niin Darwinin tutkimukset ja mielipiteet kuin myös saksalaisen eläinkauppiaan Carl Hagenbeckin (1844–1913) uusi lempeä metodi, jonka mukaan huomioitiin eläinten luontainen käyttäytyminen.²²⁰ Hän kehitti ratkaisevasti systemaattisuutta ja tieteellisyyttä eri eläinten käsittelyssä,²²¹ ja perusti ensimmäisen eläintarhan, jossa eläimiä esiteltiin häkkien sijasta niiden luonnonmukaisissa ympäristöissä. Jokaista eläinryhmää oli lähestyttävä sen omista lähtökohdista.²²²



Kuva 1. Maurice Sand: Arlecchino (Roiter 1987, 21).



Kuva 2. Maurice Sand: Pulcinella (Roiter 1987, 20).

215 Hodak-Druel 2005, 69–70; Murray 1975, 96–97.

216 Hirn 1982, 60.

217 Simon 2014, 174.

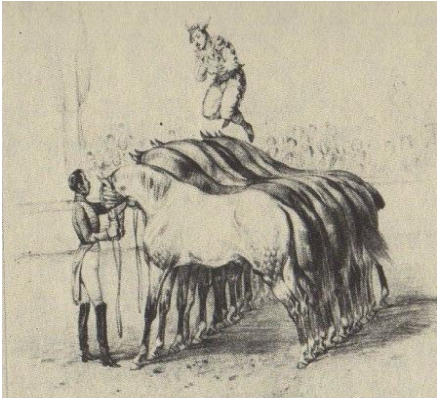
218 Jacob 2018, 145.

219 Hirn 1982, 192.

220 Simon 2014, 160.

221 Hirn 1986, 152.

222 Hirn 1982, 139–140.



Kuva 3. Auriol hyppää kahdeksan hevosen yli. Yksityiskohta. (Towsen 1976, 165).



Kuva 4. E. F. Lambert: Mr. Ducrow as the Courier of St. Petersburg on his five horses 1827, litografia 41 x 56 cm, London. (Jacob 2018, 74).

3. Sirkuksen attribuutit ja niiden funktiot

3.1. Sirkusta kuvaavat ilmaisut

Sirkuksen kieli koostuu monesta elementistä. Sen perustermeihin kuuluu lukuisia arvoja ja adjektiiveja. Riemujen tarjontaa kuvaavat eksoottisuus, loistavuus, taito, uutuus, vaara, speaktaakkeli ja niiden vaikutteet. Esitykset voivat vaikuttaa sensaatiomaisilta, riemullisilta, ihmeellisiltä, jännittäviltä, hämmästyttäviltä. Nämä vuorostaan viittaavat sanoihin realismi, komedia, melodraama, päättömyys, poikkeavuus, orientalismi ja eklektismi. Useimmat käsitteet liittyvät jo sinänsä sirkuksen historiaan.²²³

Sirkus voi olla Jean-Michel Guyn mukaan koruton, mahtipontista, hienostunutta, karkeaa, silmänkääntötemppeja, taidetta taiteen vuoksi tai modernia ja klassista. Yleensä siihen kuuluivat punainen väri, kimmellys, rummun pärinä, sahajauhoihin heijastuva valokeila, lannan haju sekä lukemattomat muut tunnusmerkit, kuten punanenäiset klovnit, univormupukuiset sirkustirehtöörit ja tasapainoilevat merileijonat.²²⁴ Anthony Coxe yhdistää sirkuksen termiin *craft*, jolla tarkoitetaan erityisiä kädentaitoja vaadittavaa osaamista. Termi antaa suuremman arvon taidoille ja sisältää autenttisuuteen liittyviä hyveitä kuten eheyttä, vitalisuutta ja kunniallisuutta.²²⁵ Lisäksi määrittely tuo esiin sirkusesitysten vaikuttavuuden ja välittömyyden suhteessa yleisöön. Nämä adjektiivit ja muut määritteet osoittavat myös, että sirkuksen estetiikassa vaikutelma on keskeisintä.²²⁶

Perinteisiä sirkuksia mainostettiin iskulauseilla, joita olivat esimerkiksi ennennäkemätön, upea. Toiset tukeutuivat todelliseen perinteeseen ja alkuperäisyyteen. Vuonna 1890 Sirkus Fernando tiedotti julisteissaan naamiaistansseista ja leijonakarusellista, kun taas Nouveau Cirque toi esiin sensaatiomaisuuden viittaamalla tumma- ja valkoihaisen yhdessä esiintymiseen. Talvisirkus kuulutti vuonna 1900 tapahtumistaan naamioituneen eläintenkesyttäjän avulla, joka oli kuvattu tiikeiden ja leijonien keskelle. Perinteiset hevoset ja tutuun pukeutunut sirkustähti saivat väistyä 40 vuotta myöhemmin, kun päähuomio ratkaistiin näyttävällä sirkusrakennuksella.²²⁷

223 Stoddart 2000, passim.

224 Guy 2005, 18–22.

225 Stoddart 2000, 81–82. Stoddart viittaa Anthony Coxen mielipiteeseen.

226 Stoddart 2000, 82.

227 van Trix & Nowak 1976, 81, 107, 118, 254, 284.

Pariisin Folies-Bergèren teatteri lupasi vuonna 1875 joka ilta tykinkuulia sekä tasapainoilu- ja jonglööritemppeja, kymmenen vuotta myöhemmin mukaan tulivat hassunkuriset polkupyörät. Vuonna 1891 julisteissa ratsastaa klovni villisiällä, taustalla on mukana kissoja, koiria, oravia ja hiiriä. Vuosisadan vaihteessa huomiota sai eläintenkesyttäjä Julius Seeth, jolla oli mukanaan kaksi leijonaa. Laulajatar Lona Barrison esiintyi hevosen selässä vuonna 1910, viisi vuotta aikaisemmin tilan korvasi tanssija La Loïe Fuller. Sirkus Medranon klovni vetosi tunteisiin surullisella katseellaan (1960), kun taas klovni Grock ilmaisi musikaalisuutta (1931). Sirkus Montmartre viittasi satumaisiin veljeksiin vuonna 1968. Huomiota herättivät myös erikoiset kuvauskulmat ja siluettimaiset valokiilakuvaukset.²²⁸

3.2. Nauru ja karnevalistisuus

Tunteet liittyvät olennaisesti sirkukseen; selkeitä perustunteita ovat muun muassa ilo, nauru ja pelko.²²⁹ Naurun parantavan voiman avulla puolustauduttiin jo muinoin kielteisinä pidettyjä tunteita ja asioita vastaan. Yhteinen surunauru helpotti tuskaa ja käänsi ajatukset elämään ja uudelleen syntymiseen, sillä nauru oli vastalause kuolemalle. Karnevaalin maailma ja nauru loivat erilaisen ulottuvuuden kaikkeen elämään jo keskiajalla ja renessanssin aikana. Vuosittain toistuvissa poikkeusoloissa yhteiskuntaluokat ja sopivaisuussäädökset sekoittuivat, leikki ja nauru vaikuttivat kuolemanvakavaan ja vaaralliseen aikakauteen. Nauramalla irtauduttiin moraalisesta pelosta.²³⁰ Nauru muutti jäykkyyden joustavuudeksi ja sopeutumattoman sopivaiseksi. Se vapautti inhimillisen tietoisuuden, ajattelun ja kuvittelun uusia mahdollisuuksia varten. Sillä oli puhdistava merkitys, koska pyhille asioille sai virallisesti nauraa.²³¹

Karnevaalinauru kohdistui kaikkeen ja kaikkiin, myös karnevaalin osallistujiin. Koko maailma ymmärrettiin naurettavaksi iloisessa suhteellisuudessaan. Se iloitsi ja riemuitsi, mutta samalla se ivasi, kielsi ja myönsi. Omalle nurinkurisuudelle nauraminen oli hyvä lähtökohta muutokselle ja puhtaalta pöydältä aloittamiselle. Naurulla ratkaistiin monia asioita, jotka eivät olleet sallittuja vakavina. Rituaalinaurun tavoin se suunnattiin korkeimpaan, vallanpitäjien ja totuuksien vuorotteluun. Siinä yhdistyivät myös kuolema ja elpyminen, kieltäminen ja hyväksyminen.²³² Nauru näki tappion voitossa ja voiton häviössä. Karnevaali oli kaiken hävittävän ja uudistavan ajan juhla.²³³

228 van Trix & Nowak 1976, 65, 68, 70, 80, 123, 124, 220, 270, 333.

229 Purovaara 2005a, 96. Purovaara viittaa Jean-Michel Gyun mielipiteisiin.

230 Purovaara 2005a, 23, 37, 165; Bahtin 2002, 83.

231 Bergson 1994, 139; Bahtin 1995, 46; Bahtin 1991, 186.

232 Bahtin 1995, 13; Bahtin 1991, 186.

233 Broms 1985, 49.

Karnevalisaatio antaa tilaisuuden nähdä ihmisissä asioita, jotka eivät tule esiin tavallisissa elämänoloissa. Naurulla on eräänlainen esteettinen suhde todellisuuteen, sen voimavarana on voimakas luovuus. Se näkee ilmiössä kehityksen molemmat ääripäät lakkaamatta ja luovasti uudistuvina ja vaihtuvina. Karnevaalinauru ei anna kummankaan muutoksen osan absolutisoitua ja kangistua yksipuoliseen vakavuuteen. Luova ja ambivalentti karnevaalinauru synnyttää kuvia, jossa pilkka ja ilo sekä kehuminen ja solvaukset liittyvät erottamattomasti toisiinsa. Karnevaalin maailmankuva ei tunne päätepistettä, jokainen loppu on uusi alku, karnevaalikuvat syntyvät aina uudelleen. Maailma nähdään avoimena ja vapaana, ambivalentin naurun puhdistava merkitys on samanlainen.²³⁴

Katsojan kannalta sirkuksessa on samoja aineksia kuin karnevaalissa, samalla tapaa se kumoo korkean ja alhaisen välisen rajan. Samoin kaikki se, mikä tavallisessa maailmassa on pelottavaa, muuttuu karnevalistisessa maailmassa iloksi²³⁵. Pelosta vapautuminen tapahtuu naurun ja leikin avulla.

Katsoja etsii sirkuksesta liioittelua ja illuusioita enemmän kuin arkipäivän totuutta. Yleisön viihtyminen ja viihdyttäminen kuuluu esitykseen ja se on osa näytelmää. Karnevaalitunnelman luominen on erityisesti sirkustaiteilijoille keskittymistä vaativa taidonnäyte. Sirkuslaisia voidaan pitää katsojan ja ympäröivän yhteiskunnan erilaisuuden ja unelmien sijaiskohteina. Heissä konkretisoituvat yleisön toiveet ja haaveet, kun trapetsitaiteilijat suorittavat rohkeita hyppyjä, klovnit rikkovat rajoja ja hyviä tapoja sekä eläintenkesyttäjät sovittavat pelkomme tuntematonta kohtaan. Sirkus mahdollistaa tavallisen ihmisen karnevalistisen kokemuksen, joka toistuu samanlaisena ajasta tai paikasta huolimatta. Nauru vapauttaa iloisen totuuden synkstä maailmasta, jonka pelko, kärsimys ja väkivalta muodostavat.²³⁶

Sirkustaide ei Jacobin mukaan ole pelkkää temppuilua, vaan se luo uuden tietoisuuden ympäröivästä todellisuudesta ja antaa erilaisen tavan tarkastella maailmaa ja kokemuksia. Sirkustaiteilijuus on ammatin lisäksi elämäntapa, vaikkakin sirkusta pidetään kevyenä vapaa-ajanviihteenä.²³⁷ Voidaan miettiä, mikä on sitten taiteen ja viihteen suhteellinen arvo korkeakulttuurin ja populaarikulttuurin välillä ja täytyykö taiteen tarjota katselijalle aina jotakin, minkä oletetaan olevan totta. Stoddartin mukaan taide antaa erään näkökulman, joka helpottaa tulkintaa ja kritiikkiä. Se antaa meille tavan ajatella, mutta toisaalta avantgarden taidemuodot eivät selitä maailman tarkoituksia.²³⁸

Naurulla on erinomainen voima lähentää kuvauksen kohdetta katsojaan. Se poistaa pelon ja kunnioituksen, tuttavallistaa. Pelottomuuden luomisessa se on olen-

234 Bahtin 1991, 237–240.

235 Bahtin 2002, 45, 83.

236 Purovaara 2005a, 96–98; Bahtin 1995, 155.

237 Jacob 2005, 223; Achard 2005, 179.

238 Stoddart 2000, 82.

nainen edellytys, sitä ilman maailman realistinen ymmärtäminen olisi mahdotonta. Lähtäessään kohdetta nauru tavallaan jättää sen sekä tieteellisen että taiteellisen kokeilun käsiin. Nauruun perustuvan kuvauksen taso on erityislaatuinen sekä ajan että paikan suhteen.²³⁹

Nauru kohdistuu Henri Bergsonin mukaan sopeutumiskyvyttömyyteen. Naurolla on ollut aina sosiaalinen merkitys. Sen avulla yhteiskunta kostaa sitä vastaan otetut vapaudet. Kohteelleen se on aina hieman nöyryyttävää. Meitä naurattavat yleensä muiden heikkoudet pikemminkin epäsosiaalisuuden kuin moraalittomuuden vuoksi. Nauru ei sovi yhteen tunteiden kanssa, toisaalta komiikka tasapainoilee elämän ja taiteen välillä.²⁴⁰

Klovnin korkeimpana tavoitteena oli Henry Millerin mukaan lahjoittaa yleisölle katoamaton ilo. Auguste-klovnin oivallus avasi näkymän toiseuteen, joka oli tietämättömyyden ja heikkouden, naurun ja kyynelien tuolla puolen.²⁴¹ Bahtin kuuli Edgar Allan Poen (1809–1849) kirjojen naurussa narrin tiukujen iloisen kilinän mutta aisti niissä myös koston ja kuoleman hajuja, joihin liittyi naamiohuvien riekkous.²⁴² Fellini totesi, ettei ollut mitään surullisempaa kuin nauru, eikä mitään kauniimpaa, jalostavampaa ja rikastuttavampaa kokemusta kuin syvä epätoivo. Kaikkien pelkäämä onnen katoavaisuus mutta samalla siitä alkunsa saava pieni vapauden toivo toi hymyn toivottomissakin tilanteissa.²⁴³

Astleyn ajoista lähtien sirkuksessa nauru on kiteytynyt suosituimmissa hahmoissa, kloveneissa. Keskiajan kulttuurissa nämä olennot olivat feodaalisen ja sovinnaisen elämäntyylin vastapainoja. Heidän oli lupa tehdä asioita, jotka olivat kiellettyjä kaikilta muilta. Sama ilmiö esiintyy primitiivisissä kulttuureissa, kun veijari rikoo yhteisön tabuja ja muut pysyttelevät loitolla. Yhteisö hyväksyy sen, että joku muu käsittelee vaarallisia ja pelottavia tunteita. Näin myös sirkuksessa tunnemme olomme turvalliseksi, kun arenalla punnitaan sovinnaisuuden rajoja tai koetellaan inhimillisen suorituskyvyn ääripäitä.²⁴⁴

3.3. Pelko ja vaaran viehätyks

Vaikka sirkuksen viehätyks perustuu eksotiikkaan, suuri osansa on myös jännityksellä.²⁴⁵ Aristoteles (384 eaa.–322 eaa.) kirjoitti tragedian aiheuttamasta pelosta, säälistä ja näytösten aikaansaamista tunnelatauksista, kauhusta ja jännityksestä. Hänen

239 Bahtin 1979, 485–486.

240 Bergson 1994, 9–12, 23, 107–110.

241 Miller 1960, 19, 75.

242 Bahtin 1979, 361.

243 Fellini 1980, 98.

244 Purovaara 2005a, 165; Alho 1988, passim.

245 Fellini 1980, 176.

mukaan katharsiksen avulla tunteita tarkasteltiin yleisellä tasolla.²⁴⁶ Termi tarkoittaa henkistä tai fyysistä puhdistautumista, joka saavutettiin herättämällä kauhua tai sääliä.²⁴⁷ Yleensä taiteen tunteet koetaan positiivisiksi ja terapeuttisiksi. Tavoitteena on vapautua jännityksestä, vahingollisista tunteista ja saavuttaa katharsis.²⁴⁸ Sirkuksen kohdalla voidaan miettiä, mikä saa trapetsitaiteilijan luopumaan turvaverkostaan tai mikä vetoaa yleisöön juuri silloin, kun tiedossa voi olla onnettomuus. Vaaran läsnäolo kiehtoo katsojia.

Pelosta ja vaarasta saattoi muodostua esitysten pysyviä tekijöitä ja niiden vaikutusta tehosti erityisesti se, että katsojat istuivat paikoillaan. Ohjelmanumeron aikana sirkustaiteilija antautuu alttiiksi vaaralle. Harjoiteltu näytös on elämää ja elämistä; Fellinin mukaan se on tapa luoda ja elää samanaikaisesti, mikä vaatii rohkeutta.²⁴⁹ Vaikka vaaran ei pitäisi olla houkuttimena, se viittaa yleisön kiinnostukseen uutta ja odottamatonta kohtaan. Kuulijoiden emotionaalinen vastaus muotoutuu henkilöiden reaktioiden mukaan.²⁵⁰ Eikä mikään intohimo häiritse tai vaikuta niin paljon kuin pelko.²⁵¹

Sirkuksen esiintyjän on oltava toisenlainen kuin yleisönsä. Sideshow-näytösten poikkeavuuteen viittaa fyysisten piirteiden erilaisuus. Siihen on luokiteltu myös asioiden, ihmisten tai luonnonlakien ylösalaisin kääntäminen. Voimanaset, eläintenkesyttäjät ja akrobaatit muuttivat naiseuden käsitettä omalla tavallaan. Toisinaan perinteinen sirkus ja varietee kyseenalaistivat jopa ihmisen ja eläimen olemuksen: ihmiseksi puetun, koulutetun apinan ulkoinen käyttäytyminen saattoi taitavimmillaan toistaa kouluttajan liikkeitä.²⁵² Ihmisen erilaisista epämuodostumista tehtiin tuotteita ja myytiin ajanvietteenä. Partaiset naiset ja kääpiöt tuotiin näytteille. Jallottomat tai kädettömät ihmiset mahdollistivat tilanteen käsitellä pelkoa, salattuja kauhuja tai toiveita. Katsomistilanne ei ollut yksipuolinen, vaan näytteille asetettu saattoi kommentoida tilannettaan, jolloin vuorovaikutus pakotti katsojan kohtamaan oman piilotajuntansa.²⁵³ Karnevaalissa yhteisöjen arvojen ja sovinnaisuustapojen nurinpäin kääntäminen oli hyvin konkreettista, sirkuksessa se tapahtui yksinomaan esiintyjässä.²⁵⁴ Tavallaan sirkuksen sideshow oli ilmiö, jonka määritelmät olivat myös vahvasti aikaan ja paikkaan sidottuja.²⁵⁵

Myös Tod Browningin ohjaamassa elokuvassa *Freaks* (1932) nähdään keskeisissä rooleissa sirkuksesta tuttuja hahmoja kuten parrakas nainen, luurankomies, siamilai-

246 Aristoteles 6, 9. Katharsis on pelon herättämä tunnetila, joka johtaa uudistumiseen, puhdistumiseen.

247 Castrén & Pietilä-Castrén 2000, 255.

248 Aristoteles passim.

249 Hodak-Druel 2005, 71; Fellini 1980, 149.

250 Léger 1980, 127; Carroll 1993, 259.

251 Matikainen 2008, 9. Matikainen viittaa Edmund Burkeen.

252 Purovaara 2005a, 91–92.

253 Adams 2001, 7–21.

254 Purovaara 2005a, 91–92.

255 Adams 2001, 7–21.

set kaksoset, mies ilman raajoja, höyhenturkkiin pukeutunut lintunainen ja kääpiöitä. Pelkoa herättävässä ja rajoja rikkovassa elokuvassa friikit näyttelivät itseään. He olivat sirkuslaisia. Toisenlaista ahdistusta sisältää Fellinin elokuva *La strada* (1954), jossa voimamies Zampano ja hänen avustajansa Gelsomina kulkevat päämäärätöntä matkaa sirkuksen kautta umpikujaan. George Baxtin kauhua kuvaavassa ja Sidney Hayersin ohjaamassa elokuvassa *Circus of horrors* (1960) paholaismainen plastiikkakirurgi valtaa ränsistyneen sirkuksen. Elokuvan julmuuksia kuvaa muun muassa putoaminen trapetsilta ja veitsenheittäjän maalitaulun siirtäminen²⁵⁶.

Teatteriteoreetikko Antonin Artaud (1896–1948) korosti puhtaan vaikutelman arvoa. Häntä kiehtoi teatterin mahdollisuus tarjota uusi ruumiin kieli: se ei perustunut sanoihin vaan ele- ja asentomerkkeihin, joilla oli tarkka vaistonvarainen merkitys. Uuden kielen koodeissa rituaalien ja eleiden elementit muistuttivat sirkusesitystä. Hänen mukaansa ekspressiivinen esitystyylillä avasi pääsyn tiedostamattomaan. Sirkuksen tutut luonnetyypit ja ankara jako katselijan ja esiintyjän välillä vähensivät yleisön kokemaa vaaran tunnetta.²⁵⁷

3.4. Sirkuksen visuaalisuuteen vaikuttavia tekijöitä

Clair näki sirkuksen maanpäällisenä kiertoratana, maagisena tilana. Sirkusteltan tähtitaivaan alla trapetsitaiteilijat ja akrobaatit liikkuiivat eläinradan kuvioita muistuttavissa kaarissa.²⁵⁸ He uhmasivat maan vetovoimaa huimissa korkeuksissa ja jäljittelivät ihmiskohtaloista kertovia eläinradan (*zodiak*) merkkejä.²⁵⁹ Léger²⁶⁰ viihätti sirkuksen pyöreä muoto, joka sai hänessä aikaan visuaalista mielihyvää. Hänen mukaansa ympyrä oli miellyttävä, vapaa, eikä sillä ollut alkua eikä loppua.²⁶⁰

Alun perin sirkusteltoa toimi kevyenä väliaikaisena ratkaisuna, mutta sittemmin se yleistyi tilana ja vakiinnutti muotonsa. Suljettu kehämäinen tila houkutteli Jacobin mukaan vauhdikkaaseen toimintaan.²⁶¹ Areenan halkaisijaksi vakiintui 13 metriä, ja tämä mitta on edelleen yleisesti käytössä. Hevosnumeroiden esittäminen pyöreätä areenaa kiertäen helpotti tasapainoilua, ja keskipakovoiman hyödyntäminen mahdollisti esiintyjän akrobatian. Taitoratsastaja saattoi seisaaltaan suorittaa tasapainoa vaativia esityksiä. Pyöreän areenan ympärille muodostui asteittain nouseva katso-mo, jolloin keskipiste korostui ja kaikkialta oli esteetön sekä tasapuolinen näkymä areenalle.²⁶² Näkökulma areenalta ylös katsomoon mahdollisti yleisön tarkemman

256 Alanen & Alanen 1985, 216.

257 Stoddart 2000, 83; Artaud 1983, 85–91.

258 Clair 2004, 21.

259 Clair 1998, 17.

260 Léger 1980, 137.

261 Jacob 2005, 34, 39.

262 Hirn 1982, 10.

kuvaamisen, kun taas näkymä istumapaikoilta alas areenalle loi voimakkaamman vaikutelman. Valokeilat ja trapetsitaiteilijoiden varjot saivat aikaan kuvaustilaa jakavia rytmittäviä elementtejä.

Perinteiset sirkusvärit saivat alkunsa myöhäisantiikin aikana, jolloin ne edustivat vaunukilpa-ajojen eri joukkueita. Puolueet nimettiin vaatteiden värien mukaan. Punaisia (*russatat*) ja valkoisia (*albatat*) tunnuksia ja lippuja käytettiin sirkuksen jalkamiesten ja ratsumiesten erottamiseksi toisistaan.²⁶³ Sitten värejä lisättiin, mukaan tulivat vihreä (*prasinat*) ja sininen (*venetat*). Punainen ja kulta kuuluivat 1800-luvun konventionaalisen italialaistyyppisen teatterin symboleihin, mutta ne nousivat nopeasti keskeiseen asemaan sirkuksen sisustuksessa.²⁶⁴

Valaistuksen lisäämiseksi ja tunnelman kohottamiseksi värilamput ja vilkkuvat valot loivat tarvittavan hohdon ja juhlanan tunnelman. Aikaisemmin käytettiin tilaa vievää kynttilävalaistusta. Se korvattiin kaasuvalaistuksella, joka antoi esityksille suhteellisen yhtenäisyyden. Valo korosti tilaa ja siinä tapahtuvia esityksiä. Myöhemmin otettiin käyttöön sähkövalaistus, joka toi esiin esiintyjät, vaikka samalla se häivytti tilan ja vähensi illuusion mahdollisuuksia. Valaistusuudistuksen jälkeen paljeteista, muodin maailman pienistä kimaltelevista metallinpalasista, tuli sirkusajujen tuntomerkkejä.²⁶⁵ Värit, valaistus ja niiden loistokkuus sekä fyysiset taidonnäytteet yhdessä loivat sirkukselle visuaalisuuden.

263 Brusatin 1996, 41; Modona 1967, 166.

264 Jacob 2005, 37–38.

265 Jacob 2005, 37–38.

4. Kuvataide ja sirkus

4.1. Karnevalismi ja modernistitaiteilijat

Kirjallisuus, teatteri, maalaustaide ja elokuvat inspiroivat sirkuslaisia ja vastaavasti teatteri-, musiikki- ja kuvataidemaailma löysivät innoituksensa sirkuksesta. Lajirajojen ylittyminen heijastui monialaisesti ja useissa taiteen tyyleissä.²⁶⁶ Futurismi lähestyi sirkusta monesta suunnasta. Esittämisen ihanteeksi runoilija Filippo Tommaso Marinettille (1876–1944) riitti varietee, jonka tanssi, klovnit, absurdus ja tunteettomuus sysäävät älyllisyyden sen viimeisille rajoille. Varieteen näytösten kesyttämätön voima mahdollisti taiteen juhllisuuden, pyhyyden ja vakavuuden muuttamisen. Futurismissa tiivistyivät monet uuden ajan ilmiöt, vauhti, suurkaupungin häly ja mekaaninen energia, jotka ohjasivat sen estetiikkaa.²⁶⁷

Kirjailija Bertolt Brechtin (1898–1956) esikuvana oli müncheniläinen kabareetaiteilija ja musikaalinen klovnin Karl Valentin (1882–1948), joka yhdisti työssään farssia, laulua ja akrobatiaa.²⁶⁸ Surrealistien johtohahmo André Breton (1896–1966) asetti päämääräksi ajatuksen todellisesta liikkeestä ilman kontrollia. Ranskalaisen Armand Salacroun (1899–1989) surrealistisessa näytelmässä *Histoire de cirque* appelsiinit sylkevät verta, oudot kasvit kasvavat silmien edessä ja sirkustelta katoaa taivaan tuuliin.²⁶⁹ Dada vastusti kaavoittumista, ilmaisua etsittiin protestin ja sattuman avulla eri tavoin, kuten Cabaret Voltairen esityksissä toimivat Marcel Jancon (1895–1984) primitiiviset naamiot ja Emmy Henningsin (1885–1948) groteskit nuket.²⁷⁰

Pablo Picasso ja Georges Braque (1882–1963) lähtivät mukaan kubistiseen val-lankumoukseen ja harlekiini toimi hyvänä dekonstruktivisena muotona.²⁷¹ Sergei Djagilevin (1872–1929) huomiota herättävän oopperan *Paraden* yhteydessä kolme Picasson suunnittelemaa kubistishenkisesti pukeutunutta sirkustaiteilijaa johdatteli yleisöä esitykseen kadulta.²⁷² Sirkuksen maailma sopi myös 1920-luvun elokuvan ekspressionismin ristiriitaisuuteen ja kuvallisiin ääri ratkaisuihin. 1960-luvulla Susan Sontag (1933–2004) herätti huomiota kannanotoillaan taiteen uudesta

266 Barre 2005, 48; Purovaara 2005a, 63.

267 Goldberg 1988, 17; Purovaara 2005a, 65.

268 Purovaara 2005a, 65–69; Calandra 2003, 189; Esslin 1980, 375.

269 Purovaara 2005a, 73; Esslin 1980, 387–388.

270 Esslin 1980, 365.

271 Racette 2004, 145.

272 Esslin 1980, 386; Buchholz & Zimmermann 2001, 44; Cowling 2002, 30.

sisällöstä ja tyylistä korostamalla estetiikan ja ironian paremmuutta. Postmodernismi antoi uudelle sirkukselle perustan luodessaan nykyromaanin, -teatterin, -tanssin ja -taiteen, joissa ilmenevät nykyihmisen monimutkainen, pirstaleinen maailma ja joissa vastakohtat niin korkean kuin alhaisenkin muodossa yhdistyvät kokonaisuudeksi²⁷³.

Taiteilijoiden henkilökohtainen suhde sirkukseen vaikutti heidän taiteeseensa. Picasson ystäväpiiriin kuuluivat klovni Grock / Karl Adrien Wettach, koomikot Ilès / Charles-William Ilès ja Antonio / Antonio Lozano (1877–1918) sekä Alex / Alexandre Briatore (1871–1960) ja Rico/ Enrico Briatore-Guisa (1880–1965).²⁷⁴ Myös Sirkus Medranon tunnettu klovnin don José esiintyy lukuisissa Picasson maalauksissa.²⁷⁵ Fernand Olivierin mukaan Picasso nautti suunnattomasti juuri Medranon esityksistä. Sirkuksessa taiteilija oli onnellinen ja tietämätön ranskalaisen huumorin pinnallisuudesta. Erityisesti klovnien eriskummallisuudet, heidän vitsinsä ja puhetapansa kiehtoivat Picassoa.²⁷⁶ Bateau Lavoisier -jakson aikana myös Kees van Dongen (1877–1968) tutustui Medranon esiintyjiin.²⁷⁷ Picasson kanssa vuosina 1946–1953 elänyt Françoise Gilot (1921–2023) muisteli sirkuserheen katselemisen toimineen pelkästään inspiraation lähteenä.²⁷⁸

Ystävyydellä oli merkittävä vaikutus maalausten aiheisiin, mikä näkyi Picasson erityisesti ruusunpunaisena sirkuskautena 1900-luvun alussa.²⁷⁹ Francis Picabia (1879–1953) ja Fernand Léger olivat Fratellinien klovniveljesten ystäviä. Jälkimmäinen kävi Sirkus Medranossa myös Montparnassen runoilijoiden, Guillaume Apollinairin ja Max Jacobin (1876–1944) seurassa. Toulouse-Lautrecin tuttavapiiriin kuului muun muassa karismaattinen areenamestari Loyal, joka kiinnosti myös Henri Matissea lukuisten muiden taiteilijoiden tapaan.²⁸⁰ Lisäksi Edmond Amédée Heuzé (1883–1967) oli tunnettu Médranon sirkuksen klovnija esittävistä maalauksistaan ja erityisesti Fratellinin veljeksistä.²⁸¹

Sirkus oli tapa huvitella ja viettää vapaa-aikaa, se vaikutti merkittävästi taiteilijoiden elämään. Yleisesti voidaan todeta, että aihetta pidettiin kiehtovana ja se kiinnosti taiteilijoita monin tavoin. Kees van Dongenin tiedetään täydentäneen toimeentuloaan antamalla voimamiesnäytöksiä katusirkuksessa yhdessä Maurice Vlaminckin (1876–1958) kanssa.²⁸²

273 Purovaara, 2005a, 18.

274 Olivier 1964, 127.

275 Podoksik 1990, 154.

276 Olivier 1964, 127.

277 Racette 2004, 142; Giviskos 2011, 20; Hopmans 2010, passim. Kees van Dongen oli muuttanut Picasson naapuriin Bateau Lavoisieriin vuoden 1906 alussa. (Diehl 1981, 49.)

278 Gilot & Lake 1989, 200.

279 Racette 2004, 145.

280 Orttinger 2004, 183; Naubert-Riser 2004, 119, 170.

281 Scheps & Hodelin 1998, 20.

282 Hopmans 2010, 22.

Kees van Dongen toimi myös sirkuksen painijana ja eräänlaisena karnevaaliapulaisena. Henri-Gabriel Ibelsin kuvitusten innoittamana hän teki ensimmäisen karnevaali aiheisen piirustuksen vuonna 1899. Bateau-Lavoirin studiolla syntyi muun muassa teos *Le clown qui se croit être président de la république / Klovni, joka uskoo olevansa tasavallan presidentti* (1905–1907). Aiheissaan hän käytti usein Medranon klovneja, akrobaatteja ja taitoratsastajia.²⁸³ Hänellä oli taito yhdistää ylellinen elämä ja paheellinen seikkailunhalu. Rehellinen kuvaaminen ei aiheuttanut luottamuspulaa, vaan hän pystyi saavuttamaan malliensa luottamuksen²⁸⁴. Todennäköisesti tilanteisiin vaikutti taiteilijan kasvava suosio muoti-ilmiön tavoin, sillä hänen järjestämänsä naamiaiset olivat mieluisia ja erikoislaatuiset kutsut herättivät uteliaisuutta²⁸⁵.

Georges Rouault'n lähtökohta oli hieman erilainen; Shooting Star -sirkus toimi hänelle eräänlaisena pakopaikkana. Halu samastua sirkuslaisiin sai hänet maalamaan lukuisia muunnelmia samasta aiheesta. Hän koki arkielämän niin ahdistavaksi, että hän halusi ylevöittää mallejaan tuskaisten ilmeiden avulla. Vaikka hänen teoksissaan näkyvät selkeästi tunteellisuus, viha ja rakkaus, niissä tulee esiin myös lähimmäisen kunnioittaminen. Klovnisarjan (1906) synkät värit viittaavat terävään huomiokykyyn, mutta ne kertovat myös voimakkaasta ilmaisusta, kiihkeästä ekspressionismista.²⁸⁶ Monet taiteilijat palasivat takaisin samaan aiheeseen, esimerkiksi Picasson 1930-luvun teoksissa toistui sirkus. Kaksikymmentä vuotta myöhemmin sama teema ilmestyi jälleen hänen litografoihinsa taitovoimistelijoiden, tanssijoiden ja naamionäyttelijöiden hahmoissa ja vielä vanhuudessaan hän työsti samaa aihe maailmaa²⁸⁷.

4.2. Klovnin nauru kuvataiteessa

Naurun vapauttava tunne näkyy harvakseltaan selkeänä ilon ilmauksena taiteilijoiden klovnikuvauksissa. Itävaltalaisen kuvanveistäjä Franz Xaver Messerschmidin (1736–1783) teoksissa ilmeet ja eleet ovat helposti luettavissa. Pilke silmäkulmissa, hymykuopat ja naurun aikaansaamat juonteet suupielissä eivät yleensä jätä mitään arvauksen varaan. Messerschmidt työsti outoja omakuviaan (*Old cheerful smile*, 1770) sveitsiläisen teologin Johann Caspar Lavaterin (1775–1778) fysionomian vaikutuksen alaisena.²⁸⁸ Hermes Trismegistuksen opin seuraajana Messerschmidt etsi universaalia tasapainoa, mutta hän joutui täydellisyyden ja sopusuhtaisuuden

283 Racette 2004, 142; Giviskos 2011, 20.

284 Charensol 1974, 30, 32.

285 Hopmans 2010, passim.

286 Green & Swan 1986, 194; Jalard 1973, 77, 186–187.

287 Racette 2004, 145.

288 Courthion 1972, 7.

vangiksi. Tunteiden tulkitsemisesta tuli pakkomielle.²⁸⁹ Barokin aikana Charles le Brun (1619–1690) tutki tunnetilan kuvaustapoja ja laati mallikirjan (*Heads representing the various passions of the soul*) mielenliikutuksien kuvaamiseen. Tosin miimisten keinojen valikoimaa oli vähän, monimutkaisia sieluntiloja, henkilöiden ajatuksenkulkua tai mielikuvia oli vaikeaa kuvata.²⁹⁰ Messerschmidtin nauru oli Larssonin mukaan pelon sanelemaa, sillä hän piti ahdistelevat demonit kurissa irvisävien ilmeiden avulla.²⁹¹

Lähes kaksisataa vuotta myöhemmin surrealistinen taidetyyli provosoi esiin uusia todellisuuden katsomistapoja. Tutut ja arkipäiväiset asiat nähtiin outoina ja ihmeellisinä. Taiteen ilmaisua uudistettiin, ja teoreettisten kirjoitusten kautta haluttiin ymmärtää järjetöntä ja irrationaalista osuutta elämässämme.²⁹² Automaattisen kirjoituksen, valveunien ja hypnoosin avulla tehtyihin kokeiluihin liittyi monenlaisia piirteitä. Dadaismissa kaiken vastustaminen muodosti merkittävän osan tyylin retoriikasta. Toisaalta se oli kaiken spontaaniuden ja luovuuden ylistystä²⁹³.

Surrealistinen huumori varoi humpuukia ja narrimaista karkeutta, mutta myös dadaismin kielteinen ja vahingollinen itseään tuhoava nauru torjuttiin aggressiivisen, kyseenalaistavan kumouksellisen naurun tieltä.²⁹⁴ Hugo Ballin (1886–1927) dadan narrimaisuus ja ivallinen nauru oli puolustusreaktio aikakauden pelkoja, tuskaa ja kuolemaa vastaan.²⁹⁵ Valokuvia ja valokuva-automaatteja pidettiin huvittavina. Omakuvissa minän häivyttäminen ja itsensä tuntemattomaksi tekeminen koettiin tärkeäksi. Marcel Duchamp (1887–1968) käytti teoksessaan *Monte Carlo Bond* (1924–1938) Man Rayn (1890–1976) ottamaa valokuvaa, jossa hän itse peruukkipäisenä ja saippuavaahtopartaisena antaa vihjeen possun kanssa poseeraavasta klovnista, Geronimo Medranosta ja J. J. Faverot'n teoksesta *Boum-Boum* (1888). Tapauksen eriskummallisuus selittyy surrealistien mielipiteillä, joiden mukaan valokuvat itsestä koettiin naurettavina.²⁹⁶

Duchampille taide merkitsi identiteetin purkamista, paljastamista ja naamioimista. Hän ei halunnut olla koskaan itsensä vaan aina joku muu. Nauru ja affirmatiivinen ironia edustivat hänen taiteessaan toisenlaista, outoa ja odottamatonta tilaa, jolla kriittinen järki ylitettiin. Duchampin huumori oli osin mustaa ja sen taustalla oli syvästi koettuja ristiriitoja ja itseironiaa. Hän edusti modernia, älyllistä ja sisäänpäinkääntynyttä taiteilijatyyppeä, joka oli itseään ilmaisevan romanttisen taiteilija-

289 Januszczak 2014. Vuosina 1823–1828 ranskalainen Louis-Léopold Boilly (1761–1845) tutki tunteita paljastavia ilmeitä. (Racette 2004, 93.)

290 Ringbom 1989, 81.

291 Larsson 1989, 84–85.

292 Kaitaro 2001, 10–12.

293 Kaitaro 2001, 20–22.

294 Benayoun 1988, 58.

295 Heinonen 1978, 29.

296 Benayoun 1988, 49, 50; Naubert-Riser 2004, 186–187.

tyypin täydellinen vastakohta. Duchamp ei kommunikoinut visuaalisesti kuvilla ja kuvan sisällöillä. Niiden tilalla olivat valmisesineiden yllättävät kielellis-aistilliset mielikuvat, jotka eivät rajautuneet näköaistimukseen.²⁹⁷

Tahattomat valveunit ja hysteeriset naurunpurkaukset muokkasivat, täsmensivät ja yksilöllistivät surrealistien asenteita myös valvetilassa. Visionäärinen uni ja esittävä valvetila tasapainottivat toisiaan kuten automatismi ja pakkomiellekriittikki. Surrealistinen dandy piti pessimistisestä naurusta.²⁹⁸ Surrealistit pyrkivät luomisen tekniikoissaan hyödyntämään toisten ennakoimatonta ja yllättävää panosta sekä laajentamaan taiteen materiaalien autonomiaa antamalla niiden muokkautua itsestään tekijän suunnitelmista riippumatta. Tavoitteena oli tietoisesti ja johdonmukaisesti vähentää subjektin kontrollia. Surrealismi halusi häivyttää taiteen ja muun elämän välistä rajaa.²⁹⁹ Sen sijaan dada edusti toisenlaista tietoisuutta maailmasta, se kielsi koko taiteen. Valmisesineiden käyttämisen tarkoitus oli näkökulman vaihdoksessa.³⁰⁰ Surrealismin perusajatuksena oli todellisuuden muuttaminen uusia merkityksiä synnyttävän taiteen avulla.

4.2.1. Klovnin ja harlekiinin tunteet

Naurun vapauttava voima siinä missä muutkin tunteet välittyvät taideteosten kautta katsojaan. Onnellisuutta huokuvat Marc Chagallin sirkushahmot leijuvat vapaina hymyillen ikään kuin paratiisin porteilla, puhumattakaan Georges Seurat'n ilakoi-vista klovneista, joiden kuvaus suorastaan tulvii lämpöistä iloisuutta ja positiivista tunnelmaa. Viivojen suunnalla, liikkeillä ja väreillä on suuri merkitys tunteiden tulkinnassa. Yleensä sirkus harlekiineineen liittyy iloon ja hassutteluun, kun taas Pierrot edustaa jo roolinsa puolesta surullisuutta. Vaikutus voi olla kuitenkin kaksiselitteinen jopa ristiriitainen. Esimerkiksi Gustave Dorén (1832–1883) lohduttomalta näyttävä teos *Pierrot grimacant / Pierrot grimacing* (ajoittamaton) ei jätä ketään kylmäksi. Katsoja kokee kuitenkin kohteen eri tavoin, toisen nauru voi olla toisen inho, jopa pelko, näin myös Dorén kuvauksessa.

Maalauksen tekijällä, tekotavalla, kuvan vastaanottajalla ja varsinaisella aiheella on oma merkityksensä ja vaikutuksensa. Toisaalta ilmeet voi ilmaista äärimmäisen minimalistisin elein kuten Honoré Daumier tai Adolphe Willette tekivät. Jälkimmäinen kuvaa klovnin taiteilijarunoilijana, ilkkurisuksena lurjuksena tai vastarakkauttomuuden traagisena uhrina³⁰¹. Daumier'n Pierrot on varsin neutraali, melkein ilmeetön (*Parade de saltimbanques*, 1864, *Saltimbanques au repos*, 1866). Naubert-Riser tulkitsee Daumier'n niukkaeleisyyden viittauksena taiteilijan omaan uraan ja asemaan³⁰².

297 Hautamäki 1997, 9, 10, 13.

298 Benayoun 1988, 115, 119.

299 Kaitaro 2001, 65.

300 Hautamäki 1997, 77, 85.

301 Boyer 1988, 131.

302 Naubert-Riser 2004, 96.

Usein klovnit kuvataan jonkin instrumentin kanssa. Joseph Kutterin (1894–1941) teoksessa *Clown à l'accordion / Musikaalinen klovni* (1936, kuva 5) punanenäinen klovnin soittaa haitaria silmät sirrillään varsin ilmeettömänä, mutta kuvaako taiteilija iloa? Yleensä haitarimusiikki yhdistetään iloon, toisaalta tihruiset, valkoisen maalin ympäröimät kyynelilmät kertovat melankoliasta, joten tavallaan tunteiden molemmat ääripäät ovat läsnä. Kieltämättä Kutterin esitys on tunteisiin vetoava ja säälittävä mutta myös hellyttävä. Kees van Dongenin samanniminen maalaus (1906, kuva 6) esittää klovnin sivulta takaa kuvattuna. Viulumusiikin, lämpimien värien ja vahvan ympärillä olevan varjon perusteella tunteiden määrittäminen jää epäselväksi. Punaisten sävyjen tähdittämänä tunnelma kääntyy ilon puolelle, tosin kasvojen näkymättömyys ja selin kääntynyt klovnin salaavat täsmällisen määrittelyn. Vaikka tavallisemmin klovnikuvaukset viittaavat positiivisiin tuntemuksiin, kuitenkin Pierron kuvataan usein vakavana, itkuisena ja ahdistuneena.

Pablo Picasson maalausta *Si tu veux / Harlequin with violin / Harlekiini ja viulu* (1918, kuva 7) analysoitaessa katsoja löytää hassun naamion, harlekiinin tunnusomaisen puvun kuvioinnin, kubistisen tyylin ja hetken etsimisen jälkeen myös viulun. Tunnetilan määrittelemisessä huomion vie oikeanpuoleinen sivuprofiili, joka muodostaa ammottavan suun. Muutama vuosi myöhemmin valmistuneessa teoksessa *Trois musiciens / Three musicians* (1921, kuva 8) harlekiini soittaa kitaraa ja Pierron huilua³⁰³. Kuvauksesta voi helposti päätellä useita vastakkaisia käsitteitä: musta kuolema ja värikäs elämä, musiikki ja äänettömyys, roolihahmojen naamioitu totuus – munkin sidottu elämä – vapaus ja kurinalaisuus. Danièle Boonen mukaan figuurit ovat varsin papillisia, ilmeiltään hämmästyttäviä ja olemuksiltaan monumentaalisia.³⁰⁴ Teoksessa Guillaume Apollinaire esittää Pierron 'a. Munkin kaapuun Picasso todennäköisesti kuvasi luostariin muuttaneen ja katolilaisuuteen kääntyneen Max Jacobin.³⁰⁵ Anne Baldassarin mukaan harlekiini on Picasso, Pierron 'a esittää Stravinsky (1882–1971) ja munkki olisi Gerald Thyrwitt eli lordi Berner.³⁰⁶ Musiikillisesta soittohetkestä huolimatta maalauksen yleisvaikutelma on synkkä ja ahdistava, soittajien tuijottavat ja pelkistetyt ilmeet ovat tummanpuhuvia ja niukkoja.

Vuonna 1921 valmistunut teos *Trois musiciens / Kolme soittoniekkää* (kuva 9) luo hieman iloisemman vaikutelman. Instrumentit ovat vaihtuneet, samoin soittajien järjestys, ilmeet, eleet ja lisäksi maalauksen värit ovat vaaleampia. Vaikka maalaukset ovat samantyyppisiä, jälkimmäisen tunnelma on erilainen, lempeämpi. Teeman lisäksi yhteistä molemmille on soittajien pienet kädet. Käsi ilmaisee herruutta, sen sijaan harallaan olevat sormet viittaavat erimielisyyteen³⁰⁷. Picasson teoksessa kyseessä

303 Cowlingin mukaan kyseessä on Pulcinella. (Cowling 2002, 364.)

304 Boone 1994, 82.

305 Racette 2004, 145.

306 Baldassari 1997, 176.

307 Biedermann 1993, 174–175.

oli tärkeä symbolinen arvo. Sommittelussa jokainen sormi edusti eri figuuria.³⁰⁸ Molempien maalausten kädet ovat pieniä, ja niiden sormet sojottavat harallaan. Picasson maalaukset yleensä kertovat maalaushetken mielentilasta ja ihmissuhteiden onnistumisesta³⁰⁹. Vuonna 1921 taiteilijan elämään kuului venäläinen balettianssija Olga Koklova. Samana vuonna syntyi myös taiteilijan esikoinen³¹⁰. Uusi elämäntilanne saattoi tuntua auvoiselta, mutta oliko taiteilija itsensä herra vai oliko vapaus kahlittua. Päällisin puolin elämänhallinta oli kunnossa.

Musisoivia klovnikuvauksia löytyy myös André Derainin (1880–1954) tuotannosta. Maalaus *Arlequin et Pierrot / Pierrot ja Harlekiini* (1924, kuva 10) on tunnelmaltaan totinen; teoksen välittämä vaikutelma on pakon sanelemaa ja roolihahmot näyttävät vakavilta. Kuvauksen tekee vielä oudommaksi soittimien jousien puuttuminen. Gaston Diehl käyttää kyseisen maalauksen kuvailusta adjektiivia alistunut³¹¹. Charensol näkee Derainin maalauksissa taiteilijan kokeman katkeruuden³¹². Derainin taidetta laajemmin tutkinut Jane Lee pitää maalausta tyyppillisenä 1920-luvun *commedia dell'arte* -maalauksena, jossa kaksi surullista figuuria tanssii. Hänen mukaansa maalaus tuo mieleen 1700-luvun teatteripiirroksia ja mimeettiseen merkkiin perustuvan näytelmän alkuvaiheen, jonka tarkoituksena oli saada yleisö hiljenemään. Derain halusi viitata harlekiinin ja Pierrot'n sanattomaan esiintymiseen mutta myös samalla vihjata kuoleman tanssista ja elämän epäonnesta.³¹³

Totisuus ja ilmeettömyys ilmenevät myös Paul Cézannen (1839–1906) karnevaaliaikaan viittaavassa maalauksessa *Mardi Gras* (1888, kuva 11), jossa huolettomalta näyttävä Pierrot ja ylpeä harlekiini poseeraavat. Teoksen tunnelma vaikuttaa teennäiseltä. Toisaalta sommittelusta puuttuvat musiikki-instrumentit, joiden sijaan taiteilija on käyttänyt rekvisiittana harlekiinin varustuksiin kuuluvaa puumiekkää. Cézanne halusi Nonhoffin mukaan luoda kuvan vakavuudella ja itsevarmalla ilmeellä etäisyyttä katsojan ja kuvattavien välille.³¹⁴ *Harlekiini*-tutkielmassa (1888–1890) hän on kuvannut suun pelkkänä pintana. Puuttuvana elementtinä se ei anna mahdollisuutta viestittää sisäisiä tuntemuksia. Pelkistämistä ilmaisee myös Henri Matisen paperileikkaus *Le clown* (1947, kuva 12), jossa taiteilija on ratkaissut ongelman ilmaista sisäisiä tuntemuksia jättämällä kasvot kokonaan pois.

Matisse sijoitti usein itsensä erilaisiin sirkustaiteilijoiden rooleihin,³¹⁵ jossa ei ollut kovin tarkkoja yksityiskohtia. Hän ei halunnut kuvata kasvoja, sillä ne lamauttivat

308 Richardson & McCully 1991, 384.

309 Charensol 1974, 59.

310 Boone 1994, 82.

311 Diehl 1960, 63.

312 Charensol 1974, 48.

313 Lee 1990, 95.

314 Nonhoff 2005, 60–61. Mardi Gras tarkoittaa laskiaistiistaita. Vuosina 1888–1890 Cézanne teki karnevaalikuviensa sarjan *commedia dell'arte* roolihahmoista.

315 Valjakka 1988, 23.

mielikuvituksen.³¹⁶ Paperileikkaus *Le clown* (1947, kuva 12) luo vahvan vaikutelman, sillä teoksessa karkeasti leikattu hahmo ajelehtii mustassa tyhjyydessä eripituisten valkoisten kalterien rajaamana. Vartaloa koristaa kahdeksan punaista teräväkärkistä viivaa, jotka viittaavat veren virtaamiseen. Taiteilijan mielestä saksilla tehty leikkauksjälki antoi enemmän tunnetta kuin lyijykynä tai hiili³¹⁷. Metafora liittyi hänen kokemaansa rajoitettuun vapauteen. Tavallaan se oli varoitus tulevasta, musta tausta loi signaalin uhkaavasta vaarasta.³¹⁸ Matissen teos *The Fall of Icarus* (1943) on hyvin samantyyppinen tunnelmaltaan. Taiteilija teki myyttisestä hahmosta valkoisen ruumiin, joka taituroi mustien sirkusvalojen alla ilman turvaverkkoa. Aragonin mukaan kaksi vuotta myöhemmin tehty toisinto Ikaroksesta esittää sirkuksen akrobaattia.³¹⁹ Karnevalistisuus tulee esiin ikään kuin koodina, joka viestittää pelkoa sirkuksen klovnin mutta myös akrobaatin ja Ikaroksen hahmoihin verhottuina. Sotien aiheuttamat mielikuvat ja niiden pukeminen päinvastaiseen iloa tuottavaan hahmoon antoivat nurinpäin käännetyn vastauksen, mutta ne loivat myös uuden suhteen todellisuuteen, jonka käsittämisen lähtökohtana oli ajankohtainen nykyhetki.³²⁰

Cézannen maalauksessa (*Mardi Gras*) värivalinta ja värien vahva kontrasti, mallien vakavuus ja jäykkyys saavat aikaan voimakkaan jännitteen³²¹. Sama vastakohtaisuus toistuu Matissen klovnissa, vaikka taiteilijalle ominaiset rytmittävät yksityiskohdat nostavat esiin kuitenkin epätietoisuuden ja viittaavat vaimeasti harlekiinin salmiakkikuvioihin. van Dongenin teoksessa ei ole kasvoja, kun taas Kutter kuvasi ne selkeästi, tosin naamiointi peittää osan. Picasson harlekiinit viittaavat moniin tuntemuksiin. Klovnin nauru ei aina liittynyt positiivisuuteen, iloon ja onnellisuuteen. Hymyn taakse kätkeytyy monenlaisia tunteita ja ilmeet voivat saada karnevalistisen käänteen, mutta ratkaisuja on monia ja tunteiden avaimia lukuisia, olipa kyseessä sitten ilmeetön kasvokuva, lämpimin värein maalattu selkä tai kubistinen suu.

4.2.2. Klovnin ja harlekiinin asema

Hauskan teeman yhdistäminen ahdistavaan tai surulliseen tapahtumaan luo usein ristiriitaisen vaikutelman, jolloin aiheen vakavuus kumoutuu, karnevalisoituu ja mukaan tulee uusia ulottuvuuksia. Robert Stamin sanoin karnevaali on muutoksen hilpeää vahvistamista ja utooppista pukuharjoitusta, mutta se myös paljastaa yhteisöllisyyden esteet.³²² Racetten mukaan Pablo Picasso koki harlekiinikuvien maalaamisen varsin tärkeäksi, sillä todennäköisin syy siihen oli roolihahmoon samastumisen tarve. Ystävänsä itsemurhan jälkeen vuonna 1901 hänen töissään alkoi

316 Flam 1978, 141.

317 Flam 1978, 144.

318 Swan 2019, 11–12; Flam 1978, 110–111.

319 Aragon II 1972, 35; Swan 2019, 10.

320 Bahtin 1991, 159.

321 Nonhoff 2005, 61.

322 Stam 1989, 94–95.

heijastua erityisesti sinisävyyistä pessimistisyyttä (*Harlequin leaning*, 1901 ja *Les deux saltimbanques / Arlequin et sa compagne / Two acrobats*, 1901). Vastapainona Bateau-Lavoir -aika toi tullessaan iloisia juhlia, jolloin taiteilijalla oli mahdollisuus tutustua Montmartren sirkuksen sisäpiireihin ja sen klovneihin. Senhetkinen elämänvaihe näkyy uskollista perhe-elämää esittävässä guassisarjassa, jossa hän kuvasi jälleen itsensä harlekiinina (*Famille d'Acrobates avec singe*, 1905).³²³

Picasso piti kubistisia teoksiaan parempina ja sijoitti ne ensimmäiseen esteettiseen kategoriaan, minkä jälkeen tulivat sentimentaaliset, luonnolliset aiheet³²⁴. Toisaalta tiedetään, että uusi tyyli sääntöineen ja aiheineen rajoitti vapaata ilmaisua.³²⁵ Vaih-
tuvista maalaustyyleistä huolimatta sama teema toistui vuodesta toiseen, tunteiden kuvaaminen ja ilmaiseminen vaihteli arjen mukaan. Esimerkiksi kubistinen teos *Arlequin / Harlekiini* (1915, kuva 13) kertoo taiteilijan synkistä ajatuksista ja epätoivoisista tuntemuksista. Elämäkertakirjoittaja Arianna Stassinopoulos Huffington pitää teosta ilkeänä, mitä ilmentävät musta tausta sekä harlekiinin katkeran uhkaava ja samalla oudon hymyilevä ilme.³²⁶ Maalauksen erikoisen tunnelman ja Picasson henkilökohtaisten tapahtumien välistä ristiriitaisuutta voisi selittää ns. surunaurulla, jonka parantavaan, tuskia lievittävään vaikutukseen uskottiin.³²⁷ *Arlequin* oli analyttistä ja synteettistä kubismia ankarampaa mutta väreiltään ja muodoiltaan puhtaampaa.³²⁸ Maalauksen taustalla olevat limittäiset, osittain toisensa peittävät hahmot muodostavat vastaliikkeen harlekiinin suhteen. Kyseessä voisi olla tanssi³²⁹. Sinertävänvihreä, punertavanruskea ja valkoinen hahmo (Pierrot) ovat Picasson ystäviä, joita hänellä oli tapana kuvata commedia dell'arten roolihenkilöinä.

Teoksen harlekiini kuvaa Picasson toista minää, lisäksi harlekiinin kädessä on taiteilijan omakuva. Musta tausta symboloi Wassermanın mukaan taiteilijan elämän muutosta ja ystävien vaihtumista.³³⁰ Maalauksen valmistumisajankohtaan liittyi Georges Braquen ja Guillaume Apollinainen armeijaan värväytyminen ja uusiin ystäviin tutustuminen. Samana vuonna Eva Gouel sairastui ja menehtyi³³¹. Teos valmistui vuonna 1915, jolloin Apollinaire haavoittui vaikeasti.³³² Wassermanın mukaan myös Gouelin kuva olisi alun perin ollut teoksessa mukana, mutta taiteilija olisi

323 Racette 2004, 145.

324 Cowling 2002, 329–330.

325 Steegmuller 1963, 301.

326 Stassinopoulos Huffington 1994, 166.

327 Purovaara 2005a, 165; Alho 1988, 54–55.

328 Valkonen & Valkonen 1983b, 106.

329 Green & Swan 1986, 179.

330 Wasserman 2021. Symbolin merkitys perustuu tavallisesti tiedostamattomiin ja sanattomiin sosiaalisiin sopimuksiin ja opittuihin vakiintuneisiin yhteyksiin muodon ja merkityksen välillä. (Tepa-termipankki 2023.)

331 Racette 2004, 145.

332 Valkonen & Valkonen 1983b, 106.

pyyhkinyt sen pois.³³³ Picasso halusi samastua harlekiiniin, kuoleman valtakunnan vaeltajaan. Commedia dell'arte -hahmon temperamentti vastasi hänen luonteenlaatuaan.³³⁴ Kuoleman mukana kulkivat syntymä, muutos ja uudistuminen. Bahtinilla manala liittyi menneeseen, hylättyyn, tuomittuun ja arvottomaan, johon sisältyi myös pilkkahdus uudesta elämästä.³³⁵

Kun otetaan huomioon Picasson elämäntilanne, todennäköisesti sekä maalaaminen että itse maalaus auttoivat unohtamaan synkkyyden ja kääntämään ajatukset valoisampaan elämään. Vuonna 1927 valmistunut surrealistinen teos *Arlequin* (kuva 14) kertoo erilaisesta tunneasteikosta. Teos koostuu kolmesta vastakkaisesta profiilista, jotka nivoutuvat yhteen. Tumma tausta jakaa työn kahteen osaan. Tähtikuviointi rytmittää vasenta puolta ja tuo esiin alitajuntaa ohjaavan haamuprofiilin. Surrealistisen tekotavan lisäksi kuvasta välittyy vastakkaisia, voimakkaita salattuja tunteita, syyttäviä katseita sekä epätoivoisia mutta myös puolustavia ja alistuvia ilmaisuja. Teoksen valmistumisvuoteen liittyi taiteilijan uusi ystävä ja rakastettu Marie-Thérèse Walter³³⁶. Harlekiinia pidettiin taiteilijan *alter egona*, toisena minänä.³³⁷ Picasso oli tietoinen commedia dell'arte -yhteyksistä, sanan etymologiasta ja sen liittymisestä diaboliseen, saatanalliseen valtakuntaan.³³⁸ Todennäköisesti hän tunsikin myös Charles Baudelairen (1821–1867) teoksen *Les Fleurs du mal* (1857 *Pahan kukkia*, 1962, uusi suomennos *Pahan kukat* 2011) ja siinä esiintyvän Satan Trismégistuksen (*Au lecteur*), joka alkemian taitajana muutti ihmisen tahdon metallihöyryksi.³³⁹

Myöhäisantiikin aikana syntyneet filosofis-uskonnolliset, platonistiset ja panteistiset Hermetica-kirjoitukset vaikuttivat gnostilaisuuteen ja sittemmin 1800-luvun symbolismiin. Platonismi oli Platonin (427–347 eaa.) ajatuksiin perustuva, pyyteetön ja tyyni henkinen filosofia, jossa näkyvän todellisuuden tuolla puolen hallitsi ideoiden maailma. Sen heijastuksena ihminen kohtasi aineellisen maailman.³⁴⁰ Uusplatonismissa yhdistyivät platonismi ja aristotelismi. Panteistinen katsantokanta korosti luontoa jumaluutena. Tämän filosofisen katsomuksen mukaan kaikkeus eli luonto oli yhtä kuin persoonaton ja ääretön jumala.³⁴¹ Sen sijaan darwinismi, Charles Darwinin (1809–1882) kehittämä evoluution selitys korosti eliöiden taistelua olemassaolosta ja painotti luonnonvalintaa. Gnostilaisuus, synkretistinen oppi, joka yhdisti kristinuskon hellenistiseen mystiikkaan ja filosofiaan, antoi jumalallista

333 Wasserman 2021.

334 Valkonen & Valkonen 1983b, 106.

335 Bahtin 2002, 365.

336 Bois 2009, 316.

337 Martín Martín 2011, 44.

338 Ottinger 2004, 39.

339 Baudelaire 1962, 7. Hermes Trismegistos yhtä kuin kolme kertaa suuri Hermes tai yhtä kuin Thot. Hahmoa pidettiin astrologiaa, taikuutta ja alkemiaa käsittelevien kirjojen tekijänä. Egyptiläisessä jumalaistaruudessa Thot oli manalan sielujen kirjuri. (Salaman & al. 2000, 79; Cotterell 1989, 165.)

340 Valkonen 1989, 61.

341 Sederholm & al. 2003, 299.

tietoa hierarkioista ja maailman synnystä³⁴². Esoteerinen oli vain asiantuntijoille, suppealle piirille tarkoitettua, kun taas hermeettinen merkitsi salattua; sana tulee kreikkalaisesta Hermes-jumalasta³⁴³.

Picasson ystävä Guillaume Apollinaire yhdisti harlekiiniin pirun ilveilijän ja Hermes Trismegistuksen, jota palvottiin jumalten sanansaattajana ja sielujen johdattajana egyptiläisvaikutteisessa mysteeriuskonnossa. Teoksessa *Les Peintres cubistes* (1914) Apollinaire puhuu Picasson kiertävistä sirkuslaisista ja androgyynista harlekiinista uusplatonistisena ja hermeettisenä täydellistymän symbolina³⁴⁴. Runossaan ”Crépuscule” (*Hämärä*) hän kuvaa mystisen harlekiinin tähden sieppaajaksi.³⁴⁵

Apollinaire uskoi oppineensa magian Fagnen keijuilta ja hän oli tietoinen *Walloonin legendan* (herlequin) sielusta, joka pakeni helvetistä.³⁴⁶ Carl Jung (1875–1961) yhdisti harlekiinin antiikin ktooniseen, maanalaiseen jumalaan³⁴⁷ tai sankariin, joka asui maan alla ja edusti kuolemaa sekä ylösnousemusta.³⁴⁸ Richardsonin mukaan Apollinaire nimitti juuri Picasson suureksi Harlekiini Trismegistikseksi, poppamiehen velhon toisinnoksi, Tarotin taikurin ensimmäiseksi kortiksi.³⁴⁹ Juuri Apollinaire kehotti Picassoa kuvaamaan itseään eri rooleissa, kummallisena hylkiönä ja sirkusesiintyjänä. Harlekiinin kaksimerkityksisyys perustui temppujen tekijänä pelkoon mutta myös viihdyttävyyteen. Roolia pidettiin hämmäntävänä ja vaikeasti käsiteltävänä.³⁵⁰ Sekä Picasson että Apollinairen harlekiinissa on läsnä kuolema, eikä alkuperäinen yhteys mielettömyyden kuningaskuntaan ole kadonnut.³⁵¹

Yleensä moniväriset asut viittaavat ovelaan ja herkkäuskoiseen harlekiiniin ja yksivärinen puku röyhelöineen yhdistetään tunteelliseen ja yksinkertaiseen Pierrot-hahmoon. Picasso menetteli toisin. Yhdistelemällä pukuja hän ilmeisesti halusi sekoittaa myös roolihahmojen luonteenpiirteitä. Punaisen kauden harlekiinien ilmeet ovat neutraaleja, surullisiakin. Kubistiset harlekiiniryhmät kertovat enemmän tunteista ja ihmiskohtaloista. Asiaa mutkistaa omakuvan osuus, mutta todennäköisesti hän ei voinut paljastaa omia luonteenpiirteitään vaan halusi ottaa etäisyyttä muihin³⁵². Liittämällä sirkuslaiset omaan elämäänsä hän muodosti yhtälön, jonka kuvakieli ei

342 Niinimäki 1979, 7.

343 Kämäräinen & al. 1986, 94.

344 Apollinaire 2004, 33–35.

345 Apollinaire 1977, 33; Henrikson & al. 1983, 154–155; Salaman & al. 2000, passim.

346 Richardson & McCully 1991, 334.

347 Jung 1981, 184. Carl Jungin Nekyia tarkoitti laskeutumista salaisen tiedon ja initiation luolaan. (Jung 1981, 182–186.) Odysseian XI laulussa Odysseus manaa esiin ennustajan ja tapaa lukuisia kuolleita sankareita. (Castrén & Pietilä-Castrén 2000, 364.)

348 Castrén & Pietilä-Castrén 2000, 284.

349 Richardson & McCully 1991, 386.

350 Richardson & McCully 1991, 334. Molemmat Picasson runoilijaystävät sekä Apollinaire että Max Jacob olivat kiinnostuneita taikuudesta ja rituaaleista (Richardson & McCully 1991, 331.)

351 Clair 2004, 337.

352 Cowling 2002, 131.

välttämättä kertonut mitään todellisuudesta. Picasso pakeni häilyvän roolihahmon taakse valitsemalla joko harlekiinin tai Pierrot'n roolin toiseksi minäksi. Cowlingin mukaan hän antoi ymmärtää, ettei vanhene vaan muuttaa muotoaan, uudistuu ja siten välttää henkisen kuoleman.³⁵³

Vuodet 1905–1911 olivat Picassolle turvatonta ja epävarmaa aikaa.³⁵⁴ Hän oli vasta edellisvuonna (1904) asettunut asumaan Pariisiin, jossa hän kohtasi modernin eurooppalaisen suurkaupungin kurjuuden. Vastapainoksi hän halusi idealisoida yksinkertaisempia elämäntapoja maalaamalla kiertäviä sirkusseurueita.³⁵⁵ Sirkuslaiset olivat nomadeja ja tavallaan heitä pidettiin myös yhteiskunnan hylkiönä.³⁵⁶ Sama maailma toimi taiteilijan oman elämän vertauskuvana, jossa kuvastui Montmartren boheemi taiteilijaelämä.³⁵⁷ Ilmeisesti Picasson oli helppo samastua sirkuslaisiin ja liittää omakuva nomadien joukkoon. Hän ei maalannut sirkuslaisia loistavina maneesiesiintyjinä, vaan hän kuvasi kulissien takaista elämää, josta oli aistittavissa vaisun kaihomielisyyden ohella myös sisäistä yhteenkuuluvaisuutta, haavoittuneisuutta ja eksyneisyyttä.³⁵⁸ Picasson teoksesta *Circus family / Kiertävien sirkuslaisten lepotauko* (1905) on luettavissa myös Paul Gauguinin asettamia kysymyksiä: mistä me tulemme, keitä olemme ja minne menemme.³⁵⁹ Vaikka Picasso tiedosti kiertolaisten aseman, hänen kuvauksensa heijastivat hänen omaa tilannettaan taiteilijana.³⁶⁰

Harlekiinien ja klovnien kautta Picasso kävi läpi surun, ahdingon, turvattomuuden ja epävarmuuden tunteita, kun taas Georges Rouault työsti sirkusaiheillaan myötätunnon käsitettä. Maalaamalla itsensä suippohattuisiksi, surulliseksi klovniksi hän keskittyi säälän tuntemuksiin³⁶¹. Esimerkiksi maalauksissa *Clown with a drum* (1906–1907) ja *Head of tragic clown* (1904) esiintyvät Rouault'n ekspressiivinen ilmaisu ja voimakas tunnemaailma. Uskonnollisuus ja mieltymys yksinäisyyteen johdattivat hänet surullisen klovnin pariin; sirkusteeman kautta hän etsi elämän tarkoitusta.³⁶² Henkisen kriisin aikana Rouault'sta tuli pakkomieltainen, sillä hän saarnasi pahuudesta, jota hän näki kaikkialla. Maalauksissa sovinnaiset arvot kääntyivät ylösalaisin ja vähitellen ne muuttuivat Kristuksen elämää pohtiviksi.³⁶³ Hän teki hahmostaan petetyn ja uhrautuvan Kristus-figuurin.³⁶⁴

353 Cowling 2002, 27, 131.

354 Martín Martín 2011, 27.

355 Berger 1985, 47.

356 Martín Martín 2011, 50; Starobinski 1970, passim.

357 Podoksik 1990, 39.

358 Buchholz & Zimmermann 2001, 28–29.

359 Podoksik 1990, 40.

360 Racette 2004, 145.

361 Ragon 1972, 77; Starobinski 1970, 17.

362 Naubert-Riser 2004, 105.

363 Bowness 1997, 100.

364 Simon 2014, 187.

Picasson harlekiinit esittäytyvät lempeämmässä valossa kuin Rouault'n säälimättömät figuurit, joissa taiteilija keskittyi omaan draamaansa ja tiedosti alitajuntansa syövereit niin hyvin, että kuvasipa hän mitä tahansa, niiden piirteet kääntyivät omiksi. Tavaltaan hänen maalauksensa toimivat pelin tavoin, jossa vastakkain olivat ihmisluonto ja armo. Koko tuotantoa hallitsee pelastumisen idea.³⁶⁵ Kirjailija Sidney Alexander kuvaa hänet perisyntin maalarina.³⁶⁶ Rouault'n klovnit ovat mietiskelijöitä ja äärimmäisen liikkumattomuuden lamaannuttamia. Niiden melankolisuus viestittää hylkäämisen ja vieraannuttamisen tunnetta. Eksistentiaalinen ahdinko viittaa Ranskan tuon ajan ongelmiin, levottomuuteen ja erityisesti nuorten miesten elämäntyylisiin mutta myös Rouault'n omaan uskonnolliseen näkökulmaan sekä epätoivoon.³⁶⁷

4.2.3. *Klovnin merkitys*

Yhteiskunnallinen kannanotto tulee selkeästi esille kuvauksissa, joissa Rouault Daurier'n tavoin pilkkasi oikeusistuntoja maalaamalla tuomarit komedian klovniksi.³⁶⁸ Taiteilijan ja klovnin käsitys yhteiskunnasta antoi mahdollisuuden parodiaan. Seurat'n maalauksessa *Le Cirque* (1890–1891) etualan klovnit toimii tavallaan välittäjänä katsojan ja kuvan välillä. Vertauskuvan avulla Seurat viittaa kuvan merkitykseen. Juuri klovnit symboloi Thomsonin mukaan sosiaalisen aseman eriarvoisuutta, taiteilijan asemaa ja pariisilaista yhteiskuntaa.³⁶⁹

Yleensä taiteilijat tulivat Pariisiin etsimään mainetta ja hyvinvointia. Romantiikan aikana oli ollut yleinen käsitys se, että taiteilijoiden oli määrä kärsiä taiteen puolesta. Vielä 1800–1900-luvun vaihteessa runoilija Émile Goudeau ja kuvittaja Adolphe Willette vastustivat Montmartren nopeaa muuttumista, sillä heidän mukaansa viattomasta boheemista kaupungista oli tulossa kaupallisen huvittelun keskipiste: menestyvä taiteilija saattoi luopua ihanteista, sortua houkutuksiin ja rikkauksien etsimiseen.³⁷⁰ Pariisiin vuosinaan myös amerikkalainen taiteilija Edward Hopper (1882–1967) tutustui teatteriin ja mardi gras -teemaan. Teoksessa *Soir bleu* (1914) hän kuvaa kokemaansa yksinäisyyttä 1900-luvulla.³⁷¹

Itsetutkiskelun ja yhteiskunnallisten ongelmien lisäksi taiteilijat käsittelivät sirkusteeman kautta sodan kauheuksia. Monet taiteilijat olivat rintamalla, kaatuivat tai joutuivat keskeyttämään palveluksensa. Franz Marc (1880–1916) kaatui Verdun'ssa ja August Macke (1887–1914) Perthes-les-Hurlus'ssa. Otto Dix lähti ensimmäisen maailmansodan alussa vapaaehtoisena rintamalle ja toimi siellä sodan kauhujen kuvaajana.³⁷²

365 Fowlie 1947, 34–45.

366 Alexander 1991, 334.

367 Fowlie 1947, 48–50.

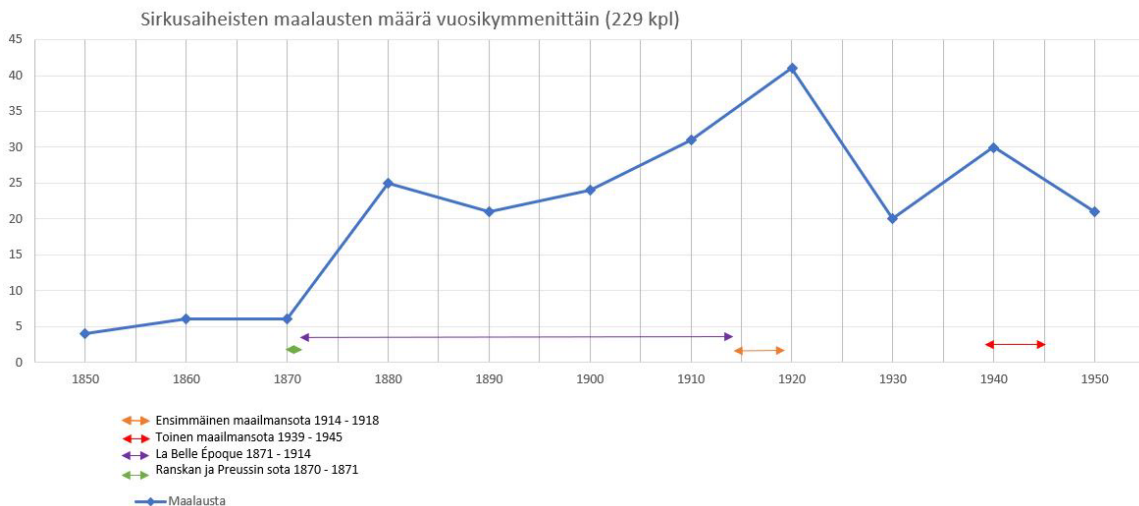
368 Ragon 1972, 77.

369 Thomson 1985, 221.

370 Cate 2005, 33.

371 Naubert-Riser & Racette 2004, 216–217.

372 Lambert 1975, 24.



Kuva II: Sirkusaiheisten teosten määrä vuosikymmenittäin.

Pelkäävää sotilasta ei pidetty sankarillisena, mutta surrealistisen naurun ja itseironisten klovnikuvausten avulla oli helpompi suhtautua kuolemaan. Tämä voisi selittää osaltaan, miksi maailmansotien aikana ja niiden välissä sirkusaiheisia teoksia maalattiin verrattain paljon. (Kuva II.) La Belle Époque -kauden aikana Pariisissa oli useita sirkuksia, ja ihmisillä oli myös enemmän vapaa-aikaa, kun työpäivät olivat lyhempiä. Lisäksi rautateiden ansiosta sirkusseurueet pystyivät matkustamaan joustavammin eri paikkakunnille.³⁷³ Toisaalta La Belle Époque oli eriarvoistumisen aikaa, joka osaltaan vaikutti ensimmäisen maailmansodan syttymiseen. Lisäksi valankumouksellinen liikehdintä, sotienjälkeinen ahdistus ja halu unohtaa nuo vaikeat tunteet sekä pelot vaikuttivat taiteilijoiden sirkusaiheisiin. Ihmiset halusivat kauhun keskelle iloa ja naurua mutta myös ironiaa.

Painajaisen kaltainen tunne ja ahdistava maailmankuva tulivat esiin myös Max Beckmannin 1920-luvun maalauksista, joissa hän kuvasi ihmiset surun murtamina. Teemaa hallitsee alistuminen ja omaan kohtaloonsa tyytyminen³⁷⁴. Latentti klovnismi ristiriitoineen ja ironian kuvauksineen luonnehtii Ottingerin mukaan parhaiten juuri Beckmannin omakuvia.³⁷⁵ Hänen teoksensa *Acrobat auf der Schaukel / Akrobat on trapeze* (1940) antaa hyvän esimerkin taiteilijan henkilökohtaisesta tilanteesta, jossa hän kuvaa vertauskuvallisesti tuntemuksiaan sodasta³⁷⁶. Varuillaan olo ja valmius pakenemiseen ovat selkeästi luettavissa. Taustan voimakas kylmä keltainen ja

373 Nylund 2015, 50.

374 Ragon 1972, 77; Roalf 1993, 38; Billeter 1984, 110.

375 Ottinger 2004, 37.

376 Roalf 1993, 38.

taiturin mustat varjot antavat kovan vaikutelman. Voimakas perspektiivi, mittavat kokoerot ja puuttuva turvaverkko luovat osaltaan jännitystä ja viittaavat vaaran ja kuoleman läsnäoloon.

Sama synkkä tunnelma jatkuu myös Paul Kleen teoksessa *Harlequin on the bridge / Harlekiini sillalla* (1923), jossa myyttinen hahmo seisoo silmät peitettyinä hajareisin kohtalon mustien tähtien alla. Margaret Plant pitää kuvausta itsemurhan symbolina; harlekiini ei kykene liikkumaan eikä päättämään omasta kohtalostaan.³⁷⁷ Cirlotin mukaan silta edustaa aina vertauskuvallista siirtymistä toiseen tilaan, muutokseen.³⁷⁸ Kleen taiteessa juuri sirkusesiintyjän temput symboloivat taiteilijan tilannetta, jossa oli pakko ottaa riskejä.³⁷⁹ Samana vuonna valmistunut *Pierrot prisonnier / Captive Pierrot / Vangittu Pierrot* (1923), perinteinen palvelija ja kuninkaiden alter ego -kuvaus, esittää Pierrot`n pyrkimystä saada kiinni esitykseensä kuuluva pallo. Epäonnistuneena hän ei voinut paeta rooliaan muttei myöskään täyttää sitä.³⁸⁰ Samalla tavalla taiteilija ei pystynyt toteuttamaan itseään, jos hän menetti vapautensa ja mahdollisuuden harjoittaa ammattiaan. Naubert-Riser pitää kuvausta lamaannuttavan tunteen sisältävänä, aineettomana ja ruumiittomana³⁸¹. Molemmat teokset viittaavat taiteilijan asemaan ja taiteen tekemisen vaikeuteen.

Taustalla saattoi olla myös 1800- ja 1900-luvun vaihteessa vaikuttanut teosofia, uskonnollis-filosofinen suuntaus, jossa tutkitaan eri uskontojen ja filosofoiden viisausperinnettä ja viitataan suuriin totuuksiin. Sana tulee kreikan kielestä sanoista *theos*, joka tarkoittaa jumalaa, ja *sofia* merkitsee viisautta. Uskontohistoriallisesti katsottuna se oli Helena Blavatskyn (1831–1891) perustama liike. 1800-luvun lopulla oltiin kiinnostuneita okkultismista, jota Niinimäki piti salaoppien ja yliaistillisten asioiden harrastuksena. Se oli astrologiaa, seremoniallista magiaa, numerologiaa ja alkemiaa.³⁸² Luonnon salattujen voimien toimintaa tutkiva okkultismi on saanut vaikutteita teosofiasta, kun taas orfilaisuus oli antiikin Kreikan mysteeriuskonto ja sielunvaellukseen uskova liike.³⁸³

4.2.4. Klovnin naamio

Omaa kuvaa esittävässä teoksessa *Senecio* (1922) Klee haluaa kyseenalaistaa koko taiteen kuvaamalla itsensä transvestiittiklovniksi. Samalla hän antaa viitteitä vanhenemisestä, nuoruuden katoamisesta ja yleensä ajan rajallisuudesta.³⁸⁴ Hänen henkisyttä korostavaa tyyliään pidettiin uhkana. *Senecion* tekovaihe liittyi Kleen

377 Plant 1978, 119.

378 Cirlot 1971, 33.

379 Naubert-Riser 2004, 150.

380 Plant 1978, 119–120.

381 Naubert-Riser 2004, 150.

382 Niinimäki 1979, 7, 181.

383 Biedermann 1993, 252.

384 Naubert-Riser & di San Lazzaro 1990, 72.

väistyvään asemaan ja formalistisen taidekäsityksen peruuttamattomaan nousuun Bauhaus-koulussa³⁸⁵. Hänen mukaansa taide teki näkyväksi salaisia näkymiä, eikä hän halunnut esittää ihmistä sellaisenaan.³⁸⁶ *Senecio* viittaa selkeästi teatteriin ja katsojan luomisprosessiin mutta myös tempuilleen. Toisaalta Seneca oli roomalainen traaginen näytelmäkirjailija mutta myös asterinsukuinen myrkyllinen kasvi, jotka molemmat ovat teoksessa samanaikaisesti läsnä. Klee kiinnitti huomion taiteen tekemisen manipuloivaan näkökantaan sekä tekniikassa että otsikoissa. Hän etsi huumoria, nokkeluutta ja muotojen vastaavuutta.³⁸⁷ Spontaanisuus käy ilmi jo hänen taideteorioissaan.³⁸⁸

Kleen kiinnostus piilottaa salaisia näkökulmia ilmenee erityisesti naamiokuvissa, joissa hän saattoi asettaa yhden kasvot toisen päälle ja kyseenalaistaa sitä, kumpi on todellisempi. Kasvojen ilmaantuminen viivojen verkostosta vääristymiseen paljasti kuvattavan oikean luonteen. Kleelle mutta myös August Mackelle naamio edusti taiteen henkistä tehtävää sisäisen elämän ulkoisena symbolina. 1930-luvun villit, yksinkertaiset ja yksiselitteiset naamiot viittaavat poliittiseen tilanteeseen ja ne paljastavat ulkoisen toiminnan vaikutuksen ihmiseen³⁸⁹. Kuoleman kohtaaminen, poliittisen tuhon ja kaaoksen toteuttaminen ilmenevät synkkinä viivoina ja luurankonaamioina.³⁹⁰ Sen sijaan samanaikaisissa klovnikuvauksissa on arvokkuutta ja salaperäisyyttä, kun myöhemmin mukaan tulee luopumista, surullisuutta ja synkistymistä. 1940-luvun naamiot ovat jo selkeitä kuoleman symboleja, väistämättömän muodonmuutoksen vertauskuvia.³⁹¹

Taiteilijalle naamio määrittäi hänen asenteensa sekä elämän tarkkailemisessa että sen julkistamisessa.³⁹² Bahtin on määritellyt naamion olemuksen ja sen symboliikan verrattain monipuolisesti: hän puhuu muutoksesta, metamorfooseista, luonnollisten rajojen katoamisesta, pilkkaamisesta ja iloisesta suhteellisuudesta. Hänelle naamiossa ruumiillistui elämän leikkiulottuvuus, se perustui erityiseen todellisuuden ja kuvan suhteeseen, mikä oli luonteenomaista jo muinaisille rituaalisille näytelmämuodoille. Siinä paljastui selkeästi groteskin olemus. Se kätki jotakin ja loi erityisen ilmapiirin, joka yleensä miellettiin jonkin toisen maailman osaksi.³⁹³

Hyvä muotokuva tulkitsee mallin sielua, selittää mielenlaatua ja persoonallisuutta.³⁹⁴ Toisaalta se tuo tahtomattaan esiin myös selittämättömiä asioita tai selkeitä, omaan aikaan viittaavia kannanottoja. Taiteilijan ja klovnin vertauskuval-

385 Naubert-Riser & di San Lazzaro 1990, 72.

386 Klee 1987, 57–58.

387 Plant 1978, 97.

388 Klee 1964, 229; Plant 1978, 97.

389 Plant 1978, 11, 41, 171.

390 Plant 1978, 169.

391 Plant 1978, 118, 173.

392 Bahtin 1979, 322.

393 Bahtin 1995, 38.

394 von Bonsdorff 1990, 4.

linen suhde metaforana kiehtoi myös naturalisteja ja symbolisteja. Klovnia ei aina pidetty pilkan kohteena. Kirjallisuuden myötä 1800-luvun lopulla kehittyi idea klovnista kärsimyksen ja erityisesti taiteilijan kärsimyksen symbolina. Inhimilliset klovnit ja akrobaatit saivat taiteilijat tutkimaan aihetta.³⁹⁵ Ranskalaisnovellistit ja -runoilijat halusivat viitata Pierrot-kuvauksilla nykytaiteen olemassaolon arveluttavuuteen.³⁹⁶

Klovnin käyttäminen aiheena oli Jean Starobinskin mukaan parodinen tapa kyseenalaistaa itse taide. Romantiikan kausi, kiertävät esiintyjät ja klovnit mahdollistivat liioittelevien, jopa rujen kuvausten toteuttamisen; taiteilijat mielellään esittivät itseään ja taiteen tilannetta. Tuloksena oli vääristynyt omakuva, joka oli enemmän sarkastinen kuin surullinen karikatyyri. Toisaalta ironia on ollut tyyppillinen piirre modernistisuudessa jo yli sadan vuoden ajan.³⁹⁷ Ekspressionisteille sirkus oli turvallinen aihemaailma ja naamiot olivat lähellä myös futuristeja, dadaa sekä Bauhaus-koulun teatteri- ja balettiestyksiä.³⁹⁸

Tavallisesti klovnin kuvasi ihmisen irrationaalista, vaistonvaraista ja kapinoivaa puolta. Fellini vertasi klovnia peiliin, jossa ihminen näki itsensä groteskina, muotopuolena ja hassunkurisena ihmisen varjona.³⁹⁹ Hahmon aseman omaksuminen mahdollisti ihmisen sisäisen luonteen tutkimisen. Odottamattomuuden symbolina hänellä oli oikeus esittää enemmän kuin mikään muu rooli edellytti.⁴⁰⁰ Klovnin oli ollut sosiaalisten sääntöjen ja rajojen rikkoja, koska hän Turusen mukaan hallitsi sellaisia asioita, joita tavalliset ihmiset eivät osanneet.⁴⁰¹ Bahtinin hahmot veijari, narri ja hölmö / klovnin loivat ympärilleen maailman, jossa ulkoasuilla, teoilla ja puheilla oli vertauskuvallinen merkitys. He näkivät elämän nurjan puolen, valheellisuuden, ja siten he saattoivat käyttää mitä asemaa hyvänsä naamiona. He paljastivat itsestään kaiken, he nauroivat kaikelle ja olivat itse naurunalaisia.⁴⁰² Millerin mukaan klovnin tarvitsi viisautta ja tietoa inhimillisistä heikkouksista, illuusioista sekä erityisiä taipumuksia kaiken sallivuudesta ja kaiken kattavasta toivosta.⁴⁰³ Myös nämä klovnin puolet olivat läsnä 1900-luvun taiteessa.

395 Thomson 1985, 221; Reff 1971, passim; Väkiparta 1994, 48; Starobinski 2004, 17; Ottinger 2004, 112.

396 Naubert-Riser & Racette 2004, 217.

397 Starobinski 2004, 17.

398 Plant 1978, 11.

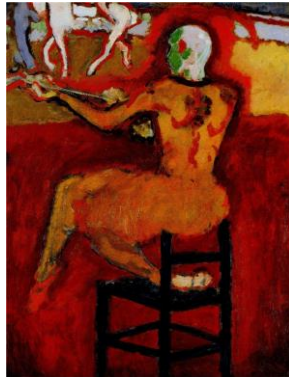
399 Fellini 1980, 177.

400 Nevala 2000, 62; Morson & Emerson 1990, 402–403, 435–436.

401 Turunen 1997, 19.

402 Bahtin 1979, 320–321.

403 Miller 1960, 11–12.



Kuva 5. Joseph Kutter: *Clown à l'accordion / Musikaalinen klovni* 1936, 115 x 100,5 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam (Hazan 1962, 307).

Kuva 6. Kees van Dongen: *The clown / Musikaalinen klovni* 1906, öljy 73, 6 x 61 cm, Collection of M. A. Martinais, Paris (Diehl 1981, 11).



Kuva 7. Pablo Picasso: *Si tu veux / Harlequin with violin / Harlekiini ja viulu* 1918, öljymaalaus 142,2 x 100,3 cm, Cleveland Museum of Art, Cleveland (Cowling 2002, 328).

Kuva 8. Pablo Picasso: *Trois musiciens / Three musicians* 1921, öljy kankaalle 200,7 x 222,9 cm, MoMA, New York (Thomson 2017, 105).

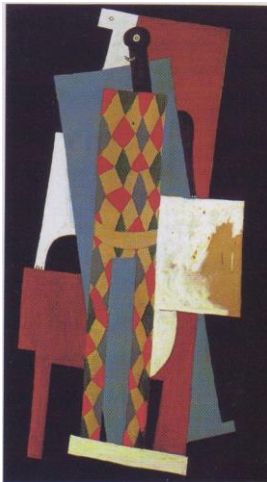
Kuva 9. Pablo Picasso: *Trois musiciens / Kolme soittoniekkää* 1921, öljy 203 x 188 cm, Museum of art Philadelphia (Valkonen & Valkonen 1981, 33).



Kuva 10. André Derain: *Arlequin et Pierrot / Pierrot ja Harlekiini* 1924, öljymaalauk 175 x 175 cm, Collection Jean Walther et Paul Guillaume, Musée de l'Orangerie, Paris (Lee 1990, 94).

Kuva 11. Paul Cézanne: *Mardi Gras* 1888, öljymaalauk 102 x 81 cm, Puskinin museo, Moskova. Valokuva Hans Hinz. (Nonhoff 2005, 61).

Kuva 12. Henri Matisse: *Le clown* 1947, paperileikkaus 41,3 x 31,9 cm, MoMA (Henri Matisse Jazz. 1992, 7).



Kuva 13. Pablo Picasso: *Arlequin* 1915, öljymaalauk 183 x 105 cm, MoMA, New York (Valkonen & Valkonen 1983b, 107).



Kuva 14. Pablo Picasso: *Arlequin* 1927, öljymaalauk 813 x 651 cm, Metropolitan Museum of Art, New York (Bois, 2009, 151).

4.3. Tasapainoilijat

4.3.1. Nuoralla tanssivan klovnin pelko

Usein areenalla koetellaan inhimillisen suorituskyvyn ääripäitä, punnitaan sovinnaisuuden rajoja ja käsitellään pelottavia tunteita.⁴⁰⁴ Sirkuksen pelkoa herättäviin ja vaaraa sisältäviin ohjelmanumeroihin lukeutuvat muun muassa nuorallatanssi, taitoratsastus-, akrobatia- ja trapetsiesitykset.

Nuorallatanssija-aiheita löytyy kuvataiteesta, kirjallisuudesta, runoudesta, musiikista ja jopa filosofiasta. Aihe oli tuttu Henri de Toulouse-Lautrecille, Ernst Ludwig Kirchnerille, Eric Heckelille ja lukuisille muille taiteentekijöille. Saksalainen Georg Heym (1887–1912) kirjoitti runon nuorallatanssijan vapaudesta (”Die Seiltänzer”, 1911) ja sama teema liittyi ruotsalaisen Mikael Wiehen sanottamaan ja säveltämään lauluun sirkustähden onnettomasta kohtalosta (”Lidansaren”, 1983). Friedrich Nietzsche vertasi nuorallatanssia ihmisen kohtaamiin rajoihin ja niihin sisältyviin mahdollisuuksiin. Teoksessa *Zarathustran esipuhe* filosofi pohtii tehtävän vaarallisuutta ja toteaa, ettei ihminen sinänsä ollut varsinainen päämäärä vaan ihmisen kautta yhdistyneet kaksi maailmaa.⁴⁰⁵ Verratessaan ihmistä siltaan Nietzsche kuvasi uskoa tulevaan taiteeseen.⁴⁰⁶ Hän näki nuorallatanssijan muuttumisen ja liikkeen ideaalina, jossa esiintyjä pyrki kohti parempaa suoritusta. Kapasiteettinsa äärirajoilla tanssija ylitti itsensä, uhmasi painovoimaa ja tavallaan kohtasi vastustajansa. Nuorallatanssija oli esimerkki yli-ihmisen tahdosta ja Nietzschen mukaan yli-ihminen oli maailman tarkoitus.⁴⁰⁷

Ekspressionistit halusivat nähdä sirkuksen raakojen ja väkivaltaisten roolihahmojen areenana, joka heijasti ihmisen sekä tilaa että ahdinkoa.⁴⁰⁸ Taiteilijat halusivat kuvata yhteiskunnallista suuttumusta ja voimakkaita tunnelatauksia. Pessimismi, maailmantuska ja sielun ilmaukset saivat kuvallisen muodon. Heidän mukaansa aikakauden materiaalistumisesta ja mekanisoitumisesta aiheutui ihmiskunnan tuhoutuminen. Monet luottivat kuitenkin taiteen mahdollisuuksiin muuttaa maailmaa.⁴⁰⁹ Vahvojen, yhtenäisten väripintojen avulla ekspressionistit halusivat tuoda esiin oman mielipiteensä.⁴¹⁰ Pelkistettyjen ja särmikkäiden muotojen sekä dynaamisten ääriviivojen avulla he kuvasivat spontaania sisäistä ilmaisua ja sielunelämää. Moninaisten ilmenemismuotojen lisäksi ryhmälle oli yhteistä etäännyminen mimeettisen taiteen perinteestä. Saksalainen taiteilijaryhmä Die Brücke pyrki ilmaisemaan poikkeavien värien ja muotojen avulla juuri sitä ajatusmaailmaa, johon liittyi kaipuu ihmisen ja

404 Purovaara 2005a, 37, 165; Bahtin 2002, 83; Alho 1988, 53–54.

405 Nietzsche 2008, 4–6, 30–34; McCullagh 1984, 636.

406 Martikainen 2012, 22.

407 McCullagh 1984, 636; Nietzsche 2008, 6, 28–34.

408 de Francia 1969, 26.

409 Martikainen 2012, 19.

410 Valorinta 2012, 7.

luonnon välisestä yhteydestä sekä tietoisuus tämän yhteyden muuttumisesta modernissa ajassa.⁴¹¹

Kun Nietzschen vertaukset kiehtoivat saksalaisia ekspressionisteja, sirkusesiintyjässä he näkivät taiteilijan, rutiininomaisesta turvallisuudesta kieltäytyjän, joka vaaransi olemassaolonsa. Nuorallatanssija oli McCulloughin mukaan merkityksellinen niille taiteilijoille, jotka näkivät sen Nietzschen luomassa vertauskuvallisessa kontekstissa⁴¹². Nietzsche käytti tanssia vertauksena, kun hän viittasi korkeimpiin asioihin. Hänen mukaansa ihmisessä piti olla kaaosta ollakseen luova ja osatakseen synnyttää tanssivan tähden.⁴¹³ Todennäköisesti filosofi tarkoitti korkeammilla asioilla luovuutta, jonka kaaos sai aikaan.

Max Beckmann kuvasi mielellään inhimillisyyttä ja sirkuksen voimakasta elämän haurauden tunnetta.⁴¹⁴ Hänen nuorallakävelijänsä (*Variety show*, 1927, kuva 15) harppoo valkoisessa klovnin puvussa, kun sirkuksen tirehtööri makaa tönäistynä keskellä lattiaa. Kaoottista tilannetta lisää näyttämöverhoihin kääriytynyt hahmo, joka pitää nuoraa kiinni ja mahdollistaa esityksen. Ensivaikutelma saattaa herättää hilpeyttä, mutta tarkemman tutkimisen jälkeen tunnelma on varsin sekava ja tilannetta näyttää hallitsevan joku muu. Sirkuksen järjestelmällisyys saa tässä groteskin käänteen ja kuvauksessa vallitsevat karnevaalin lait. Beckmann tarkasteli maailmaa usein näyttämösirkuksen kautta, ja hän näki itsensä siinä osallistujana⁴¹⁵. Kuusi vuotta aikaisemmin valmistuneessa kaksoiskuvauksessa nuorallatanssijan (*The tight-rope Walkers*, 1921, kuva 16) edessä tasapainoilee viittaaan verhoutunut esiintyjä. Pukeutumisen syy jää mysteeriksi. Kyseessä voi olla viikatemies, kuolema, tai salattu suhde, johon liittyisi vasemmalle kuvattu voimakastahtoinen nainen. Odottava tunnelma vihjaa selkeästi salailuun, mutta se kertoo myös vaaran läsnäolosta, pelosta. Piirroksesta välittyy miehen ja naisen välinen jännite sekä vapauden kaipuu. Kuvaus ajoittuu juuri ennen ratkaisevaa hetkeä, jossa esitys joko onnistuu tai saa karnevalistisen täyppymyksensä.

August Macken teokset ovat kaukana maailman tuskasta. Hänen kuvauksessaan (*Seiltänzer*, 1914, kuva 17) tulee esiin voimakas kulöörikontrasti, sillä nuorallatanssija on maalattu lämpimin sävyin ja takaa kuvattu yleisö kylmillä värivivahteilla. Värien valinta ja valaistus viittaavat vuorokauden mystiseen yöhetkeen ja taianomaiseen lumoukseen. Mackea kiinnostivat värien muotoa luovat mahdollisuudet, ja hän piti kauneimpana tavoitteenaan niiden voimaa⁴¹⁶. Materiaalisen maailmankatsomuksen välttämiseksi taiteen tehtävänä oli muuttaa aiheiden esineellisyys kosmisen energian vertaukseksi. Wassily Kandinskyn (1866–1944) mukaan taide sai alkunsa maail-

411 Martikainen 2012, 22.

412 McCullagh 1984, 637.

413 Nietzsche 2008, 122, 32.

414 Ottinger 2004, 112.

415 de Francia 1969, 26.

416 Lambert 1975, 177.

mankaikkeudesta; siten taideteos oli luonteeltaan kosminen. Teoksen synnyttäjänä oli henki. Epämateriaalisena, ideaalina abstraktion se oli olemassa ennen esineellistymistään, mikä teki teoksen inhimillisillä aisteilla lähestyttäväksi.⁴¹⁷

Värikkäällä ja kubistisen geometrisella tyyllillä Macke kuvasi arjen tapahtumia ja toteutti omaa tyyliään. Saksalainen taiteilijaryhmä Der Blaue Reiter ei käsitellyt niinkään sosiaalisia ja uskonnollisia ilmiöitä tai eksistentiaalisia pelkoja vaan keskittyi henkisiin ja kosmisiin ulottuvuuksiin.⁴¹⁸ Aistittava sisältö pyrittiin saavuttamaan tunteiden avulla, luonne oli pohdiskelevaa ja henkistynyttä.⁴¹⁹ Macke näki nuorallatanssijan Janice McCulloughin mukaan vapauden ilmentymänä ja esimerkkinä elämän ylevästä aistihavainnosta. Maalauksessaan hän painotti yleisön suhdetta tapahtumaan. Tunteen ja järjen tasapaino oli keskeinen kysymys ekspressionisteille, ja Nietzschen kuvauksen nuorallatanssijasta nähtiin edustavan juuri tuota tasapainoa.⁴²⁰

Paul Kleelle nuorallatanssija (*Tightrope walker*, 1923, kuva 18) oli symboli, merkki voimien tasapainoilusta, jota hän käytti vertauksena Bauhaus-koulun luennolla⁴²¹. Viittaus liittyi taiteen tekemiseen; narullakävelijä hallitsee tilanteen suhteellisen hyvin, tosin tukiteline on monimutkainen ja epämääräinen. Kleen mukaan ”hahmo on rauhallinen ja luja, jos konstruktion elementit on sijoitettu horisontaalitasoon niin, että vältetään kohoavia rakennelmia”⁴²². Sommittelussa on sirkustaiteilijan lisäksi alhaalla oikealla kasvot. Koko sommittelu on sijoitettu ristin päälle. Margaret Plant tulkitsi Kleen nuorallatanssijan yksisilmäiseksi leikkivälineeksi, puiseksi tasapainofiguuriksi, jolla on vastaan hangoittelevat raajat. Hän vertaa kuvan lavasteita sodan asteittaiseen laajenemiseen ja liittää sommittelusta löytyvän ristin tasapainotaitoon mutta myös kristinuskoon. Hänen mukaansa kyseessä on vihje uskonnollisesta satiirista.⁴²³ McCullough kirjoitti ikuisesta paluusta ja pitää kuvan ja todellisuuden välistä yhteyttä heikkona, vaikkakin kuvan ja idean välinen yhteys kestää⁴²⁴.

Wassily Kandinsky oli 1900-luvun taiteen tärkeimpiä teoreetikoita ja modernin taiteen perustajia. Klee ja Kandinsky tapasivat toisensa Münchenissä ennen ensimmäistä maailmansotaa.

417 Valkonen & Valkonen 1983b, 20; Kandinsky 1985, 12. Tunne oli sielun värähtelyä ja emotio vielä herkempää värähtelyä. Sielullisia värähtelyjä herättävät värit mahdollistivat taiteilijan ja katsojan välisen kommunikaation. Taiteilijan sielun värähtely ilmeni hänen teoksessaan, joka taas itse oli mystisellä tavalla taiteilijasta syntynyt olento, taiteilijasta irrottuaan taideteos aktivoitui henkisessä ilmakehässä ja sille kehittyi kyky herättää katselijassa vastaavanlaisia värähtelyjä. Hienoimpien värähtelyjen avulla ihmissielu löysi viimeisen päämäärän, tiedon. (Ringbom 1989, 74; Kandinsky 1981, 59.)

418 Martikainen 2012, 23.

419 Tolonen & Nikula 1984, 167–168.

420 McCullagh 1984, 637–640.

421 Klee 1961, 197; Plant 1978, 109.

422 Klee 1987, 47.

423 Plant 1978, 108–110.

424 McCullagh 1984, 642–643.

mäistä maailmansotaa, myöhemmin Bauhausissa ja sittemmin monissa muissa yhteisissä. Molemmilla oli oma vakaumuksensa ja oma teoriansa.⁴²⁵ Kandinsky painotti muodon sisäistä merkitystä, ja hänen muotoharmoniansa perustui ihmissielun määrätietoisien koskettamisen periaatteeseen. Hänen mukaansa oli olemassa lukematon määrä muotoja, joissa ilmeni joko materiaalisuus tai abstraktisuus.⁴²⁶ Muodoilla oli ratkaiseva vaikutus. Geometrinen kuvioiden avulla taiteilija pystyi vahvistamaan tai hillitsemään yksittäisten värien luontaisia ominaisuuksia ja luomaan kuvapinnalle erilaisia suuntia ja jännitteitä.⁴²⁷

Paul Kleen teoksessa *Tightrope walker* (1923, kuva 18) nuorallakävelijä tasapainoilee hentoisen telineen varaan asetetulla kapealla rimalla kädessään pitkä tanko. Teoksessa jokaisella viivalla on oma luonteensa ja oma sisäinen voimansa⁴²⁸. Kleen mukaan muodollisista elementeistä viiva on kaikkein rajoitetuin, sen tunnusomaisuutena toimii mitattavuus ja sitä kautta puhtaus. Taideteosta luodessaan taiteilija siirtyy erityisiin kuvallisiin ulottuvuuksiin.⁴²⁹

Beckmannin ja Kleen nuorallatanssijat ajoittuvat 1920-luvun alkuun, ja vaikka molemmat olivat uskollisia omalle kuvaustyylilleen, silti aiheet ovat tavallaan vastakkaisia. Toisessa esittävyys on realistisempaa, toisessa tyyllittely on viety pitemmälle. Kleen hahmosta ei voi olla varma, pysyykö päähenkilö paikoillaan vai ei. Myös Beckmannin taituri on hapuileva (kuvat 15 ja 18). Kleen taidefilosofialle oli keskeistä dualismi äärettömyyksiensä välillä kuten horisontaalisuuden ja vertikaalisuuden, järjestyksen ja kaaoksen tai tragedian ja komedian välillä⁴³⁰. Puunrunko-vertauksessaan hän tuo selkeästi esiin taiteilijan tehtävän välittäjänä: ”Hänen osansa on vaatimaton. Latvuksen [taideteoksen] kauneuskaan ei ole hänen ansioitaan, se on vain kulkenut hänen lävitseen.”⁴³¹ *Tightrope walkerissa* hän ottaa kantaa ihmisen toimintaan ja vapauteen. Beckmannin tarkoitus jää enemmän taiteilijan henkilökohtaiseksi tarinaksi; Macke taas näkee aiheen vapauden ilmentymänä.

425 Ringbom 1989, 108. Heillä oli tapana lahjoittaa toisilleen omia taideteoksiaan. (Helfenstein 1997, 108.)

426 Kandinsky 1981, 64–66.

427 Kämäräinen & al. 2006, 26. Kandinskin mukaan geometrisilla muodoilla ja erisuuntaisilla viivoilla oli erilaisia väriarvoja. Vaakasuora oli musta, pystysuora valkoinen ja lävistäjä punainen. Muut viivat olivat keltaisia ja sinisiä.

428 Kandinsky 1981, 101; Ringbom 1989, 113; Ringbom 1970, 188.

429 Klee 1987, 25–41. Kleen taiteessa luonto syntyi uudestaan, siitä tuli ulkoisen näkemisen ja sisäisen näyn synteesi. (afForselles 1979, 19–20.) Luonnon henki ja piilotajunta olivat erottamattomia. Ne vetivät katsojan omaan maagiseen ympyrään. (Jaffe 2003, 263.) Luonnossa esiintyvät muodot eivät edustaneet luomisprosessin olennaista sisältöä, vaan muovaavat voimat olivat tärkeämpiä kuin niiden tuloksena syntyneet muodot. (Klee 1987, 51.)

430 Plant, 1978, 43.

431 Klee 1987, 19. Puun latvuksen, juuriston, taiteen ja luonnon suhteet eroavat toisistaan siksi, että ne kasvavat erilaisissa ympäristöissä. Taideteoksen luomiseen (latvuksen kasvu) sisältyy luonnon muotojen muuntelua, sillä siinä siirrytään erityisiin kuvallisiin ulottuvuuksiin. Luonto syntyy siinä uudelleen. (Klee 1987, 18–25.)

Neuvostoliitossa Lenin kuoli vuonna 1924, myös Josif Stalinin valtaannousu vuonna 1927 vahvisti kulttuurin taantumuksellisuutta.⁴³² Kansallissosialismin saavuttaessa valta-aseman Saksan osavaltioissa suhde modernismiin muuttui. Juuri poliittisen ilmapiirin takia Weimarin Bauhaus-koulu joutui muuttamaan ensin vuonna 1925 Dessauhin, josta se siirrettiin vuonna 1932 Berliiniin. Natsien takia toiminta kävi mahdottomaksi, joten opettajat lakkauttivat koulun vuonna 1933.⁴³³

Taiteilijat kiinnittivät huomiota yhteiskunnan ja uskonnon tilaan, ja he pyrkivät omalta osaltaan muuttamaan maailmaa ja kulttuuria. He halusivat vapautua perinteen kahleista tuomalla esiin ihmisen tarpeen ilmaista tunteita.⁴³⁴ André Bretonin mukaan suurin vapaus oli hengen vapaus, eikä sitä pitänyt käyttää väärin. Mielikuvitusta ei saanut orjuuttaa eikä sitä voinut pettää.⁴³⁵ Nuorallatanssijoiden kuvauksissa kommunikointi tapahtuu eleiden ja asentojen avulla, kaikkien ymmärrettävissä olevalla kielellä. Kuvauksen vertauskuvallisuus viittaa vapauteen mutta myös karnevalistisiin vaihtoehtoihin, jotka kertovat yhteiskunnan tilanteesta ja taiteilijan omasta elämästä. Voisi tiivistää, että kyseessä on rajatila, jota luonnehtivat yksinäisyys, kuoleman pelko tai vaihtoehtoisesti pelon voittaminen ja palkitseva sankaruus.

1930-luvulla surrealismin keskuksena toimi Pariisi, jossa ennen toisen maailmansodan alkamista pidettiin Bretonin johdolla laaja kansainvälinen surrealismin näyttely *Exposition internationale de surréalisme* (Galerie des beaux-Arts). Natsi-Saksan valloitettua Belgian, Hollannin ja Ranskan surrealistit pakenivat New Yorkiin. Toisen maailmansodan päätyttyä Yhdysvalloista palanneet surrealistit järjestivät Pariisiin kaksi kansainvälistä näyttelyä vuosina 1947 ja 1959–1960.⁴³⁶



Kuva 15. Max Beckmann: *Variety show 1927*, öljymaalauk 505 x 711 cm, Collection of Richard L. Feigen, New York (Clair 2004, 316).

Kuva 16. Max Beckmann: *The tightrope Walkers 1921*, kuivaneula 527 x 381 cm (sheet), 257 x 256 cm (plate), The Robert Gore Rifkind Center for German Expressionist Studies, Los Angeles County Museum of Art (Clair 2004, 312).

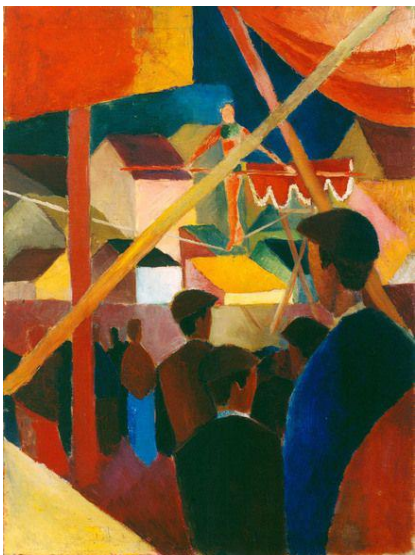
432 Pierre 1974, 57.

433 Dempsey 2008, 132–133.

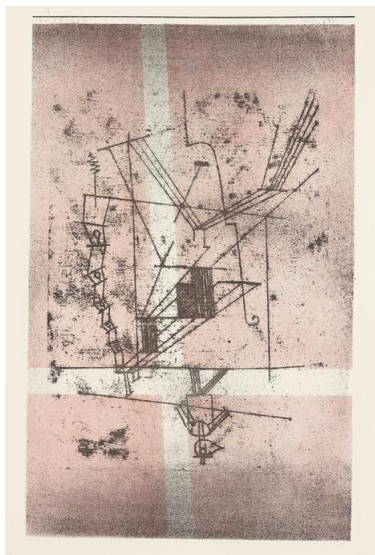
434 Martikainen 2012, 23.

435 Breton 1970, 17.

436 Vihanta 1992, 18.



Kuva 17. August Macke: *Seiltänzer* 1914, öljymaalauk 82 x 60 cm, *Städtische Kunstsammlung, Bonn* (Meseure 2005, 73).



Kuva 18. Paul Klee: *Tightrope walker* 1923, lithografia 52,1 x 38,1 cm, *Solomon R. Guggenheim Museum, New York* (Clair 2004, 303).

4.3.2. Taitoratsastajan vaarat ja viettymykset

August Macken taitoratsastaja kuvaa osuvasti sirkuksen nopeita muutoksia, joissa ilo saattaa vaihtua hetkessä suureksi suruksi. Maalauksessa *Circus* (1913) taiteilija kuvaa ratsailta putoamisen ja kolmen akrobaatin auttavaisen väliintulon sekä myös esiintyjän hevosen pois taluttamisen areenalta.⁴³⁷

Useiden maalausten perusteella Pariisin sirkusten taitoratsastusesitykset olivat omaa luokkaansa. Painovoimaa uhmaavat temput ja eläinten massiivinen läsnäolo yhdistettyinä vauhtiin ja liikkeeseen olivat huomiota herättäviä mutta myös elämyksellisiä ja kaikkiin aisteihin vaikuttavia. Hevonen oli tavallaan temppujen alustana, jonka päällä tehtiin ihmispyramideja ja voltteja taakse yli toiseen jopa kolmanteen hevoseen. Kasakkanumeroissa esiintyjät pujottautuivat juoksevan eläimen vatsan alta. Vapaanumeroissa hevosten ja ohjastajan välillä ei ollut varsinaisesti kiinteää yhteyttä.⁴³⁸ Erilaiset hyyt, kuperkeikat ja akrobatianäytökset elävöittivät jo ennestään vauhdikasta esitystä. Ei siis ihme, jos ratsukuvaukset toimivat sirkuksen keskeisinä vetonauloina 1800-luvun lehdissä, julisteissa, mainoksissa ja ohjelmien esittelykansioissa. Yleensä ohjelma perustui vanhoihin tuttuihin suosikkeihin, jotka olivat 1830-luvulta.⁴³⁹

437 *Circus / macke* 2023.

438 Aulanko & Nieminen 1989, 178–179.

439 Strasser 1991, 17; de Vaux 1893, passim.

Symbolitutkija Juan Cirlot'n mukaan hevosen vertauskuvallinen arvo oli laaja-alainen.⁴⁴⁰ Yleensä se koettiin elinvoiman ilmaisuksi. Aikaisemmin aihe liittyi kuolleiden valtakuntaan, kuolemaan ja uhraamiseen, mutta monissa myyteissä hevonen oli nopeutensa ansiosta myös auringon symboli ja toimi taivaan vaunujen vetäjänä. Biedermann viittaa tässä yhteydessä myös aistillisuuteen, ylimielisyyteen, kun taas Jung kiinnittää huomiota villihevoisten hallitsemattomuuteen sekä vaitomaisiin viettymyksiin.⁴⁴¹ Tavallisesti valkoista hevosta pidettiin yhtenä sirkuksen vertauskuvana, usein mukana oli aineksia Pegasoksen sankaritarinasta.⁴⁴² Vanhojen satujen siivekkäissä taikahevosissa yhdistyivät ratsujen elinvoima ja väkevyys, ja ne symboloivat vapautumista maan kahleista.⁴⁴³ Perinteisesti hevoset liittyivät niin metsästyksen kuin armeijaankin, sillä miesten maailmassa niillä on ollut aina merkittävä rooli ja status. Usein ne miellettiin sotaan liittyviksi ja niiden symboliarvoon yhdistettiin ajatus taistelusta ja kuolemasta.⁴⁴⁴

Monet taiteilijat ja runoilijat käyttivät aiheenaan taitoratsastajan teemaa. Henri de Toulouse-Lautrec kuvasi ratsailla sivuttain istuvaa naista ja voimakkaasti eteenpäin laukkaavaa hevosta japanilaisen sommittelun inspiroimana (*Au Cirque Fernando, l'écuyère*, 1887–1888, kuva 19). Aihe sinänsä ei suinkaan ollut harvinainen, sillä esimerkiksi aikalaistaiteilija Jules Faverot oli käyttänyt samoja elementtejä grafiikan vedoksissaan (*Au cirque Fernando*, 1886)⁴⁴⁵. Maurice Vaucairen (1863–1918) runo ”Sirkuksessa” (1886) kuvaa hyvin, kuinka kirjailijat taiteilijoiden tapaan suosivat populaarikulttuuria julistaakseen naturalistista näkemystään. Hän piti taitoratsastajia, hevosia ja klovneja satumaan asukkaina päinvastoin kuin Toulouse-Lautrec, joka kuvasi heitä karikatyyrimaisesti.⁴⁴⁶ Vaucairen kuvaus noudattelee 1890-luvulla yleistä näkemystä, jonka mukaan taitoratsastajilla oli tapana tanssia hevosen selässä kupidon, haltian tai jonkin muun satuhahmon asussa. Esityksillä haluttiin jäljitellä tuon ajan kuuluisia ja suosittuja balettikohtauksia. Toisinaan varsinaiseen paperivanteen läpihyppäyssystemppuun liitettiin mukaan sensaatiota herättäviä aineksia.⁴⁴⁷ Palava vanne kohotti jännittävää tunnelmaa.⁴⁴⁸

Valokuvauksen ja japanilaisten puupiirrosten vaikutuksesta taiteilijat omaksuivat uudenlaisia rajauksia ja kuvasivat sekä liikkeen että hetkellisyyden tunteita.⁴⁴⁹ Toulouse-Lautrecin teos *Au Cirque Fernando, l'écuyère* (kuva 19) esittää sirkusnäytöstä,

440 Cirlot 1971, 152.

441 Biedermann 1993, 73; Jung & al. 2003, 174.

442 Strasser 1991, 18.

443 Biedermann 1993, 269.

444 Väisänen 2011, 55.

445 Murray 1991, 148. Samoin kuvittaja Henri-Gabriel Ibels (*Au cirque*, 1893) ja taidemaalari Richard Ranft (1862–1931, *L'Équestrienne*, 1898). (Giviskos 2011, 20–22.)

446 Murray 1991, 147–150.

447 Hedenberg & Pfister 2012, 39; Nelson 2001, 23.

448 Simon 2014, 34.

449 Vakkari 2015, 315.

areenaa ja katsomoa. Maalauksessa ei ole kokonaisia hahmoja, vaan korostuksena on satunnainen kuvan rajausta⁴⁵⁰. Reunat leikkaavat osan vasemmalla sätkyttelevästä klovnista ja taka-alalla korokkeella seisovasta hahmosta. Myös osa yleisöstä rajautuu pois maalauksesta. Katsomon penkkirivistö kaartuu ylös vasemmalle. Sommittelu keskittyy vahvasti, kaarevasti ja diagonaalisesti vasemmalle. Samaan kohteeseen suuntautuvat viivat tehostavat kuvan oikeasta kulmasta keskelle laukkaavan hevosen liikettä ja samalla jakavat kuvan kahtia. Areenamestarin ruoska toimii sommittelussa yhdistävänä siteenä⁴⁵¹.

Tilavaikutelma ja perspektiivi muodostavat illuusion kuvapinnan syvyydestä. 1800-luvulla japanilaisen taiteen ihailu toi muotiin osittaisen tilan kuvaamisen, jossa keinoja olivat rajaaminen ja keskitetty sommittelu. Uusi tapa käyttää viivaa ja kuvata tilaa ilman klassista perspektiiviä hallitsi muotoa.⁴⁵² Japonismissa ei ollut syvyysvaiikutelmaa. Kolmiulotteisuus syntyi pintojen päällekkäisyydellä, ja lisäksi suosittiin ohuita viivoja ja voimakkaita värikenttiä. Toulouse-Lautrec omaksui kaksiulotteisen kuvarakenteen, varjottomuuden ja epätavalliset rajaukset.⁴⁵³

Taitoratsastajan kuvaus löytyy myös Kees van Dongenin (*L'écuyère*, 1908, kuva 20) ja Pierre Bonnardin (1867–1947, *L'écuyère / Cirque / Circus rider*, 1894, kuva 21) tuotannosta. Edellisen teoksessa mustan hevosen ja esiintyjän varjo saavat aikaan mystisen, jopa pelottavan tunteen. Teoksissaan van Dongen panosti keinovalon luomaan tunnelmaan ja kontrasteihin, kun taas Bonnardille väri oli tärkein. Toulouse-Lautrec ei sievstelläy aiheitaan vaan toi tulkintansa esiin persoonallisella tyyllillään. Maalauksesta *Au Cirque Fernando, L'écuyère* (kuva 19) ei käy selville, miten taitoratsastaja onnistuu tempussaan, mutta kuvaus itsessään viestii vaaraa ja jännitystä kahden erilaisen klovnin myötävaikutuksella. Toulouse-Lautrecin kuvakielessä tulevat esiin ironinen vastakohtaisuus, häikäisevä viehkeys ja taitoratsastaja Suzanne Valadonin eroottiset vetovoimat⁴⁵⁴.

Samantyyppinen vähäpukainen taitoratsastaja istuu kaikissa edellä mainituissa teoksissa sivusatulan varassa, käsi hevosen vatsavyöllä. Yhteistä maalauksille ovat aihe, asento ja asukokonaisuus, vain teosten tunnelmat poikkeavat toisistaan. Toulouse-Lautrecin työ näyttää karulta mutta todenmukaiselta, Bonnardin maalaus luo vaikutelman voimakkaasta liikkeestä ja van Dongenin teos tuo mieleen hänen veikeän karusellikuvauksensa (*Un Carrousel / Manège de cochons*, 1905) sekä maa-

450 Felbinger 1999, 35.

451 Thomson 2005, 241.

452 Jalard 1973, 170.

453 Felbinger 1999, 68–69. Toulouse-Lautrec keräsi japanilaista taidetta ja hän oli kiinnostunut Katsushika Hokusain (1760–1849) ja Kitagawa Utamaron (1753–1806) puupiirroksista. (Felbinger 1999, 68–69.)

454 Murray 1991, 147–150; Thomson 2005, 239; Milner 1992, 54. Loukkaantumisen jälkeen Valadon oli taiteilijoiden mallina ja alkoi itsekin maalata. Häntä pidetään nykyisin yhtenä Ranskan tunnetuimmista naistaiteilijoista.

lauksen *Le Cirque* (1906). Todennäköisesti Bonnard sovelsi työhönsä japanilaista liikkeen kuvausta, jolloin ratsastajan vartalon yläosa kuvattiin erisuuntaisena kuin alaosa.⁴⁵⁵ Japanilaisvaikutteisuus näkyy Toulouse-Lautrecin kuvauksessa aiheen rajaamisessa, viivan käytössä ja tilan kuvaamisessa.⁴⁵⁶ Pyöreä areena luo sommittelulle omat haasteensa. Monet taiteilijat kuvasivat sen puoliympyrän kaarteena horisonttittomasta kuvakulmasta. Kirjallisuuden ja taiteen tutkija Naomi Ritter rinnastaa areenan toivottomuuteen ja kärsimykseen, kun taas Franz Kafka viittaa novellissaan *Auf der Galerie* (1919) taitoratsastajan epätoivoiseen asemaan.⁴⁵⁷

Georges Seurat'n maalauksessa *Le Cirque* (1890–1891, kuva 22) taitoratsastaja nauttii ammattitaitoisesta, uhkarohkeasta esityksestään ja huomion keskikipisteenä olemisesta. Seurat ihaili Jules Chéret'n (1836–1932) nykyelämän kuvaustapaa ja Charles Henryn oppia universaalisuudesta, ja hän halusi tehdä paremman kuvan kuin Folies-Bergèren julisteet olivat. Chéret'n tyyli näkyykin vahvasti Seurat'n teoksessa *Le Cirque*.⁴⁵⁸ Catherine Strasser vertaa sommittelua saksalaisen Karl Gampenriederin (1860–1926) litografiaan *Les deux cirques* ja toteaa aihe maailman hyvin samantyyppiseksi. Seurat oli kiinnostunut myös Edmond Goncourtin (1822–1896) kirjallisuudesta ja hän halusi antaa katsojilleen visuaalisen vastineen *Les Frère Zemgannon* sirkustarinalle.⁴⁵⁹ Ilmeisesti maalauksessa on kyseessä juuri Goncourtin tarinan taitoratsastajan La Tompkinsin kuvallinen esitys. Seurat'n valitsema ohjelmanumero oli erityisen vaarallinen ja harvinainen päinvastoin kuin Toulouse-Lautrecin taitoratsastaja, joka hyödynsi sivusatulan mahdollisuuksia sekä hevosen vatsavyötä päämääränään hypätä klovnin paperivanteen läpi. Seurat'n maalauksessa kohokohtana oli tanssijan esiintyminen valjastamattoman hevosen päällä ilman satulaa ja suitsia.⁴⁶⁰ Ohjelmanumeroon kuului silinterihattuinen ja frakkiin pukeutunut sirkustirehtööri, joka antoi pitkällä piiskalla (*chambrière*) merkkejä uudelleen ryhmittymisestä.⁴⁶¹

Aikaisemmin taitoratsastajana oli totuttu näkemään mies, mutta sittemmin tähti-roolin korvasi vähäpukeinen nainen. Todennäköisesti temppu perustui alkujaan amerikkalaisen taitoratsastajan Davis Richards Weaverin (1828–1866) luomaan uhkarohkeaan volttiin.⁴⁶² Toisaalta kyseenalaista kuuluisuutta herättäneen näyttelijän Adah Isaacs Menkenin (1835–1868) ratsastustaito ja hurjat näytökset olivat pariisilaisten tiedossa.⁴⁶³ Samoin sirkuslaisten piirissä tiedettiin Ivan Mazeppan

455 Perucchi-Petri 2003, 195.

456 Jalard 1973, 170.

457 Kafka 1919, passim; Ritter 1989, 88.

458 Russell 1965, 236; Alexandrian 1980, 79; Thomson 1985, 217.

459 Strasser 1991, 15; Courthion 1988, 126.

460 Strasser 1991, 18.

461 Hirn 1982, 21.

462 Zavatta et al. 2001, 327. *Voltrige à la Richards* tai *à l'américaine*.

463 Haxell 2000, 796; le Roux 1889, 238.

(1639–1709) ja herttuatar Theresan luvattomasta rakkausseikkailusta, jonka vuoksi sankari sidottiin alastomana villihevoson selkään. Mazeppan legenda jäi elämään sirkusmaailmassa ja aikojen saatossa muuntautui lukuisiksi erilaisiksi versioiksi⁴⁶⁴.

Seurat'n taitoratsastaja esiintyy varmoin elkein. Hänen valkoinen piiskansa viittaa valtaan ja siihen, että kyseessä on sirkustähti. Aiheen sisältämä tunnelataus ei välttämättä paljasta pelkoa, vaikkakin vaaran elementit ovat olemassa. Päällisin puolin kuvaus pikemminkin pursuaa iloa ja elämänriemua. Vaaralliseksi luokiteltu ohjelmanumero salaa varsinaiset tunteet. Ylöspäin kohoavat viivat ja iloiset värit luovat ristiriitaisen vaikutelman suhteessa aiheeseen. Toisaalta arenamestarin kasvojen ilmeet paljastavat esiintymishierarkian. Ritter tulkitsee hahmon verraten hallitsevaksi ja esimerkiksi Kafkan arenamestari edustaa hänelle nykytaiteen kaupallista hyväksikäyttöä, kauheaa isähahmoa tai pahimmillaan pahaa jumalaa.⁴⁶⁵ Seurat maalasi sirkusta ikään kuin keksiäkseen uusia algebran kaavoja. Nousevat viivat, henkilöiden ja kohteiden asennot, värien ja valojen iloisuus sekä niiden voimakkuus korostuivat valkoisen hevosen rinnalla.⁴⁶⁶

Seurat oli La Belle Époque -kauden taiteilija aikana, jolle olivat tyypillistä ilo ja vauraus mutta myös epätoivo, eräänlainen vuosina 1899–1900 vallinnut pelko vuosisadan vaihteesta. Pessimismin korostama *fin de siècle* -tunnelma vaikutti ihmisiin, heidän ajantajuunsa sekä tunteeseensa kulttuurisesta murrosvaiheesta. Siinä korostuivat modernisaation synnyttämä ahdistus ja tulevaisuuden pelko. Muutoksen ja kaiken pysyvän romahtamisen tuntu ilmeni kulttuurin ylikehittymisenä rappingin ja dekadenssin valossa. Kuitenkin taiteiden alueella unelma uudesta kauneudesta ja sisäisyydestä kohotti eri taiteenalat uuteen kukoistukseen.⁴⁶⁷

Pierre Bonnardin (*L'écuyère / Cirque / Circus rider*, 1894, kuva 21) ja Ernst Kirchnerin sirkusratsastajat (*Girl circus rider*, 1912–1913, kuva 23) pysyvät ratsukon selässä nipin napin. Kirchnerin taituri riippuu ylösalaisin jalkojensa varassa. Nopea vauhti, arenan rata ja keskipakoisvoima pitävät ratsastajan hevosen päällä. Maalauksen erikoinen kuvakulma korostaa tapahtumaa ja tuo esille taitoratsastajan vaaralle altistumisen. Ylhäältä toteutettuna vaikutelma on voimakas ja kauhun tunne käsin kosketeltavaa.⁴⁶⁸ Läheltä piti -tilanne jatkuu Max Pechsteinin kuvauksessa (*Circus*, 1918, kuva 24), jossa sommittelu muodostuu hevosparivaljakosta, ratsastajasta sekä naistaiturista.

Yleensä akrobatiatempuihin sisältyi muun muassa kahden vierekkäisen hevosen päällä seisominen, esteiden yli hyppääminen sekä kukkien tai huivien poimi-

464 Nelson 2001, 24–27; Hedenberg & Pfister 2012, 40. Théodore Géricault (1791–1824) teki maalauksen *Mazeppa* samasta aiheesta vuonna 1823.

465 Ritter 1989, 88; Kafka 1919, passim.

466 Alexandrian 1980, 85.

467 Lyytikäinen 1996, 8.

468 Kirchnerin maalaus *Circus Rider* vuodelta 1914 antaa myös vauhdikkaan kuvauksen. *Circus rider / kirchner* 2023.

minen maasta täydessä vauhdissa⁴⁶⁹. Hirnin mukaan *voltige, parforce* ja *pas de deux* olivat taitoratsastajien tavanomaisia temppuja.⁴⁷⁰ Pechsteinin työssä nainen seisoo yhden jalan varassa toisen taitoratsastajan olkapäällä, kädet kiinni tukipuomissa. Pelko näkyy selkeästi katsojien ja sirkustirehtöörin kasvoilla. Esityksen kiihkeä vauhti ja pahaenteinen tunnelma lyövät laudalta varsinaisen taidon näytteen. Niin Pechsteinin kuin Kirchnerinkin maalaama kuvakulma tuo esiin voimakkaan, jopa pyörryttävän liikkeen ja ekspressionistisille kuville tyypillisen kiireen tunteen⁴⁷¹. Areenan esiintyjien lisäksi katsojat muodostavat tärkeän osuuden kuvauksesta. Seurat'n maalauksessa erottuu selkeästi yleisön sosiaalinen jakaantuminen ja ajan kuvaus. Bonnardin työssä yksityiskohdat on pelkistetty eivätkä tunteet välity katsojalle. Sekä Kirchner että Pechstein käsittelevät katselijoiden ilmeitä viitteenomaisesti ja varovaisesti. Ilmeisesti mukana on ennalta aavistamatonta pelkoa ja maailmansodan läsnäoloa.

Marc Chagallin värikkäisiin vaatteisiin pukeutunut taitoratsastaja (*L'écuyère du cirque*, 1927) seisoo yhden jalan varassa hevosen selässä, ja taustalla puun lehvistöstä pilkistää täysikuu. Sirkustaiteilija tekee kaikkensa onnistuakseen vaativassa esityksessään. Hellyttävä kuvaus saa katsojan eläytymään tapahtumaan. Myötävaikutus on ilmeinen. Seurat'n ja Toulouse-Lautrecin teoksiin nähden Chagallin taitoratsastaja näyttää unohtaneen täysin tilanteensa vaarallisuuden keskittyessään tempun suorittamiseen. Vain sivulla seuraava pieni suojeleva enkeli näkee tapahtuman.⁴⁷² Chagallin mielestä hevoset muistuttivat aaseja tai lehmiä. Julkaisussa *Le cirque* taiteilija miettii, olivatko hevoset onnellisempia kuin ihmiset ja voisiko niille kertoa toiveista ja haaveista. Samoin hän halusi kysyä niiltä, kuinka elää ja kuinka paeta itseään ja maailmaa⁴⁷³.

4.3.3. Viehkeät taitoratsastajat

Sirkuksen taitoratsastaja loi Nicola A. Haxellin mukaan erityisen vaikutelman vallan hallitsemisesta. Naisen asema 1800-luvun yhteiskunnassa tuskin oli tasa-arvoinen ja hevonen kuului enemmän miesten maailmaan. Viehkeä, vähäpukeinen ratsastaja, joka hyppäsi paperivanteen läpi iloisesti, vei erityisesti mieskatsojien huomion. Aikaisemmin naisen paikka oli ollut kotona, mutta nyt hänet voitiin nähdä sirkuksessa esiintymässä vähissä vaatteissa ja hevosen selässä. Toisaalta taitoratsastaja ei vastannut esityksensä kokonaisuudesta, sillä ohjelman rytmi oli aina areenamestarin vallas. Itsenäisellä esiintyjällä oli ohjaimenaan oma *cravache*, ratsupiiska, josta tiedettiin, että kyseessä oli sirkusryhmän tähtiesiintyjä.⁴⁷⁴

469 Hedenberg & Pfister 2012, 40; Nelson 2001, 23.

470 Hirn 1982, 22.

471 Springer 2002, 2.

472 *L'écuyère du cirque* / Chagall 1917.

473 Chagall 1981, 26–27.

474 Haxell 2000, 795.

La Belle Époque -kauden aikana kuuluisista kaunottarista ja varieteetähdistä tehtiin valokuvakortteja. Joukossa saattoi olla tanssijoita, oopperalaulajia, näyttelijöitä ja huippumalleja, jotka tuskin rikastuivat palkoillaan. Kortit toimivat fantasiakuvas-
tona niitä kerääville. Niin sanottujen kokottinaisten kuvia sekä ihailtiin että myös
paheksuttiin. Niissä sekoittuivat uusi tyyli, muodikkaat naiset sekä uudenaikainen
valokuvaustekniikka. Roolipuvut sallivat paljon sellaista, mikä tavallisessa elämässä
oli kiellettyä. Läheltä kuvatut kasvot olivat uutta, otsan keskeltä jaetut hiukset ku-
vasivat viattomuutta, korvat peittävästä kampauksesta tuli tanssijan tunnusmerkki
sekä näyttäviä hiuslaitteita ja hattuja suosittiin. Kaula-aukko, nilkan tai säären nä-
kyminen, paljastavat eleet tai pikkusormen kohottaminen olivat koodeja, joita piti
osata lukea. Valokuvilla markkinoitiin itseä, toisinaan työantajaa, muodinluojaa tai
pelkästään ajanmukaisuutta. La Belle Époque -kauneus koettiin taiteen ja muodin
loistokkuutena sekä viihdekulttuurina. Lisäksi siihen liittyi urbanisoitumista ja
maailmanlopun rappioromantiikkaa.⁴⁷⁵

1880-luku oli kouluratsastuksen kulta-aikaa. Esiintyjän ei tarvinnut keksiä
mitään erikoisia temppuja kuten hypätä paperivanteen läpi ohuessa puvussa, vaan
kurinalainen hevosenäytös takasi ratsastuksen suosion yläluokan keskuudessa hip-
podromeilla.⁴⁷⁶ Asukokonaisuutena oli yleensä ns. amatsonipuku, johon kuuluivat
samettinen metsästyspäähine, värillinen silkkipusero ja musta samettihame (Rouau-
lt, *Cirque Amazone*, 1930).⁴⁷⁷ Ylläpitääkseen kunnioitettavan naisellisuuden kuvaa
kouluratsastajat esiintyivät sivusatulalla toisin kuin hajareisin istuvat miehet. Rat-
sastaminen vaati naisilta enemmän, sillä molemmat jalat olivat samalla puolen ja he-
vosta ohjaava, pitkä piiska toisella laidalla.⁴⁷⁸ Esitysnumerot olivat aristokraattisia ja
elegantteja eivätkä tyydyttäneet sirkuksen asiakkaita samassa suhteessa kuin hevosen
selässä seisovat ja hyppäävät vähäpukeiset taitoratsastajat. Todellisuudessa kyseessä
olivat samat esiintyjät, jotka vaihtoivat rooleja ja siirtyivät ratsastusharjoituksista
areenan vähäpukeisiin taitoratsastajiin.⁴⁷⁹

Miespuoliset kirjailijat ja taiteilijat hullaantuivat sirkuksen naisesityksistä, vaikka
he tiedostivat taiteilijuuden ja esityksen hierarkian. Taitoratsastaja oli itsenäinen, jul-
kisesti esiintyvä nainen. Hänen asunsa ja ammattinsa fyysisyys saivat miehet näkemään
naisen vain koodina, joka merkitsi naisen alennustilaa ja ruokki naispelkoon liittyviä
fantasioita.⁴⁸⁰ Toisaalta sirkusimpresaarit katselivat esitystä ”kolikon kuvat silmis-
sään”. Naisten ennennäkemätön taitoratsastus toimi vetonaulana ja lisätienestinä.⁴⁸¹

475 Kalha 2013, 14–69. Kokotti tulee ranskan kielestä *cocotte* ja tarkoittaa varieteetähteä. Puhkielessä se viittaa kevytkenkäisyyteen.

476 Haxell, 2000, 795–796; Strasser 1991, passim.

477 de Vaux 1893, 355.

478 Hedenberg & Pfister 2012, 40.

479 Haxell 2000, 795–796; Strasser 1991 passim.

480 Haxell 2000, 800.

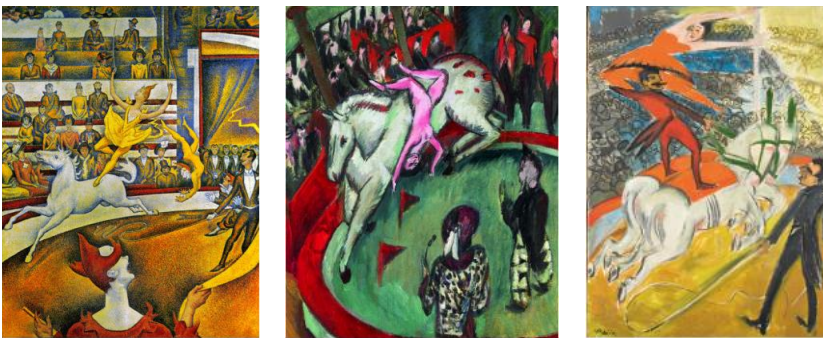
481 Simon 2014, 41.



Kuva 19. Henri de Toulouse-Lautrec: *Au Cirque Fernando, l'écuyère* 1887–1888, öljymaalauk 100,3 x 161,3 cm, Joseph Winterbothan kokoelma, The Art Institute of Chicago (Thomson 2005, 245).

Kuva 20. Kees van Dongen: *L'écuyère* 1908, lasitettu savi halkaisija 24,6 cm, yksityiskokoelma (Hopmans 2010, 33).

Kuva 21. Pierre Bonnard: *L'écuyère / Cirque / Circus rider* 1894, öljy kartongille 27 x 34,9 cm, The Phillips Collection, Washington, D.C. (Turner & al. 2003, 96).



Kuva 22. Georges Seurat: *Le Cirque* 1890–1891, öljymaalauk 186 x 150 cm, Louvre, Pariisi (Valkonen & Valkonen 1983a, 245).

Kuva 23. Ernst Ludwig Kirchner: *Zirkusreiterin / Girl circus rider* 1912–1913, öljymaalauk 119,8 x 99,8 cm, yksityisomistus (Henze 1980, 36).

Kuva 24. Herman Max Pechstein: *Circus* 1918, öljy kankaalle 139 x 99 cm, Ralph Booth lahjoitus, Baltimore Museum of Art. (Circus family: Picasso to Léger 2009).

4.3.4. Akrobatian salat

Antiikin aikana akrobaatit olivat osa hautaseremonioita, joissa yhden jalan varassa taiteilulla haluttiin viitata luomisen pitkittämiseen ja sitä kautta hedelmällisyyden varmistamiseen. Akrobaatin hyppy, tasapainoa ja painovoimaa uhmaava klovnin tai trapetsitaiteilijan kaksoisvoltti horjuttivat kuoleman vakavuutta ja jäljittelivät elämän hillitöntä sykkettä.⁴⁸² Elämän epävarmuus ja tulevaisuuden turvattomuus saivat

⁴⁸² Deonna 1953, passim; Clair 2004, 22–23.

turvautumaan kaikkiin mahdollisiin keinoihin. Vaikka taitolajina akrobatia liittyi kriisiin, se oli myös järjestyksen ja suunnanvaihdon elävä symboli⁴⁸³.

Akrobaatin tanssia muistuttavien liikkeiden tarkoitus oli myös luomisen kunnioittaminen. Esittäjä saattoi maata, seisoa, kävellä käsillään tai kulkea pitkin köyttä, välillä kyykistellä, mennä takaperin tai nousta pystyyn pyörän selässä. Häntä voitiin kuvata käärmemiehenä tai verrata omatahtoiseen liikkuvaan hevoseen.⁴⁸⁴ Vaikka tehtävä oli laaja ja monitahoinen, pääasiassa tavoitteena oli kuitenkin jännittävän tunnelman luominen. Vaikeaa taitoa pidettiin jopa ihmisyyden metaforana, sillä akrobaatti joutui tasapainoilemaan myös miellyttävyyden ja velvollisuuden, hyvän ja pahan, elämän ja kuoleman välillä⁴⁸⁵. Yleensä hänet kuvattiin hermafrodiittisena, sukupuolettomana hahmona esiintymässä yhdellä jalalla, toinen käsi kevyesti ojennettuna. Useimmat myytit, tarinat ja graafiset kuvaukset esittävät liikekuvion samalla tapaa: epäsymmetrisessä asennossa ihmisenä, mytologisena hahmona tai biseksuaalisena. Attikalaisissa hautasteeloissa akrobaatit tekevät harjoituksia pallon päällä.⁴⁸⁶

Kuvittaja Charles Paul Renouard (1845–1924) toi sirkusakrobatian esiin yhtenä taiteen muotona teoksessaan *Mouvements, Gestes, Expressions* (1898).⁴⁸⁷ Edgar Degas'n maalauksen *Miss LaLa au cirque Fernando* (1879) jälkeen aihe alkoi kiinnostaa myös muita taiteilijoita, ja teemasta tuli vertauskuvallinen ohjelmanumero, joka yhdisti sirkuksen ja taidemaailman.⁴⁸⁸ Degas'lle aihe antoi mahdollisuuden tutkia tilaa ja liikettä mielenkiintoisista kuvakulmista. Akrobatia toimi ajoittain myös Auguste Renoir'n (1841–1919) inspiraation lähteenä. Hänen tilannekuvauksessaan pienet akrobaattitytöt keräävät paperiin käärittyjä appelsiineja (*Acrobats at the cirque Fernando*, 1879). Teoksessa poseeraavat saksalaiseen kiertävään akrobaattiryhmään kuuluvat Angelina ja Francisca Wartenberg tai mahdollisesti sirkuksen omistajan lapset, jotka tarvittaessa osallistuivat ohjelmanumeroihin.⁴⁸⁹

Tavallisesti naiset vastasivat akrobatiaesityksistä. Naisryhmät jakaantuivat joko siron viehkeisiin ja naisellisiin tai lihaksikkaisiin ja maskuliinisiin esiintyjiin, jotka saivat usein eksoottisia ei-ranskalaisia nimiä.⁴⁹⁰ Esimerkiksi Degas'n malli, amerikkalainen akrobaatti tunnettiin nimillä Tropiikin Venus, Musta Venus tai Olga Kaira.⁴⁹¹ LaLa oli lihaksikas, ketterä taituri, joka hyödynsi tempuissaan voimakkaita leukalihaksia ja vahvoja hampaita. Yleensä areenalla oltiin ilmassa ja oli tavallista,

483 Cirlot 1971, 3.

484 Léger 1980, 136; Clair 1998, 18.

485 Fondazione Marino Marini 2015.

486 Clair 1998, 18.

487 Giviskos 2011, 25.

488 Naubert-Riser 2004, 284.

489 Renoir 's portrayal of contemporary life and childhood 2015.

490 Haxell 2000, 788–791.

491 Simon 2014, 68.

että akrobaatit mytologisoitiin. Heistä saatettiin tehdä asiayhteyteen sopivia keiju-kaisia tai keijukaismaisia hentoja naisolentoja, sylfidejä.⁴⁹²

Impressionistit keskittyivät vapaahetkien kuvaamiseen. Renoir'n maalauksessa *Acrobats at the cirque Fernando* (1879, kuva 25) pienet akrobaattitytöt seisovat areenalla esityksen jälkeen. Tummapukuisista miehistä muodostuva yleisö on rajattu niin, että oikealla vain yksi katsoja seuraa esitystä kiikari kädessään, muista näkyy vain alaosa. Valo johdattaa huomion tyttöihin ja areenan utuisuus tuo heidät esiin. Toinen esiintyjistä ottaa vastaan innokkaana suosionosoitukset, kun taas toinen odottaa selkä yleisöön päin syli täynnä appelsiineja. Renoir halusi nähdä sirkuksen positiivisen puolen. Saadakseen enemmän huomiota hän teki tarkoituksellisesti akrobaateista herttaisia pikkutyttöjä. Todellisuudessa Warttembergin akrobaatit olivat paljon vanhempia kuin millaisiksi hän heidät maalasi. Tavallaan Renoir vapautti esiintyjät iästä sekä sen mukana tulleesta arvoasemasta, mutta samalla hän alensi heidät pikku akrobaateiksi karnevaalivapauden mukaan.

Maalauksessa *Miss LaLa au cirque Fernando* (kuva 26) Degas kuvaa hetkeä, jolloin akrobaatti riippuu köyden varassa katosta leukalihasten ja hampaiden voimin. LaLa tasapainoilee kaarevassa asennossa, jalat koukussa korkealla katon rajassa. Akrobaatin profiili, tumma ihonväri ja lyhyt kihara tukka jäävät varjoon olkapään taakse eivätkä paljasta voimaisen kasvoja kokonaan. Alhaalta tuleva valo tuo esiin vartalon. Epäsymmetrinen sommittelu ja voimakas perspektiivi korostavat erityisen vaarallista asentoa. Aikanaan teos sai ristiriitaisen vastaanoton, sitä pidettiin kiistanalaisena mutta myös arvostettiin. Linda Simon näkee teoksessa pelkästään ekshibitionistisen akrobaatin ja tirkistelevän katsojan⁴⁹³.

LaLa oli kuuluisa sensaatiomaisesta sirkustempustaan. Taidehistorioitsija Marilyn Brown tulkitsee akrobaatin kuvausta karnevaalin groteskin näkökulmasta, ja Degas'n teos viittaa hänen mukaansa valkoisen miehen maskuliiniseen levottomuuteen.⁴⁹⁴ Bahtin kiinnitti huomioita suun kuvaamiseen ja piti sen liioittelua koomisen hahmon esittämisessä tärkeimpänä piirteenä⁴⁹⁵. Kaikki mikä oli omituista, sovinnaisia merkityskategorioita pakenevaa, samalla pelottavaa ja huvittavaa sekä asiaankuulumattomuutta ja koomisuutta, oli groteskia.⁴⁹⁶ Degas'n kuvaaman LaLan suu ei näytä erityisen groteskilta, mutta se edustaa näkymättömien hampaiden valtaa, joiden luonnon toiminto tekee niistä potentiaalisen uhkan maskuliiniselle voimalle ja vallalle. Degas kuvasi akrobaattitytön aikana, jolloin tieteellistä rasismia

492 Haxell 2000, 788–791; Otavan iso tietosanakirja 1963, 790.

493 Simon 2014, 68–69; Brown 2007, 37.

494 Simon 2014, 68; Brown 2007, 16.

495 Bahtin 2002, 288.

496 Matilainen 1996; Bahtin 1995, 87–88.

pyrittiin valvomaan.⁴⁹⁷ Rotujen ja eri kulttuurien välinen avioliitto oli kielletty. La-Lan vanhemmat tulivat eri kulttuureista.

Toisin kuin Degas'n taitureilla August Macken akrobaattien suoritukset arenalla ilmentävät riemua ja liikunnan iloa maalauksessa (*Saltomortale im Zirkus*, 1908). Vauhdikkaassa esityksessä keskimäinen akrobaatti heittää ilmassa voltin muiden avustaessa tapahtumasarjaa. Yleisö katselee ohjelmanumeroa maneesia kiertävän kaarevan *banquette*-korokkeen suojissa. Macke teki maalauksen asepalveluksen aikana. Teos on luonnosmainen ja impressionistinen sekä viittaa Edouard Manet'n (1832 –1883) tyyliin ja hänen härkätaistelukuvauksiinsa. Lukemattomat luonnokset, piirustukset ja maalaukset osoittavat, että Macke oli kiinnostunut sirkusteemasta aina ensimmäisestä Pariisin vierailustaan lähtien⁴⁹⁸.

Ensimmäisen maailmansodan jälkeen sirkuskuvat ilmestyivät Fernand Léger'n taiteeseen.⁴⁹⁹ Léger halusi luoda tyylin, jota tavallisen ihmisen olisi helppo lähestyä. Hän ei tehnyt näköismuotokuvia vaan pyrki pelkistämiseen jättäen sekä ilmeet että tunteet kuvaamatta ja keskittyen mekaanisiin komponentteihin.⁵⁰⁰ Sirkus-aiheen avulla Léger korosti paluuta rauhan aikaiseen hauskanpitoon ja vapaa-ajan viettoon, sillä sirkus yhdisti kaikkia ikäluokkia yhteiskunnallisesta asemasta riippumatta.⁵⁰¹ Kollektiivisena speaktaakkelina sillä oli sama pyrkimys kuin voimistelunäytöksellä.⁵⁰² Synteettisen kubismin avulla Léger laati maalaustavan, jonka hän halusi tuoda työn ja vapaa-ajan piiriin.⁵⁰³ Soveltamalla Cézannen teorioita hän pelkisti kaiken sylintereiksi ja kartioiksi. Hän oivalsi työvälaineiden ja koneiden kauneuden,⁵⁰⁴ yhdisti ne kubismin kone-estetiikkaan ja sai aikaan modernin elämän ja konemuotojen ylistyksen.⁵⁰⁵ Léger ei maalannut työläisten kurjuutta vaan ylisti heidän työtään ja voimaansa taiteen avulla.⁵⁰⁶

Maalauksessa *Les acrobates dans le cirque* (1918, kuva 27) sirkuksen tuottama karnevaali-ilo vastaa juuri Léger'n luomaa kuvallista vaikutelmaa.⁵⁰⁷ Kokonaisuutta katsottaessa muotojen vaihtelevuus saa aikaan voimakkaita jännitteitä mutta antaa myös katsojalle haasteellisen tehtävän⁵⁰⁸. Kuvan monimutkaisuus on seurausta muotojen monilukuisuudesta. Léger asetti käyrät ja suorat muodot sekä tasaiset ja

497 Brown 2007, passim. Anne Olga Albertina Brown / LaLa (1858–1919) tuli seka-avioliittoperheestä, kyseessä olevalla perheellä tarkoitettiin eri kulttuuriin kuuluvien välistä parisuhdetta.

498 Meseure 2005, 19.

499 de Francia 1969, 26.

500 Naubert-Riser 2004, 119; de Francia 1983, 27.

501 Kangaslahti 2015.

502 de Francia 1969, 26.

503 Lynton 1967, 91.

504 Charensol 1974, 51, 54; Bernard 2001, 63.

505 Dempsey 2008, 86.

506 Lynton 1967, 91; Charensol 1974, 51–54; Dempsey 2008, 86; Green 1976, 171–173.

507 Lynton 1967, 91; Charensol 1974, 51–54; Dempsey 2008, 86; Green 1976, 171–173.

508 Itten 1970, 75–76.

muotoillut pinnat vastakkain. Vastakohtien avulla hän korosti plastillista intensiteettiä⁵⁰⁹. Sirkusteemallaan Léger saavutti melkein anarkistisen moninaisuuden tunteen. Hän pyrki simultaanisuudella tuottamaan sirkuksen karnevalistisen tunnelman.⁵¹⁰ Hänen intentionsa ja intuitionsa toivat esiin muodon persoonallisessa otteessa.⁵¹¹

Akrobatia oli mieluinen teema Léger'lle, sillä samasta aiheesta löytyy varsin monia variaatiota, joista esimerkkinä *The two acrobats* (1918), *Marie l'acrobate* (1936) ja *Les saltimbanques* (1940). Teoksessa *L'acrobate et sa partenaire* (1948, kuva 28) hän käyttää kirkkaita värejä, vahvaa liikettä ja harmonisia suhteita. Voimakaslihaksinen akrobaatti sijoittuu keskelle pyörrettä, vain tuolilla makaava kissa sekä paholaisen tikkaita kannatteleva avustaja pitävät sommitelman kurissa ja pysäyttävät liikkeen. Joskus akrobaatit tasapainoilivat yhtä aikaa tikkaiden molemmissa päissä liikekuvion muodostaessa täyden ympyrän. Katsojan näkökulmasta temppu näytti pahaenteiseltä etenkin turvaverkon puuttuessa, jolloin ohjelma muuttui vaaralliseksi.⁵¹² Sirkuksen tunnelma saattoi muistuttaa keinuvaa tanssia, joka vähitellen kiihtyi ja muuttui melkein pyörretanssiksi ja jossa liikekuvioden vaihtelu muodostui akrobaattisten kuvitelmien avulla⁵¹³. Uusi ja odottamaton tapahtuma kiinnosti myös katselijoita, populaariviihteen tarjoama vaara koettiin kiehtovana.⁵¹⁴ Léger kuvasi mielellään nykyihmistä, hän ylisti vapaa-ajan huvituksia, elämän nautintoja ja haaveili pyöreästä arkkitehtuurista. Sirkustelta edusti modernin elämän dynamiikkaa ja akrobaatit olivat hänelle vapauden ja vapaa-ajan symboleita.⁵¹⁵ Naubert-Riserin mukaan taiteilija rakasti hullunrohkeaa tasapainoilua.⁵¹⁶

4.3.5. Akrobatian synkempi merkitys

Max Beckmann tutki sirkusesiintyjän pimeää puolta ja paljasti ihmisen käytöksestä kätkeytyjä myyttejä. Akrobaatit olivat hänelle ihmiselämän vertauskuvia, rauhallisen tasapainon yksinäisiä, hyljättyjä etsijöitä tai vangitun yhteisön symboleja.⁵¹⁷ Karnevaalin ja sirkuksen symbolisen maailman avulla hän pohti elämän monimutkaisia mysteerejä.⁵¹⁸ Maalaus *Acrobats* (1939, kuva 29) esittää 1940-luvun sirkuksen monimutkaisena paikkana, jossa tulevat esiin eroottinen jännitys, uhkaava tuho, demoninen rakkaus ja kuolema.⁵¹⁹ Esiintyjät välittävät katsojalleen huomaamattomia

509 Pusa 1979, 229–230.

510 Green 1976, 173.

511 Pusa 1981, 85. Kubismista voimakkaita vaikutteita saanut Unto Pusa opiskeli Fernand Légerin johdolla. (Kruskopf 1990, 101.)

512 Naubert-Riser 2004, 119; Léger 1980, 137.

513 Léger 1980, 133.

514 Naubert-Riser 2004, 119.

515 de Francia 1969, 25; de Francia 1983, 248; Kämäräinen & al. 2006, 300; Léger 1980, 137.

516 Naubert-Riser 2004, 119.

517 Stabenow 1984, 138; Ritter 1989, 268–270.

518 O'Brien-Twohig 1984, 107.

519 Ritter 1989, 272.

viestejä. Schultz-Hoffmann näkee teoksessa ironisen viittauksen Mooseksen kirjaan käärmemiehen ja puolialastoman naisen muodossa.⁵²⁰

Beckmann teki hahmoistaan liikkumattomia. Trapetsilla taituroiva akrobaatti on jähmettynyt yhteen asentoon, pysähtynyt liike näyttää toivottomalta ja ikuisuuden kestävältä. Toinen alapuolella oleva rakkaudentäyteinen akrobatiaesitys keskittyy kahden ihmisen huomionosoituksiin. Outoa vaikutelmaa lisää vieressä katseleva tarjoilija. Ritterin mukaan kolmas kruunupäinen tietäjäakrobaatti keskellä etsii määrätietoisesti ennustuksia tulevaisuudesta eläimiä esittävästä totuuden pallosta⁵²¹. Beckmann oli kiinnostunut muun muassa teosofiasta ja Jungin arkkityypeistä. Gnostilaisuudessa, synkretistisessä uskonnollisessa liikkeessä, kuningaskuvaus tarkoitti henkisen olemassaolon ja vapauden symbolia, vastakohtaa hulluttelulle.⁵²² Stabenow pitää karnevaaliteemaa absurdiuden ja roolinäyttelemisen vertauskuvana. Se symbolisoi myös elämän lyhyttä ja ohikiitävää hetkeä, johon maailma oli tuomittu. Beckmann käytti usein kuningaskuvaa omakuvanaan.⁵²³ Ilmeisesti hän halusi valtaa tai vapautta.

Beckmannin akrobaattien harjoituksia kuvaava maalaus (*Trapeze*, 1923, kuva 30) on erinomainen esimerkki tiukasti täyteen ahdetusta tilasta. Hahmojen liikkeet ovat rajoitettuja, jopa järjettömiä. Stabenowin mukaan teos kuvaa hyödyttömyyttä ja ihmisen olemassaolon väkinäisyyttä.⁵²⁴ Ritterin mielestä Beckmannin akrobaatit pilkkaavat ihmisen vapautta.⁵²⁵ Esiintyjien koko, ahdas tila ja raskas tunnelma luovat erikoisen ja haastavan vaikutelman. Tärkein kuvallinen tapahtuma erottuu muista koon suhteen. Beckmann näki ihmisen olemassaolon kaikkine absurdeine piirteineen konkreettisenä vain urbaanissa yhteydessä. Meri oli hänelle luonnon korkein muoto, ikuisuuden metafora. Täyteen ahdettu sisäkuva muodosti sille vastakohtan ja toi esiin erinomaisesti ihmisen rajallisuuden. Sirkus oli metafora elämiselle ja elämän kaaokselle.⁵²⁶ Burken mukaan Beckmann halusi moralisoida ja opettaa maalausten avulla.⁵²⁷ Ehkä tämä selittää tilan esittämissä tirkistelynomaisesta kuvakulmasta.

Matissen trapetsikuvauksessa *Les Codomas* (1944, kuva 31) sulavalinjaiset, aaltomaisiksi pelkistetyt sirkustaiteilijat heittäytyvät taidokkuutta vaativiin lentävään

520 Schultz-Hoffmann 1984, 277.

521 Ritter 1989, 270.

522 Selz 1996, 166; Beckmann & Selz 1965, 110.

523 Stabenow 1984, 213.

524 Stabenow 1984, 220.

525 Ritter 1989, 275.

526 Schultz-Hoffmann 1984, 31, 268–277; Beckmann & Selz 1965, 22.

527 Burke 1984, 68. Myös Kirchner halusi moralisoida taiteen avulla. Hänen maalaustyylille on ominaista kulmikkaat, venytetyt muodot ja saalistavilta näyttävät hahmot. Maalauksessa *Blaue Artisten / Trapeze acrobats in blue* McCullagh näki trapetsitaiteilijat lintumaisina, keinoilla kirmailevina akrobaatteina, joille painovoimalla ei ollut mitään merkitystä. Ernst Ludwig Kirchner: *Blaue Artisten / Trapeze acrobats in blue* 1914, öljy kankaalle 119 x 89 cm. Yksityisomistus, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf (McCullagh 1984, 637–639.)

trapetsin suorituksiin, ja vauhdikasta tunnelmaa myötäilevät tyhjat diagonaaliset trapetsitangot. Tapahtuma kuvaa ohikiitävän lyhyttä hetkeä, jossa tulee esiin pelkistetty muodon ja liikkeen kuvaus. Swanin mukaan arabeskit, kiemuraisen geometriset kasvikuviot, symboloivat sirkuksen yleisöä⁵²⁸. Teoksen aihe viittaa Godonan perheen trapetsitaiteilijoihin ja heidän elämäntarinaansa. Kyseessä on vertauskuvallinen kannanotto Ranskan saksalaismiehityksestä ja siitä seuranneesta tragediasta. Gaston Diehlin kyseisestä teoksesta käyttämä nimi *Les trapèzes volant* vihjaa, että taiteilija ei halunnut nimetä teosta esiintyjien oikealla sukunimellä.⁵²⁹ Teokseen kuului olennaisena osana tekstiosuus. Matisen mukaan sillä ei varsinaisesti ollut mitään suhdetta kuvaan, vaan hän halusi esittää kollaasin suotuisammissa olosuhteissa, jotta värit pääsisivät oikeuksiinsa. Sen vuoksi hän erotti kuvan tyhjiillä väleillä ja antoi tilaa sen ympärille.⁵³⁰ Swanin mukaan *Jazz*-kokoelman kuviin sekä tekstiin on naamioitu vastarintaliikkeen symboleita ja viittauksia vallitsevaan tilanteeseen.⁵³¹

Myös Picasso teki useita muunnelmia samasta aiheesta (*Acrobate à la boule*, 1905, *Acrobate et jeune arlequin* 1905). 1800-luvun lopun akrobaatit olivat surullisia ja melankolisia, mutta vuodesta 1917 lähtien ne olivat aurinkokultin juhlijoina, uuden orfisen hymnin palvojia⁵³². Toisinaan niiden taituruus muuntautui jopa eroottiseksi vertauskuvaksi (*Vanha klovni ja pari*, 1954)⁵³³. Berger luokitteli hänen akrobaattinsa vaelteleviksi näyttelijöiksi, jotka eivät kuuluneet mihinkään. Léger'n taitureita hän piti rakentajina, jotka muodostavat omasta ruumiistaan konstruktioita päihittääkseen luonnon ja painovoiman. Picassoa kiinnosti akrobaattien tavoittamattomuus, ja hänen asenteensa on enemmän yksityinen. Léger'ä viehätti heidän kollektiivisuutensa ja sosiaalinen asenteensa.⁵³⁴

Sirkusteema oli Picassolle tapa käsitellä sodanjälkeistä elämää ja vapaa-aikaa. Hän kuvasi sirkusesiintyjän yhteiskunnan karkottamana hylkiönä, mutta jokseenkin päinvastaisen vaikutelman saa Alexander Calderin lankaveistosten elliptistisistä muodoista, jotka herättävät akrobaattiset taidonnäytteet henkiin. Calder antoi hyvin positiivisen kuvan sirkustaiteilijoista populaariviihteen kiistattomina tähtinä.⁵³⁵

528 Swan 2020, 1. Matisse sai vaikutteita islamilaista taiteesta, tyylielityistä pintakoristeista, arabeskeista, mutta myös unkarilaisen valokuvaaja Brassain / Gyula Halászín (1899–1984) taiteesta. Molempia taiteilijoita yhdisti tilan, valon ja liikkeen vuorovaikutus ja molemmilla oli tapana käydä Medranon sirkuksessa. (Bergström 2015, 342; Figura 2020, 63–65; Stuffmann 2002, 30–31.)

529 Swan 2020, 2.

530 *Henri Matisse Jazz*, 1992, XXI; Aragon II 1972, 300.

531 Swan 2019, 1.

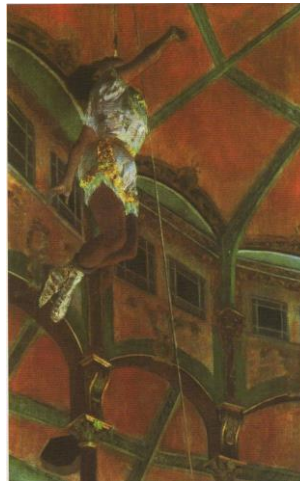
532 Clair 1998, 18.

533 Berger 1985, 188.

534 Berger 1985, 115.

535 Naubert-Riser 2004, 307. Calderin kineettisessä valoveistoksessa *Cirque Calder* (1926), joka oli eräänlainen pienosmalli sirkuksesta ja jonka vaikutusta taiteilija tehosti ranskankielisin kommentein, liike saattoi olla konkreettista ja todellista. Sen sijaan optisessa taiteessa kuten Victor Vasarelyn (1906–1997) teoksessa *Harlequin* (1935), katsojan havainnot syntyvät illusion liikkeestä.

Akrobatia teemana esiintyy monen taiteilijan tuotannossa. Georges Rouault (*Acrobates*, 1913) tuo esiin työssään traagisen tulkinnan ja suurpiirteisen maalaustavan. Korostavat ääriviivat ja hehkuvien värien käyttö tehostavat jännittynyttä ilmaisu⁵³⁶. Rouault käsitteli sirkustaiteilijaa kunnioittaen ja hellästi. Itkevä esiintyjä oli kärsivän ihmiskunnan edustaja.⁵³⁷ Sekä Rouault että Beckmann kuvaavat haavoittuvan ihmiskunnan kärsimystä. Beckmannista Picasso eroaa suhteessa tilaan. Sirkuskauden hahmojen kuvauksia Picassolla luonnehtii tyhjyys, kun taas Beckmannin kankaat ovat täynnä. Picasson maalauksille on ominaista yksinäisyys ja hylätyksi tuleminen. Beckmannin hahmot ovat yksin kaoottisen ja julman maailman ansassa. Hänen maalauksissaan figuurien määrä vaihtelee, keskimmäiset hahmot ovat usein puolta suurempia kuin sivuilla olevat. Tilaa koskeva väkinäisyys luo kiduttavan vaikutelman.⁵³⁸ Apollinainen mysteeriä esittävät akrobaatit, tasankojen kuljeksijat vailla päämäärää, toteutuvat Picasson teoksissa.⁵³⁹



Kuva 25. Auguste Renoir: *Acrobats at the cirque Fernando* 1879, öljymaalauk kankaalle 131,2 x 99,2 cm, Potter Palmer kokoelma, Art institute of Chicago (Simon 2014, 55).

Kuva 26. Edgar Degas: *Miss LaLa au cirque Fernando* 1879, öljymaalauk kankaalle 117,2 x 77,5 cm, National Gallery, London (Simon 2014, 69).

536 Barskaja 1983, 217.

537 Kallio-Visapää 1955, 98–109.

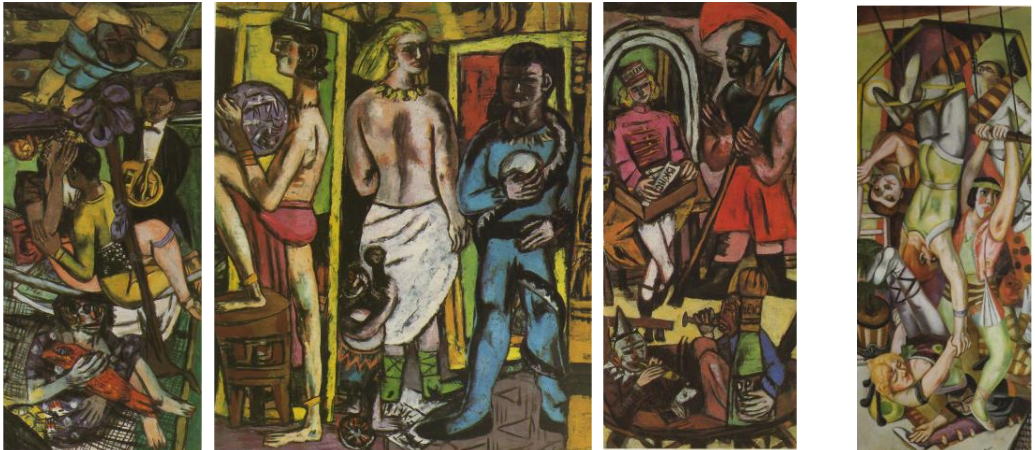
538 Ritter 1989, 273.

539 Read 2004, 146–147; Ritter 1989, 157; Apollinaire 2004, 34; Apollinaire 2002, passim.



Kuva 27. Fernand Léger: *Les acrobates dans le cirque* 1918, öljymaalaukankaalle 97, 3 x 117, 1 cm, Kunstmuseum, Basel (Schmalenbach 1976, 97).

Kuva 28. Fernand Léger: *L'acrobate et sa partenaire / The acrobat and his partner* 1948, öljymaalauk 130,2 x 162,6 cm, Tate Britain, London (Clair 2004, 323).



Kuva 29. Max Beckmann: *Acrobats* 1939, öljymaalaukvasen paneeli 200,5 x 90,5, keskipaneeli 200,5 x 170,5 cm, oikea paneeli 200,5 x 90,5 cm, Bequest of Morton D. May, The Saint Louis Art Museum (Schultz-Hoffmann 1984, 276).

Kuva 30. Max Beckmann: *Trapeze* 1923, öljymaalauk 196,5 x 84,5 cm, Gift of Edward Drummond Libbey, The Toledo Museum of Art (Schultz-Hoffmann 1984, 220).



Kuva 31. Henri Matisse: *Les Godomas* 1944, kollaasi 41 x 64 cm, MoMa New York (Elderfield 1978, 52).

4.3.6. Jonglöörit

Satojen vuosien ajan jonglöörejä pidettiin harmittomina huvittajina, jotka esiintyivät valtioiden suojeluksessa kuninkaiden ja väkijoukkojen edessä. Klovniin ja muiden sirkustaiteilijoiden tapaan heidän työnkuvansa oli laaja. Ohjelma numerot vaihtelivat trubaduurirunoista ja katuballadeista riennaaviin pantomiimikohtauksiin. Joidenkin mielestä jongleeraus oli kevytmielistä, silkkaa ajan tuhlausta. Ristiriitaisesta ja vähättelevästä asenteesta kertoo myös se, että vaikka taitoa ihailtiin, jonglöörit luokiteltiin kulkureiksi ja toisen luokan kansalaisiksi. Kreikan kielessä jonglööri viittaa ihmeiden tekijään ja tempuihin mutta myös velhoihin ja silmänkääntäjiin. Latinankielinen sana *praestigiator* tarkoittaa pallojen heittelijää ja sorminäppärää tempuntekijää. Monimerkityksinen käsite kertoo taitojen ihailun lisäksi myös halveksunnasta, petoksesta ja epäilystä. Aina ei ollut varmaa, liittyikö tempuihin manipulointia, harhautusta vai taitavaa huijausta.⁵⁴⁰

Jongleerauksen varhaisimpia ajanvietettä käsitteleviä kuvauksia löytyy esimerkiksi antiikin Egyptistä Beni-Hassanin haudasta ja kreikkalaisista vaasimaalauksista. Antiikin ajan roomalaiskylpylöissä kuvataan enemmän lajin fyysistä sopivuutta ja yksilön notkeutta kuin sen viihdyttävyyttä. Teema toistuu myös vanhojen kirkkojen seinämaalauksissa ja käsikirjoituksissa, joissa jonglöörit soittavat erilaisia instrumentteja sekä esittävät tempuja veitsillä, miekoilla ja palavilla kynttilöillä neitsyt Marian suojeluksessa.⁵⁴¹

Sirkuksen yleistettyä teema säilyi taiteilijoiden keskuudessa, ja he jatkoivat tradition kuvaamista. Samaa aihetta, jonglööriä, käyttivät Marc Chagallin lisäksi muun muassa Marino Marini (1901–1980), Odilon Redon, Paul Klee, Georges Rouault, Fernand Léger, Karel Appel (1921–2006) ja Lawrence Alma-Tadema (1836–1912),

⁵⁴⁰ Chandler 1991, 105–115.

⁵⁴¹ Edgren 1993, 111–115; Evans 1938.

jokainen persoonallisella tyyllillään ja omalla merkityksellään. Myös Aleksandr Rodtšenko (1891–1956) tuotti lukuisia valokuvia ja maalauksia, joissa aiheena oli jonglöörejä (*The juggler*, 1935), klovneja ja tasapainotaiteilijoita. Hän koki 1930-luvun taidepolitiikan varsin rajoittavana ja ahdasmielisenä, ja sirkuksesta tuli hänelle eräänlainen turvapaikka.⁵⁴² 1920- ja 1930-luvulla Neuvostoliitto ja Saksa tukahduttivat modernistisen ja avantgardistisen taiteen. Monissa muissakin Euroopan maissa taidetta ja erityisesti ilmaisultaan kokeilevaa ja aiheiltaan radikaalina pidettyä kuvataidetta säädeltiin apurahojen suuntaamisen, kritiikin ja kulttuuripolitiikan avulla.⁵⁴³ Myös Italia, Unkari, Suomi ja Puola suhtautuivat nihkeästi avantgardeen.

4.3.7. Chagallin jonglööri

Lukuisat sirkusaiheiset maalaukset ja etenkin Vollard-sarja todistavat, että taitoratsastajat, klovnit ja akrobaatit olivat Marc Chagallille tärkeitä. Niiden kautta hän siirtyi kohti uusia ulottuvuuksia. Värien ja naamioiden houkuttelemisena syntyi uusi maalaustapa.⁵⁴⁴ Hänen taiteeseensa vaikutti Itä-Euroopan juutalaisuudessa esiintynyt hasidismi, uskonnollinen ja sosiaalinen uudistusliike, jossa korostuu mystinen ekstaasi, ihmisen ja Jumalan suora yhteys. Hasidismin legendoille oli luonnollista murtaa ajalliset kahleet ja liikkua niin menneisyydessä kuin tulevaisuudessakin. Keskeisenä elementtinä niissä oli ihme, jonka irrationaalisuus on läsnä Chagallin maalauksissa. Samalla hän on sisällyttänyt teoksiinsa eri aikatasot kuvaamalla yhtä aikaa tarinan eriaikaiset kohdat.⁵⁴⁵

1800- ja 1900-lukujen vaihteessa Venäjällä koettiin ns. pogromeja, juutalaisten joukkovainoja, eikä juutalaisvastaisuus vähentynyt myöhemminkään. Niinpä Chagall joutui lähtemään maasta⁵⁴⁶. Ensimmäiset vuodet Pariisissa olivat rauhanomaista aikaa, sillä kaupunki merkitsi hänelle onnellista valistuneen vapauden valoa, *lumière-liberté*. Tunnelma kuitenkin synkistyi ja maalauksiin tullut syvä surumielisyys korvasi rakastavaisten iloisuuden. Kun kansallissosialistit pääsivät valtaan Saksassa 1930-luvulla, todellisuus syrjäytti Chagallin kuvamaailman. Maalauksiin ilmestyi natsiunivormuun pukeutuneita miehiä, pakolaisia, vallankumouksellisia laumoja ja punaisia lippuja.⁵⁴⁷

Yleensä jonglöörit puuhastelevat pienten esineiden parissa; keilojen, pallojen tai veitsien heittelemisen ja kiinniottaminen vaatii hyvää koordinaatiokykyä, rytmiä,

542 Epshtein 2016, 226. Rodtšenko valokuvasi sirkusta vuodesta 1920–1940-luvulle saakka. Sirkus oli kiehtonut häntä lapsuudesta asti. Häntä vainottiin hallituksen toimesta, minkä syynä oli mm. länsimainen formalistinen estetiikka. (Racette & Thomas 2004, 50, 51, 184.) Hän asui koko elämänsä Neuvostoliitossa. 1920-luvulla ja 1930-luvun alussa tuli sosialistinen realismi, joka oli ainut sallittu tyyli.

543 Lynton 1967, 129; Hautala-Hirvioja 2003, 41; 47.

544 Chagall 1981, passim.

545 Valkonen & Valkonen 1983b, 129–130; Louhivuori 1988, 39–43.

546 Walther & Metzger 1990, 35, 42.

547 Walther & Metzger 1990, 18, 58, 60.

tasapainoa ja pitkäjänteisyyttä.⁵⁴⁸ Marc Chagallilla maalauksessa *Le Jongleur / Jonglööri* (1943, kuva 32) kellon kanssa taituroiva suuri lintupäinen jonglööri leijuu areenan yläpuolella mukanaan sirkuksen esiintyjiä ja katselijoita. Kyseessä on tavanomaisuudesta poikkeava siivekäs hahmo, joka kuvaa ihmisyyden monisärmäistä olemusta ja vaikeuksien voittajaa⁵⁴⁹. Lionello Venturi näkee siinä vertauskuvallisen esityksen sieluun hiipivästä petomaisuudesta,⁵⁵⁰ kun taas Werner Haftmann pitää sitä taiteilijan henkilökohtaisena ja allegorisena tunnustuksena.⁵⁵¹ Teos tuo väistämättä mieleen egyptiläisten erikoisen tavan kuvata tärkeitä jumaluuksia. Tarkoitus selittynee sillä, että sirkus merkitsi Chagallille juuri eriskummallisuuksien ja taikojen yhdistelmää⁵⁵².

Chagallin teoksessa *Le Jongleur / Jonglööri* on useita vertauskuvallisia yksityiskoh-
tia, jotka kertovat taiteilijan ajatuksista ja kokemuksista. Oikean käden kello kuvaa aikakausien vaihtumista ja varmistaa taiteen merkityksen säilymisen⁵⁵³. Yleensä kelloa pidetään viimeisenä tuomion muistuttajana ja kuoleman vertauskuvana.⁵⁵⁴ Teos on sommiteltu maapalloa symboloivan sirkusareenan päälle. Tavallisesti Chagallin aiheet käsittelevät inhimillisyyttä eivätkä ne aina ole liittyneet ajankohtaisiin tapahtumiin.⁵⁵⁵ Teoksen valmistumisvuosi viittaa Euroopan levottomiin vuosiin ja niihin aikoihin, jolloin hän oli pakolaisena USA:ssa, ahdistunut maailman tilanteesta ja peloissaan ystäviensä puolesta⁵⁵⁶. Sodanaikaisissa maalauksissa kukko toimi aggressiivisuuden tunnusmerkkinä.⁵⁵⁷ Negatiiviset mielikuvat tekivät siitä riitelyn vertauskuvan, kun taas mytologiassa se suojeli jumalten asuinsijoille johtavaa sateenkaarisiltaa.⁵⁵⁸ Chagallin teoksissa kukko on kuvattuna usein myös auringon yhteydessä.⁵⁵⁹ Venturin mukaan taiteilija halusi paeta pahuuden voimia myytteihin ja runoihin, minkä Chagall saavutti parhaiten toivon ja hellyyden kuvaamisella.⁵⁶⁰

Saksan vallattua Ranskan Bella ja Marc Chagall joutuivat pakenemaan vuonna 1941 New Yorkiin. Vaikka Marc Chagall epäröi lähtemistä viimeiseen asti, matkustamista saattoi helpottaa New Yorkin nykytaiteen museon kutsu ja vanhat ystävät: Piet Mondrian (1872–1944), Léger ja Breton, jotka hekin joutuivat taiteensa takia pakenemaan Euroopasta. Chagall saapui Amerikkaan huhtikuussa 1941 ja loka-

548 Purovaara 2005a, 94–95.

549 Kämäräinen & al. 2006, 178.

550 Venturi 1956, 91.

551 Haftmann 1985, 96.

552 Walther & Metzger 1990, 84.

553 Kämäräinen & al. 2006, 178.

554 Edgren 1993, 147–153.

555 Kämäräinen & al. 2006, 178.

556 Bucci 1971, 37.

557 Venturi 1956, 91.

558 Biedermann 1993, 157–158.

559 Haftmann 1985, 96.

560 Venturi 1956, 83.

kuussa hänellä oli jo taidenäyttely Pierre Matissen galleriassa. Vaimonsa kuoleman jälkeen hän ei pystynyt maalaamaan moneen kuukauteen, mutta keväällä 1945 hän alkoi jälleen tehdä taidetta. Vuonna 1947 hän palasi takaisin Pariisiin, jonne hän asettui asumaan seuraavana vuonna.⁵⁶¹

Chagallin maalaus on täynnä henkilökohtaista mytologiaa, ja merkit ovat moniselitteisiä, monimutkaisia, esoteerisia, asiantuntijoille ja suppealle piirille tarkoitettuja. Haftmann näkee kukonpäisen jonglöörin sirkusballerinana, mutta hän ei ole varma sen sukupuolesta. Maskuliinisuuteen viittaavat aurinko, keltainen kukonpää, kasvojen piirteet ja ilmeet sekä käsivarsi. Tanssijan trikoot ja kuu liittyvät feminiinisuuteen. Kyseessä voi olla hermafrodiitti, mies, nainen, demoni tai enkeli. Aurinko- ja kuuteeman lisäksi hahmoon sisältyy mystiikkaa, jossa Haftmannin mukaan yhdistyy henkisen ja uskonnollisen tunteen herääminen. Nämä kolme kategorialla ilmentävät Chagallille ihmisyyttä. Siivet kuljettavat taivaan alueelle, toiseen maailmaan. Enkelidemonina hän edustaa ajatonta, jatkuvaa ja ikuista ihmisyydessä, joka on vain taiteilijan ulottuvilla. Rinnalla oleva viulisti kuvaa maalarin tietoista toimintaa ja ihmiselle luonteenomaista taiteellista ulottuvuutta.⁵⁶²

Hasidim-lahkossa yhteys Jumalaan saavutettiin soiton ja tanssin avulla.⁵⁶³ Haftmannin mukaan jonglööri symboloi taiteilijan tiedostamatonta minää.⁵⁶⁴ Taivaallisessa sirkusgalleriassa hevosnainen katselee alas sillä aikaa, kun morsiameksi pukeutunut trapetsitaiteilija ottaa vastaan suosionsoituksia jumalalliseen myötämielisyyteen liittyvän sateenkaaren päällä. Oikealla taitoratsastaja harhailee venäläisen talonpoikaistalon katolla. Ääretön ja epätodellinen kosminen sini tuo mieleen keskiajan taiteilijoiden käyttämän värin ja heidän kuvauksensa maanpiiristä. Haftmann päätyy monimutkaisten mystisten keskinäisten suhteiden perusteella siihen, että maalaus viittaa kabbalistiseen oppiin, jonka mukaan taiteilija jonglöörin ominaisuudessaan edustaa luovaa taidetta neron henkilöitymänä. Kosmoksen ympäröimänä ja maahan juurtuneena hän kasvaa kuun, auringon ja mystisyyden kategorioiden kautta ja kohtaa ohikiitävän ajan taiteen avulla. Tässä muodossa taiteilija astuu areenalle ja ilmestyy katsojille.⁵⁶⁵

Juutalaisten pyhissä kirjoissa pyhät miehet esiintyivät linnunpäisinä.⁵⁶⁶ Myös Franz Meyer näkee Chagallin jonglöörin lintupäisenä miehenä, joka seisoo lämpimällä maanläheisellä vyöhykkeellä. Punaisin oksin koristellut siniset trikoot ja vihreä

561 Le Targat 1985,15, 27.

562 Haftmann 1985, 96; Kämäräinen & al. 2006, 178.

563 Genauer 1966, 13–28.

564 Tiedostamaton minä oli myös yhtä kuin kloveni, mies, nainen, demoni ja enkeli, mutta joka samanaikaisesti kuului auringon, kuun ja mystisyyden sfääriin. (Haftmann 1985, 96.) Chagallin maalauksissa kuu ja aurinko voivat olla yhtä aikaa samassa kuvauksessa, jopa sisäkkäin, esimerkkinä teos *Le cirque bleu* (1950–1952).

565 Haftmann 1985, 96; Kämäräinen & al. 2006, 178.

566 Louhivuori 1988, 78.

liivi korostavat myös hahmon maallista luonnetta. Tulen henki herättää toimintaan keltaisen käsivarren, haarasormisen punaisen käden ja kukon pään. Valkoiset siivet liittyvät ilman henkeen. Jonglööri ilmentää alkuvoimaista, fyysisistä organisaattoria muinaisen ihmiskunnan alueella. Asento tuo mieleen Leninin muotokuvat. Chagallinkin jonglööri on Leninin tavoin vallakumouksen johtaja mutta vain taiteellisessa ja henkisessä mielessä. Jonglöörin ympärillä arena kääntyy, ihmiset toimivat ja asiat tapahtuvat siinä ympärillä. Aika on muuttunut, kello on menettänyt kolmannen ulottuvuuden sekä menneisyys ja tulevaisuus on kätkeyty tinanauhan tavoin jonglöörin käsivarrelle. Jaksoittaisuus ja toistuvuus hallitsevat alkuvoimaista vaihetta, aikaa mitataan tässä valtavalla kellolla.⁵⁶⁷

Chagallin maalausten aiheet juontuivat lapsuuden mielikuvitusmaailmasta, unista ja muistoista. Erilaiset kokemukset ja muistikuvat muodostivat kokonaisuuden, jossa eri aikatasoista tuli läpinäkyviä ja limittäisiä. Tapahtumat ilmestyivät samanaikaisesti, ja muistot saivat todellisuuden näyttämään ymmärrettävältä, monisärmäiseltä. Chagall yhdisti sekä myyttisiä että vertauskuvallisia elementtejä. Maalausvaiheessa ne toimivat assosiaatioketjun tavoin. Kubisteilta omaksutun kuvan rakentamisen avulla hän oivalsi mahdollisuuden toteuttaa aiheensa päällekkäisten, läpinäkyvien tasojen avulla, joita hän käytti persoonallisella tavalla psyykkisinä tasoina. Ne vastasivat hänelle haaveiden ja muistojen läpikuultavia kerroksia ja niiden välissä muistikuvat saattoivat vapaasti punoutua yhteen.⁵⁶⁸ Niiden avulla hän loi neljännen ulottuvuuden.⁵⁶⁹

4.3.8. Jonglöörit ja ratsut

Marino Marinille hevoset olivat suuri intohimon kohde, ja niiden kautta hän kuvasi ihmisen draamaa ja tragediaa. Sotaratsut olivat hänen tapansa käsitellä historiaa ja sen merkittäviä luonnetyyppejä.⁵⁷⁰ Ensivaikutelma Marinin piirroksista ja grafiikan vedoksista tuo esiin huolettomuuden, leikkittelyn ja elämänilon. Esiintyjä saattoi istua makaavan hevosen päällä ja heitellä iloisena palloja. Marinin vedoksista löytyy vahvaa pelkistämistä ja erikoisia tilanteita. Hevosella voi olla kaksi päätä tai jonglööriellä tyvistetyt kädet ja jalat (*Jonglööri ja kaksi hevosta* 1953). Samanaiheisissa veistoksissa tunnemaailma on raadollisempi, kantaaottavampi. Keveän ilottelun tilalla ovat täysin päinvastaiset käsitteet. Selitys löytynee teosten valmistusajasta. Grafiikan vedokset on tehty 1960–1970-luvuilla ja veistokset heti sodan jälkeen.⁵⁷¹

Marinin hevosveistosten lähtökohtana olivat Anttosen mukaan Kiinan Han-dynastian (206 eaa.–220 jaa.) hautojen hevospatsaat ja antiikin ratsastaja-aiheiset veistokset. Aluksi Marini teki hevosen ja ihmisfiguurin erillisinä hahmoina, mutta

567 Meyer 1963, 443.

568 Haftmann 1985, 16–18.

569 Walther & Metzger 1990, 70.

570 Horses, horsemen and the history of humankind 2017.

571 Jonglööri ja kaksi hevosta / marini 2023.

toisen maailmansodan jälkeen ne muodostivat usein kokonaisuuden, jossa eläimen ja ihmisen fyysiset voimat yhdistyivät toisiinsa. Ratsastaja-aiheet kuvaavat murhetta ja epävarmuutta ihmiskunnan historian ja tulevaisuuden suhteen. Ne ilmentävät tuskaa ja ahdistusta. Sota vaikutti merkittävästi Marinin taiteeseen.⁵⁷²

Marinille hevosten ympärillä juhlivat ja tanssivat jonglöörit olivat saavuttamattoman tasapainon vertauskuvia (*Jonglööri ja kaksi hevosta*, 1953).⁵⁷³ Ne viestivät Busignanin mukaan pelkoa, tuskaa ja väkivaltaa, ja ne kertovat todellisuudesta, josta julmuus saattoi antaa vääristävän kuvan (*Juggler*, 1944).⁵⁷⁴ Sen sijaan Kleen hahmot liittyvät erilaisiin assosiaatioihin, ja ne ilmaisevat myös taiteilijan asenteen karuun todellisuuteen ja ajan levottomuuteen.⁵⁷⁵ Margaret Plant viittaa henkisen tasapainon allegoriaan analysoidessaan vaarallisesti keikkuvia taitureita.⁵⁷⁶ Kleen jonglöörit ovat kuvauksia epävarmuudesta ja luottamuksen puutteesta. Heikolla alustalla ponnistelevalta taiteilijalta haparoi kaksipäisen avustajansa tukemana (*Acrobats and jugglers*, 1916, kuva 33). Kuvaus saa katsojan puntaroimaan kehosta irtautumisen mahdollisuutta.

Marini teki useita versioita samasta aiheesta. Kiinnostus keskiaikaiseen puukuvanveistoon tulee esiin Kristusta muistuttavassa jonglööriissä (*Giocoliere*, 1946), jolla ei ole raajoja eikä ristiä. Puuttuvat kädet kertovat kyvyttömyydestä vastustaa historian voimia.⁵⁷⁷ Marini kuvasi usein ihmisen tappiota ja uhkaavaa kohtaloa.⁵⁷⁸ Hän saattoi yhdistää sotilaan itkun jonglöörien ja akrobaattien kokemaan ihmeeseen. Kyseessä ei ollut kuitenkaan ihmisyyden karrikointi vaan välttämättömien toimintojen kuvaus pysyvyydestä ja ihmisarvon lunastuksesta.⁵⁷⁹

Marinin teoksissa ilmenee erikoinen jännite niin sekä volyymin että pinnan työstämisessä kuin myös kärkevissä psykologisissa painotuksissa. Väriin avulla hän toi esiin ristiriitaisen tietoisuuden siitä, miten hän italialaisena koki nykytaiteen, historiallisen menneisyyden ja sodan (*The jugglers*, 1956, kuva 34). Hän tulkitsi klassisia teemoja modernismin valossa asettamalla vastakkain kreikkalaisen kunnian, roomalaisen suuruuden ja nykyajan. Tämän päivän sankareita, marttyyreja ja hedelmällisyyden symboleja hän piti käsittämättöminä myytteinä ja surullisina fossiileina. Mielipiteet ja viittaukset antiikin symboleihin tulevat esille myös päätöntä jonglööriä kuvaavassa teoksessa *Juggler* (1946) sekä vuonna 1953 valmistuneessa pronssi-veistoksessa. Sam Hunterin mukaan taiteilija samastui jossakin määrin jonglööriin. Viimeisimmissä teoksissaan Marini korosti erityisesti kauhun elementtejä ja ihmisen voimattomuutta. Abstraktit ja ekspressionistiset muodot johdattavat katsojan

572 Anttonen 2010, 162–163.

573 Fondazione Marino Marini 2015.

574 Busignani 1971, 26–29.

575 af Forselles 1979, 18.

576 Plant 1978, 59.

577 Micchelli 2015.

578 Valkonen & Valkonen 1981, 202.

579 Busignani 1971, 42.

hallusinaation kaltaiseen maailmaan ja pehmentävät apokalyptisia maailmanlopun mielikuvia.⁵⁸⁰

4.3.9. Jonglööraus ihmisyyden ja kasvikunnan edustajana

Odilon Redonin jonglööri (*Un étrange jongleur*, 1885, kuva 35) tuijottaa suurin silmin mustaa aurinkoa ja kannattelee sylissään elotonta lintua. Tavallisesta esityksestä ei näytä olevan kyse. Taka-alalla leijuu planeettamainen muoto sekä pieniä terälehtiä. Suurikorvainen pienoishahmo hymyilee jonglöörin vierellä. Kasvimaailmaa tutkivassa lähestymistavassaan taiteilija todennäköisesti sai vaikutteita tuttavapiiriinsä kuulualta kasvitieteilijä Armand Clavaud'lt⁵⁸¹. Mikrokosmisten ilmiöiden suosiminen näkyi selkeästi hänen aihe maailmassaan.

Ranskalainen kirjailija Joris-Karl Huysmans (1848–1907) oli kiinnostunut Redonin vedoksista, ja hän halusi kirjoittaa niistä oman version (*Le nouvel album d'Odilon Redon*, 1885, *Les croquis parisiens* 2011). Hänen mukaansa päähahmo jongleeraa planeettojen, kauppiaiden välineiden ja kukkien kanssa. Tekstistä käy selville verenjanoisen runoilijataiteilijan outo esiintymistapa ja ylimielinen ilme, jota kuvaavat rautarenkaan paisuttamat kauhistuneet silmät sekä jäisen hien kylmettämä iho. Kuvan tunnelma on hypnotisoiva ja hiukset pystyyn nostattava.⁵⁸² Painajaisen kaltaisessa vaikutelmassa tulee esiin kummallisia olioita, pelkoa ja julmuutta. Ilmeisesti tulkinta liittyy taiteilijan omakuvaan. Redon itse piti vedoksiaan uteliaina ja levottomina analyyseina. Hänen mukaansa juuri luonto määräsi noudattamaan annettuja kykyjä, ja hänet se oli johdattanut unien kuvaamiseen sekä mielikuvituksen synnyttämiin kidutuksiin⁵⁸³. Kärsimykset oli muutettava taiteeksi. Oma aikaansa Redon arvioi hallitsevan suoran jäljittelyn ja naturalismin eikä niille kummallekaan olleet ominaisia mielikuvukselliset ja kekseliäät fiktiot⁵⁸⁴.

Redonin taiteessa kaikki elää ja kärsii, jopa kivet ja kasvitkin, vaikka tosin elementtien outo yhdistäminen saattaa häiritä kuvan tulkintaa.⁵⁸⁵ Taiteilija halusi päästä perille ilmiöiden taakse kätkeytyvistä salaisuuksista ja löytää alkuperäisen idean lähtökohdan.⁵⁸⁶ Hän maalasi siivekkäitä hahmoja eikä epäröinyt astua haaveiden maailmaan. Vaikka kaikki oli mielikuvitusta, unta ja sadunomaista innoitusta, teokset perustuivat luonnon tarkkailuun. Toisaalta omituiset mielikuvat, hahmot vieraasta maailmasta ja painajaisunista liikkuvat kiinalaiseen taiteeseen viittaavas-

580 Hunter 1993, 37–39.

581 Redon 1986, 14.

582 Huysmans 2011, 10–11; Gamboni 2011, passim.

583 Redon 1986, 21.

584 Redon 1986, 107. Eristäytymisestä ja yksinäisyydestä kertovassa romaanissaan *À rebours* (1998) Huysmans viittaa myös Odilon Redonin teoksiin. Tarinan päähahmo, mystiikasta kiinnostunut Jean des Esseintes, inhoaa kaikkea muuta paitsi taidetta ja aistihavaintoja.

585 Bowness 1997, 79.

586 Jalard 1973, 186.

sa kukkaismaailmassa.⁵⁸⁷ Redon yhdisti aiheensa mysteerioihin ja unelmiin sekä vapautti ne arkipäivän todellisuudesta käyttämällä tarkoituksellisia värileikkejä ja salaisia harmonioita.⁵⁸⁸ Ajoittain teoksissa ilmenee idealistisia, jopa äärimmäisen henkisiä piirteitä.⁵⁸⁹ Redon oli kiinnostunut okkultismista ja mustasta magiasta, mikä näkyi hänen ideoissaan outoina aihevalintoina.⁵⁹⁰ Erikoista oli myös halu samastua universumin alitajuntaan.⁵⁹¹ Hän ihaili mysteeritiedon harrastajia, etsi ystäviä okkultistisista piireistä ja myi teoksiaan heidän avullaan.⁵⁹²

Chagall kuvasi jonglöörin kautta ihmisyyden olemusta ja halusi päihittää maailman pahuuden hyvyydellä.⁵⁹³ Mielikuvituksen ja kokemusten avulla hän liitti toisiinsa yhteen kuulumattomia asioita sekä rakensi siltoja jopa eri maailmankatsojien ja taiteellisten ideologioiden välille.⁵⁹⁴ Arena toimi tunteiden ja tilanteiden vertauskuvana.⁵⁹⁵ Chagall ei luonut taidetta vihasta ja rakkaudesta kuten Picasso, vaan hän piiloutui mielellään sirkustaiteilijan naamion taakse.⁵⁹⁶

Marino Marinille aihe toi esiin ihmisen raadollisuuden, mutta se antoi myös voimakasta vallan tunnetta.⁵⁹⁷ Sisäisen rauhan ylläpitämiseksi hän teki voimakkaita kuvia kauhusta ja kärsimyksestä. Monet hänen jonglööreistään muistuttavat myös Picasson punaisen kauden vieraantuneita ja surullisia sirkusesiintyjä. Hunter vertaa Marinin tyyliä myös Redonin kuvaustapaan, jossa kätkeyty yksityiskohdat lieventävät tuskan ja kärsimyksen kokemista.⁵⁹⁸ Picasson vaikutteita ilmentävät myös Marinin kärsivät pitkäkaulaiset hevoset.⁵⁹⁹ Sekä Paul Klee että Marino Marini kokivat aiheen tasapainon vertauskuvana. Samaa aihetta⁶⁰⁰ kuvasivat myös Fernand Léger (*L'écuyère le jongleur l'acrobate*, 1953) ja Georges Rouault. Edellinen käytti hahmoa useimmiten ryhmäkuvauksessa ja ikään kuin sivuosassa, kun taas Rouault'n yhteiskunnan moraalista vääryyttä symboloiva jonglööri (1925–1927, 1930, 1938) hallitsee yksin koko esityslavaa.

Sekä Chagall että Marc uskoivat, että näkyvän maailman takana oli mystinen sisäinen rakenne. Transsinomaisen luonnontietoisuuden avulla oli mahdollista saavuttaa

587 Werner 1969, 12; Cogniat 1973, 193–194.

588 Jalard 1973, 55.

589 Leeman 1994, 224.

590 Werner 1969, 5.

591 Leeman 1994, 225.

592 Bowness 1997, 79; Leeman 1994, 216–222. Redonilla oli tapana käydä runoilija Stéphane Mallarmén järjestämässä tapaamisissa. Symbolistien johtaja piti tiistaisin ns. mardistes-vastaanottoja ja kutsui sinne Pariisin taiteen johtavia edustajia. (Werner 1969, 8.)

593 Haftmann 1985, 96; Kämäräinen & al. 2006, 178; Venturi 1956, 104.

594 Walther & Metzger 1990, 90.

595 Kämäräinen & al. 2006, 178

596 Alexander 1991, 342.

597 Busignani 1971, 42.

598 Hunter 1993, 37–40.

599 Anttonen 2010, 162–163.

600 Jonglööri ja kaksi hevosta / Marini 2023; *L'écuyère le jongleur l'acrobate* / Léger 2023

todellisuuden hengellinen tausta ja paljastaa sen mystinen sisärakenne.⁶⁰¹ Marcille maalaaminen oli jonkinlaista henkistä toimintaa. Chagall oli tietoinen hasidismien legendoista ja hän onnistui luomaan ikonografian, josta tuli hänelle persoonallinen uskonto.⁶⁰² Hänen maailmansa keskittyi tuonpuoleiseen, se oli täynnä tarinoita, joita kyydittivät ilmassa leijuvat sekä painovoimaa uhmaavat ihmiset ja eläimet. Fyysisyyden ja psyykkisyyden välillä ei ollut mitään eroa. Tunteet yhdistyivät ympärillä olevan maailman ilmiöihin.⁶⁰³ Kleen mukaan taide teki näkyväksi salaisia näkymiä.⁶⁰⁴ Sen tuli olla merkki sisäisestä, henkisestä kauneudesta.⁶⁰⁵ Teosofian vaikutuksesta Kandinsky suunnitteli väri- ja muoto-opin, jossa näkyvien ilmiöiden takana olivat ikuisuuteen viittaavat merkit.⁶⁰⁶

Taiteilijat kiinnostuivat 1800-luvun lopulla henkisestä taiteesta, yliaistillisen tiedon tutkimisesta ja yksilön suhteesta kosmokseen. Vaikka tieteen uudet saavutukset koettiin kiinnostaviksi, taiteilijoita ja okkultisteja yhdisti tarve protestoida tieteellisesti, sosiaalisesti, poliittisesti ja uskonnollisesti jakautuvaa maailmaa vastaan. Ratkaisu löytyi taiteesta, joka antoi okkultismille visuaalisen ulottuvuuden. Näkymättömyyden kuvaamisesta tuli keskeinen teema.⁶⁰⁷ Taiteilijan tehtävä oli todistaa näkyvän ja näkymättömän maailman yhteenkuuluvaisuutta sekä aineen ja hengen välimaastossa olevaa astraalitasoa. Todellisuutta oli opittava katsomaan uudella tavalla.⁶⁰⁸ Kiinnostuksen kohteina olivat energian, valon ja liikkeen lisäksi simultaanisuus, säteet ja värähtelyt.⁶⁰⁹

Ihmisen kuvaaminen mikrokosmoksessa pienikokoisena peilikuvana ja osana suurta maailmankaikkeutta vastasi vuosisadan lopun ajan henkeen.⁶¹⁰ Tavoiteltiin neljättä ulottuvaisuutta, tuonpuoleisuutta ja metafyyisistä todellisuutta. Tiedemiesten mukaan kolmiulotteinen maailmamme oli vain harhakuvitelma, osa laajaa universumia, tila-aika-jatkuvuutta, joka suhteellisti kaikki esineellisen maailman käsitteet.⁶¹¹ Mysteerin tarkoituksen piti Redonin mukaan aina olla monimerkityksinen. Taiteen tekeminen vaati taiteilijalta hienovaraisuutta, tahdikkuutta ja ääretöntä tunnetta aistia sellaista, mitä yleisö ei pystynyt näkemään.⁶¹² Sirkus mahdollisti illuusion luomisen ja antoi sille erinomaiset puitteet, mikä ilmenee lukuisista sirkusaiheisista maalauksista ja piirroksista, joissa taiteilijat loihitivat katsojan eteen illuusion avulla mysteerin.

601 Haftmann 1985, 19.

602 Dempsey 2008, 95; Valkonen & Valkonen 1983b, 129–130; Venturi 1956, 104.

603 Venturi 1956, 12, 14, 104.

604 Klee 1987, 57.

605 Kandinsky 1981, 124; Dempsey 2008, 94.

606 Ringbom 1989, 53.

607 Röminger 1995, 42–43.

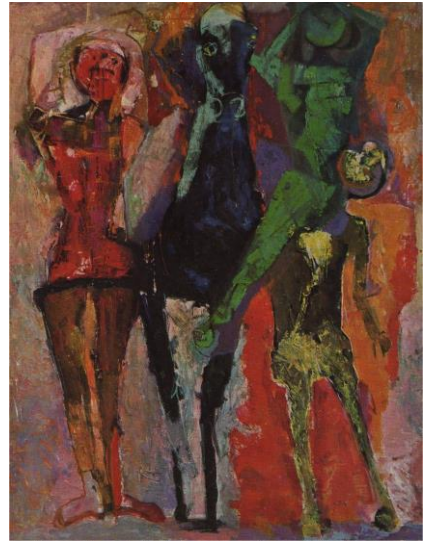
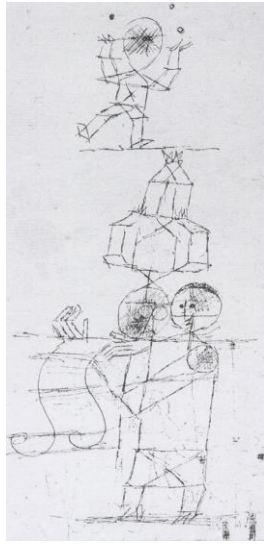
608 Enckell 2009.

609 Röminger 1995, 42–43.

610 Enckell 2009.

611 Röminger 1995, 42–43.

612 Redon 1986, 84. Illuusiota kuvattiin havaintoharhana, harhakuvana, todellisuusharhana tai näköharhana.



Kuva 32. Marc Chagall: Le Jongleur /Jonglööri 1943, öljy 110,5 x 78,7 cm, Mrs G. Chapman Goodspreads samling, New York (Genauer 1966, 28).

Kuva 33. Paul Klee: Acrobats and jugglers 1916, ink drawing (Plant 1978, 60).

Kuva 34. Marino Marini: The jugglers 1956, öljy kankaalle 150 x 120 cm, Collection H.W. Rudhart, Oberhausen. (Hammacher1970, 239).

Kuva 35. Odilon Redon: Un étrange jongleur 1885, puupiirros 199 x 190 cm, lehti 451 x 313 cm, MoMA, New York (Leeman 1994, 223).

4.4. Taiteen taikurit

4.4.1. Illuusiota ja mystiikkaa

Taikuus on illuusioihin uskomista, yliluonnollisten tapahtumien ja mielikuvien luomista mutta myös yleisön viihdyttämistä.⁶¹³ Taikurit, taikatempu ja koko maaginen taikamaailma yleensä koetaan jännittävänä ja kiinnostusta herättävänä. Uskomattomien tapahtumien todenperäisyys saattaa toisinaan näyttää kyseenalaiselta, sillä ohjelmisto voi olla vaativa. Yksinkertaisimmillaan siihen kuuluvat tyhjyydestä ilmesytyvät, itsestään katoavat tai muotoa muuttavat esineet ja asiat. Perinteisten huivi-, kolikko- ja pelikorttitemppujen myötä oman lisänsä tuovat klassiset eläinnumerot, joissa liinan alta pyrähtävillä kyyhkysillä ja hatuista ilmestyvillä kaneilla on merkittävä osuus. Ammatin osaavilta vaaditaan suurta sorminäppäryyttä, harhauttamisen kykyä ja erityisesti valmistettujen välineiden hallintaa.

Vielä 1900-luvun alussa metallin käsittelytaitojen, tislaustietojen, tuliefektien ja magneettisten ilmiöiden lisäksi piti hallita peilien avulla luotuja optisia harhoja, illuusioita ja näkymättömän musteen valmistusohjeita. Taikureille suunnatuissa ohjekirjoissa ja -vihkosissa neuvottiin muun muassa sitä, miten saatiin kananmunat pomppimaan elohopean avulla tai miten suu piti käsitellä ”arapien kumilla”, jotta pystyi turvallisesti pitämään hiiltä kielellä.⁶¹⁴

Taikurin esityksiin liittyy perinteisesti myös mystiikkaa. Tie entisaikojen maagikoista sirkuksen taitureihin on ollut pitkä. Aikaisemmin uskonto ja taikuus liittyivät toisiinsa; muinaiset papit olivat tiedemiehiä, luonnontutkijoita, lääkäreitä, tietäjiä ja filosofejia, jotka tekivät kaikkensa saadaakseen ihmiset uskomaan yliluonnollisiin voimiin.⁶¹⁵ Baudelairen luoma hahmo Satan Trismégistus pystyi muuttamaan ihmisen tahdon metallihöyryksi (runokoelmassa *Pahan kukat*).⁶¹⁶ Okkultismissa alkemia oli henkinen prosessi, sielun jalostustyön ikivanha menetelmä.⁶¹⁷ Sitä pidettiin muodon muuttamisen ja muuttumisen taitona. Tavoitteena pyrittiin saavuttamaan täydellisyys, pitkäikäisyys ja jopa kuolemattomuus.⁶¹⁸ John Richardson yhdisti taikurin synkretistiseen jumalaan, Hermes Trismegistukseen, josta myös Apollinaire puhui runossaan *Harlequins with raised hands* (1905).⁶¹⁹

Vähitellen taikominen tuli osaksi niin sirkusohjelmia kuin maalaustaidettakin. Paul Klee katselee omakuvassaan maailmaa yhtä aikaa niin sirkusteltan sisältä kuin ulkopuoleltakin. Hän taikoo kokonaisia maisemakuvia verhon takaa (*Mr Jules, der*

613 Nevala 2011, 9.

614 Nevala 2011, 88, 84. Nevala viittaa Giambattista della Portan kirjoituksiin.

615 Stutz 1983, 15; Nevala 2011, 24.

616 Baudelaire 1962, 7.

617 Fyrqvist 2016, 169.

618 Matikainen 2004, 82.

619 Richardson & McCully 1991, 274.

Zauberkünstler / Mr Jules, the art magician 1920, kuva 36)⁶²⁰. Emil Nolden (1867–1956) kaksoismuotokuvassa taikurit⁶²¹ varjelevat luikertelevaa käärmettä, jolla on hallussaan pelastavaa tietoa ja valtaa tai vaihtoehtoisesti tuhoa ja vaaraa (*Zauberer/ Magicians*, 1931–1935)⁶²². Eric Heckel puolestaan paljastaa liinan alta vieraan esiin, joka antaa vihjeen kosmoksen salaisuudesta (*Der Zauberer / Maler als Magier* 1954, kuva 37), ja Max Beckmannin varieteetaiteilija⁶²³ puhaltelee suustaan savurenkaita ja tulenlieskoja (*Grosses Varieté mit Zauberer und Tänzerin*, 1942).

Kirjailija ja juutalaistaiteen kriitikko Oser Warszawski (1898–1944) näki Marc Chagallin kuvitteellisen Vitebskin kylän (*schtetl*) sirkuksena, jonka keskellä akrobaatit tanssivat, vanhat äkäpussit ajavat karusellia ja itse taiteilija kulkee taikurin ominaisuudessa areenan reunalla taikomassa.⁶²⁴ Kleen kuvan tapahtuman ja illuusion luomisen lisäksi taikurin ulkoinen olemus luo vaikutelman uskottavuudesta: *Mr Julesilla* on kolmiomainen tötteröpäähine, joka etäisesti muistuttaa velhon lierihattua. Maalauksessa *Magician painting* (kuva 38) Kleen hahmo poikkeaa tavanomaisuudesta kadottamalla itsestään suurimman osan. Max Beckmann on pukeutunut taikurinsa (*Variété*, 1921, kuva 39) viittaamaan aasin naamioon.⁶²⁵ Teoksen mystisyyttä lisää vielä kaatunut kynttilä, joka symboloi elämän lyhyyttä ja tuntematonta kohtaloa, sekä maagiseen taiteeseen liittyvä musta kissa, jolla uskottiin olevan ihmeitä tekeviä voimia.⁶²⁶

Paul Signacin teoksen *Opus 217* (1890, kuva 40) taikuri jäljittelee Ranskan tunnetuimman taikurin, illusionismin uranuurtajan Robert Houdinin (1805–1871) pukeutumistyyliä. Mystiset, kaapumaiset esiintymisasut ovat vaihtuneet hienostuneimpiin vaatekappaleisiin⁶²⁷. Signac halusi kyseenalaistaa monimutkaisia taiteen estetiikan teorioita kuvaamalla ystävänsä, kriitikko Félix Fénéonin Merlin-taikurina.⁶²⁸ Teoksen esittäjän asu, värit, tausta, ja tähtikuviointi antavat täydelliset mittapuitteet sirkuksen taikurille. Teoksen nimi *Opus 217. Sur l'émmail d'un fond rythmique des mesures et d'angles, de tons et des teintes, portrait de M. Félix Fénéon en 1890* viittaa väreistä kiinnostuneen Charles Henryn (1859–1926) oppilauseelmiin.

620 Plant 1978, 113–114.

621 *Magician* / nolde 2018.

622 Väisänen 2015, 210, 248.

623 *Grosses Varieté mit Zauberer und Tänzer*/ Beckmann 2023.

624 Warszawski 1995, 11. Chagallin poika David McNeil teki isänsä kunniaksi laulun *Magician* vuonna 1995.

625 Saduissa aasia pidetään naurettavana, kun taas kristityillä se viittaa pilkkaamiseen. Egyptissä aasi mitätöi vahingoittavan magian, mutta roomalaiset liittivät sen eläinten hedelmällisyyteen. (Biedermann 1993, 6.)

626 Schulz-Hoffmann 1984, 220. Musta kissa oli himokkuuden ja julmuuden vertauskuva mutta myös noitien apuri. Pariisissa sillä oli erityinen merkitys populaari- ja boheemikulttuurissa. (Biedermann 1993, 132; Jones Z. 2011, 127.)

627 Nevala 2011, 17.

628 Roseblum & Janson 1984, 421. Fénéon oli anarkisti, lehtimies sekä neoimpressionismin ensimmäinen puolestapuhuja ja mesenaatti. (Dempsey 2008, 28.)

Maalaus sisältää monia esoteerisia merkkejä, joita ymmärsi vain Signacin ystäväpiiri. Teoksessa tapahtuu maaginen muuttuminen suuren illuusion aikana hypnoottisen keskisolmun edessä. Taustan koristeellinen spiraalikuviointi, tähdet, maapallot ja samankeskiset kuunsirpit liittyvät taiteilijoita kiehtovaan, salattuun okkultismiin sekä eksoottisiin mysteereihin.⁶²⁹

Ammattikuntana taikurit kuuluivat kuun vaikutuspiiriin.⁶³⁰ Monipuolinen spiritualistinen liikehdintä teki Pariisin taide-elämästä värikästä ja vaikeaselkoista. Olemassaolon esoteeriset syvyydet, okkultismi, magia ja mystiikka kiehtoivat pariisilaisia taiteilijoita. Myös teosofia lisäsi kiinnostusta intialaiseen filosofiaan.⁶³¹

4.4.2. Kosminen kosketus

Vuonna 1886 runoilija Jean Moréas (1856–1910) julkaisi symbolismin manifestin (*Symbolism Manifesto*), jossa hän peräänkuulutti kauneuden ihannetta ja taiteen symboliikkaa. Albert Aurierin (1865–1892) mukaan todellinen taiteilija oli näkijä, jolle aukenivat tuonpuoleisuus ja ideain maailma. Myös runoilija Mallarmé oli kiinnostunut mystisestä todellisuuden ylittävästä transsendenssista, poeettisesta ideaalista⁶³², jota ilmensivät kirkkaat valoilmioit, valonsäteet ja pilvistä heijastuva auringonvalo. Transsendenssin tärkein symboli, taivaan sini, oli yhtä aikaa lumoavan kirkasta, häikäisevää ja hahmotonta. Sitä ei voinut paikallistaa eikä alistaa käsitteiden ja sanojen valtaan.⁶³³ Tämän ideaalin avulla Mallarmé löysi päämäärän taiteelle. Runossaan ”L’Azur” hän kuvaa, kuinka valo näkee suoraan hänen sieluunsa. Taiteilijan tehtävänä oli pyrkiä kohti valoa.⁶³⁴

Sirkuksen taitoratsastajana kunnostautuneen venäläisen teosofin Helena Blavatskyn mukaan (1831–1891) maa antoi ihmiselle ruumiin, aurinko lahjoitti ymmärryksen ja kuu lupasi sielun.⁶³⁵ Teosofien mielestä ihmisen henkistynyt kaksoisolento sai voimansa juuri auringosta.⁶³⁶ Prismat värit suojasivat vahingollisilta vaikutuksilta, mutta magneettisuuden vuoksi niiden piti olla tietyllä tavalla järjestettyjä, sillä ilmapiiri ei sallinut riitaa, väittelemistä⁶³⁷ eikä näin ollen asioiden, teoreetikkojen

629 Roseblum & Janson 1984, 421. Dempsey käyttää teoksesta nimeä *Félix Fénéonin muotokuva sykäyksien ja kulmien, sävyjen ja värien rytmittämää taustaa vasten*. Michel-Claude Jalardin mukaan teos on *Mitta-asteikosta ja kulmista, sävyistä ja väreistä emaljille rytmisen taustan kanssa koottu: Félix Fénéonin muotokuva*. (Dempsey 2008, 28; Jalard 1973, 192.)

630 Nevala 2011, 16.

631 Sarajas-Korte 1966, 15–28.

632 Transsendenssi on käsite, jolla tarkoitetaan käsityskyvyn ylittävää mysteeriä, havaintokokemuksen ulkopuolelle jäävää ilmiöitä, josta ei voi saada järjellistä tietoa.

633 Korhonen 2001, 142–143.

634 Mallarmé 2006, 19, 24–25; Korhonen 2001, 142.

635 Blavatsky 1991 [1906], 97; Niinimäki 1979, 21. Aurinko, kuu ja tähdet olivat myös ajan kulumisen symboleita. (Plant 1978, 113.)

636 Ringbom 1989, 44.

637 Blavatsky 1973, 9.

ja kriitikoiden kyseenalaistamista. Signacin *Opus 217* -teoksen taustan värin valinta viittaa teosofien vakaumukseen, jonka mukaan ihminen kulki elämänsä aikana seitsemän eriväristä kehityksen porrasta päästäkseen alkuperäisen materian yhteyteen⁶³⁸. Vaikka yleensä kädessä oleva syklaami liittyy jäähyväisiin ja eroamiseen, tässä se on symbolinen sovinnon avain figuratiivisen ja abstraktisen maalaamisen välien selvittelyssä⁶³⁹. Syklaamia pidettiin dekoratiivisen energian vertauskuvana.⁶⁴⁰

Runoilija ja kriitikko Aurierin mukaan taiteen piti olla symbolistista, subjektiivista ja dekoratiivista. Idean ilmaisemisen lisäksi symbolistisuus tuli esille muotojen avulla. Synteettisyys tarkoitti yleisesti merkkien ymmärrettävyyttä, ja subjektiivisuudessa esine koettiin merkiksi ideasta, jonka yksilö tajusi. Dekoratiivisuus puolestaan oli taiteen ilmenemismuoto, joka oli samalla subjektiivista, synteettistä, symbolistista ja idealistista. Maalauksen piti koristaa ajatuksin, unelmin ja ideoin ihmisten rakentamia tiloja, dekoratiivinen taide oli todellista ja ehdotonta. Idean ilmaiseminen tapahtui muotojen avulla, se oli merkki ideasta taiteen ilmenemismuodossa.⁶⁴¹ Taiteen ominaisuuksiin kuuluivat oikean tunnelman ja tunteen herättäminen, rakkaus sekä symbolisuus.

Erich Heckel halusi kunnioittaa ystävänsä Paul Kleen muistoa ja teosofisia periaatteitaan kuvaamalla hänet taikurina. Maalauksessa *Der Zauberer /Maler als Magier* (1954, kuva 37) Klee seisoo näyttämön valokeilassa suurkaupungin kulissien edessä. Taustaa hallitsevat pilvenpiirtäjät ja neonvalot. Liikkumattomana vihreässä takissaan taikuri loihii taikasauvallaan vieraan esineen pöydälle.⁶⁴² Oikealla puolen peilissä näkyy epätarkka kuvio, ehkä sielun heijastama totuus. Teosofian mukaan ihmisellä oli fyysinen ruumis ja astraaliruumis, jossa oli sielu. Kun elämän koettelemusten jälkeen ihminen omaksui korkeamman tiedon ja vihkiytyi siihen, fyysinen ruumis katosi ja astraaliruumiista tuli todellinen.⁶⁴³ Teosofien keskuudessa sielua pidettiin peilinä, Blavatskyn mukaan se oli juuri näkijää ja taiteilijaa varten. Magian perusideoihin kuului usko universumin ja ihmisen väliseen yhteyteen, ja

638 Ervast 2003, 100.

639 Hanou 2013. Jos kyseessä olisi ollut ruusu, se olisi symboloinut teosofien maailmaa ja silloin siihen olisi sisältynyt koko kosmoksen salaisuus. (Ervast 2003, 91–92.)

640 Hanou 2013. Kaleidoskooppinen tausta väreineen ja liikkeineen tuo mieleen myös art nouveauun muotokielen. Tiedetään myös, että Signac käytti suunnitelmansa pohjana japanilaista painokuvaa. Toisaalta tähdet ja raidat muistuttavat Fénéonin Amerikan intoilusta. Kriitikko oli kiinnostunut Uncle-Samin (Setä Samulin) teemasta ja halusi jäljitellä hänen pukeutumistaan aina pukinpartamalla myöten. Silinterihattu, hansikkaat ja keppi liittyvät myös 1890-luvun dandyn pukeutumistyyliin. (Portrait of Félix Fénéon 2017; Roseblum & Janson 1984, 421; Halperin 1988, 144; Figura 2020, 63.)

641 Sarajas-Korte 1966, 22.

642 Niederhofer 2014; Frommer 2014, 24. Heckel teki useita versioita samasta aiheesta, esimerkiksi *Zauberer* 1952, *Zaubererkünstler*, 1956.

643 Matikainen 2004, 27. Tarkemmassa jaottelussa erotettiin seitsemän osaa eli perinsiippiä; henki, henkinen sielu, älyllinen perinsiippi, jossa alempi konkreettinen puoli ja ylempi abstraktinen puoli, eläimellinen emotionaalinen käyttöväline, kaksoisruumis eli astraaliruumis eli eetteriruumis, elonperinsiippi ja fyysinen ruumis. (Niinimäki 1979, 80.)

siinä ihmisen sielu toimi maagisena peilinä.⁶⁴⁴ Merleau-Pontyn mukaan peili muutti oliot näkymiksi ja näkymät olioiksi, minut toiseksi ja toisen minuksi. Taiteilijat ovat tunnistaneeet peilissä näkevän ja näkyvän välillä tapahtuvan muodonmuutoksen, joka määrittää meidät ja taiteilijan kutsumuksen. Tämä selittää syyn siihen, miksi taiteilijat kuvaavat mielellään itsensä maalaamassa.⁶⁴⁵

Paul Kleen maalauksessa *Magician painting* (1927, kuva 38) kaksi figuuria käy keskustelua.⁶⁴⁶ Kuvan tunnelma on kevyt, epätodellinen. Taikurista on jäljellä vain pää, oikea käsi ja taikasauva. Monet pienet yksityiskohdat ovat vertauskuvallisia viittauksia kuten ilmassa leijuva ikkuna tai ei mihinkään johtavat portaat. Ylhäällä oleva kypärä muistuttaa ensimmäisestä maailmansodasta, portaiden kuvaaminen yhdistetään nousemiseen ja kosmisen järjestelmän korkeampien kerrosten tavoitteiluun⁶⁴⁷. Ikkuna yleensä liittyy vapauteen, mutta se voi viitata myös yliluonnollisen valon vastaanottamiseen. Ylhäältä tulevana se merkitsee pyhää henkeä.⁶⁴⁸ Mystinen sininen pallo todennäköisesti tässä yhteydessä on maapallo. Kandinskyllä ympyrä oli muoto, joka muodosti yhteyden kosmiseen todellisuuteen, puhtaan hengen maailmaan, neljänteen ulottuvuuteen⁶⁴⁹. Hänen mukaansa se korosti värin arvoa ja syvensi sinistä väriä⁶⁵⁰. Säteittäinen sommittelu keskittyy taikurin, hänen välineidensä ja yleisön ympärille. Tapahtuman tunnelma on maaginen, leijuva ja epätodellinen.⁶⁵¹ Klee tutki usein teoksissaan vastakohtasuhteita ja yritti sovittaa ristiriitaisuuksia vallitseviin jännitteisiin⁶⁵². Rikkomalla muotoja hän toi näkyviin sen tilan, jossa hän oli yhtä maailman kanssa.⁶⁵³

Taiteilijat luopuivat esittävydestä uudistaakseen taiteen henkistä sisältöä.⁶⁵⁴ Pohtiessaan kuinka kuvata näkymätöntä Kandinsky päätyi siihen, että esineellisyys oli epäedullista ja jopa haitaksi maalaukselle.⁶⁵⁵ Taiteilijoiden piti aistia, mitä kätkeytyi asioiden taakse ja tuoda se esiin kuvissa. Tämä ilmaisi taiteen merkittävää muutosta, joka sai alkunsa 1900-luvun alussa.⁶⁵⁶ Taiteellinen mielikuvitus oli teosofeille astraalinen aisti ja osittain se saattoi edustaa jopa taitoa selvänäköisyyteen.⁶⁵⁷

644 Niinimäki 1979, 10; Blavatsky 1973, 10.

645 Merleau-Ponty 2012, 433–434. Merleau-Ponty viittaa Robert Delaunayniin.

646 Franck & von Sommaruga 2010, 9.

647 Biedermann 1993, 280.

648 Biedermann 1993, 84.

649 Pasanen 2004, 63.

650 Kandinsky 1981, 64.

651 Toiseen todellisuuteen johtava ikkuna, taikurin ja kahden muun läsnäolo sekä heidän muodostamansa katseyhteys näkijään tuovat mieleen Albertin ikkunateorian.

652 Franck & von Sommaruga 2010, 9.

653 Klee 1987, 51; Merleau-Ponty 1993, 55–56.

654 Konttinen 2017, 172.

655 Kandinsky 1985, 52–53.

656 Frommer 2014, 22. Steinerin mukaan taiteilijan sielun suhde maailmaan oli koko makrokosmoksen mikrokosminen kuva. (Konttinen 2017, 172.)

657 Fyrqvist 2016, 132. Pekka Ervastian mukaan kosmisten harmonioiden, vibraatioiden ja värähtelyn

Taiteilijat toimivat alitajunnan ohjaamina ja teoksen tuli olla ikään kuin spirituaalinen projekti. Heistä piti tulla uudenlaisia ihmisyyden edelläkävijöitä, joiden taide kertoi henkisestä kehitystasosta ja sisäisestä elämästä sekä taidosta olla yhteydessä henkimaailmaan.⁶⁵⁸

Kauneutta pidettiin kosmoksen kosketuksena maallisessa fyysisessä olennessa, taideteoksessa.⁶⁵⁹ Kosminen yhteys toi mukanaan ajan eri ulottuvuudet, ja tämänhetkisyyden ylittäminen oli mahdollista, sillä taiteilijoilla oli ajassa oma näkökenttä. Kleelle taideteos syntyi liikkeestä, jossa piste muuttui viivaksi. Se sai alkunsa ihmisen moninaisesta suhteesta maailmaan ja jäi elämään jatkumona.⁶⁶⁰ Taideteoksesta tuli välitila näkyvän ja näkymättömän välillä. Todellisuuden ilmentymänä se viittasi ihmisen historiallisuuteen, jossa maailma ei ollut koskaan valmis vaan aina liikkeessä. Siksi kaikki jäi hahmotelman, kaavan tasolle ilman ihmisen vaikuttamista, tahtoa tai päämääriä. Hahmotelmasta tuli monien merkitysten mahdollisuus, näkymättömän piirteet paljastuivat sen takaa tapahtumisena.⁶⁶¹ Taideteoksesta ei tarvinnut löytää tuttuja kuva-aiheita.⁶⁶²

Taiteilija taikurin ominaisuudessa muutti maailmaa. Hän sai meidät epäröimään sitä, mitä me todella näimme ja mitä luulimme näkevämmme. Hän paljasti meille todellisuuden toisen puolen.⁶⁶³ Totuudenmukaisuudessa oli kyse näkyvän ja näkymättömän jatkuvasta metamorfoosista. Aletheettinen katse loi erityisen näkökulman ja perspektiivisyyden moninaisuuden. Aletheia oli kätkeytymättömyyttä tarkoittava termi, joka merkitsi näkyvän ja näkymättömän jatkuvaa metamorfoosia.⁶⁶⁴ Klee käsitteli luomista ja taideteoksen muodostumista artikkelissaan *Wege des Naturstudiums*⁶⁶⁵. Hän kuvasi taiteilijan, esineen ja ulkomaailman suhdetta kaavion avulla (kuva III) ja määritteli, kuinka kaikki tiet yhdistyvät silmässä, muuttuvat ja muodostavat näkemisen ja sisimpään suuntautuvan katselemisen synteessin.⁶⁶⁶

vastaanottajina taiteilijat suorittivat erityisen korkeaa teosofista tehtävää. (Fyrqvist 2016, 134.)

658 Fyrqvist 2016, 134, 165.

659 Konttinen 2017, 172.

660 Kupiainen 1997, 30.

661 Kupiainen 1997, 30–31.

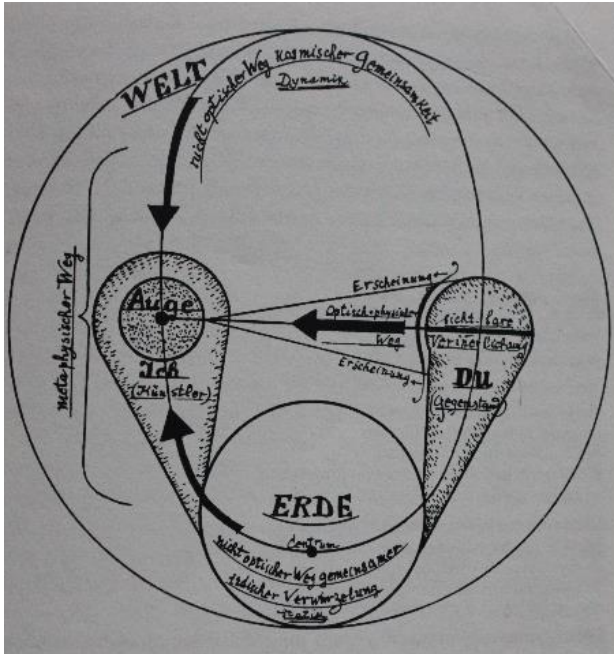
662 Klee 1987, 39.

663 Frommer 2014, 22.

664 Kupiainen 1997, 26–30.

665 Kupiainen 1997, 30.

666 Droste 1991, 63.



Kuva III. Kleen näkemys taiteilijan, esineen ja ulkomaailman subteesta.

Klee asettaa lähtökohdaksi kolme tiedon tietä: optisfyysisen eli normaalin näkökykymme tien ja kaksi metafyyisistä tietä, joita hän kutsuu nimillä *gemeinseime irdische Verwurzelung* ja *kosmische Gemeinsamkeit*. Klee piti normaalia näköaistia metafyyisistä teitä huonompina, koska sen avulla havainnoitiin esineiden pintoja, kun taas kaksi muuta tietä välittivät tietoa niiden sisimmästä, josta löytyi teoksen uusi luonnonmukaisuus. Taiteilija loi tällöin teoksen ja osallistui luomiseen. Klee tutki luontoa, käytti vaistoaan, ammensi todellisuudesta sekä unesta, matematiikasta ja musiikista. (Ringbom 1989, 100.)

Taiteellinen näkökulma taikamaailmasta tuli Heike Frommerin mukaan vielä selvemmäksi yksittäisen tyyliuunnan sisällä. Taiteilija käytti taikaa yksilöllisesti, näki piilossa olevan muodon, löysi värit ja sen, miten materia ja rakenteen kauneus muuttuivat. Hän tunsi säännöt, symbolit ja tunteen muuttujat. Tässä mielessä taiteilija oli taikuri, velho, joka loi meille erilaisen kuvan ja avasi meidän silmämme. Todellisuutta tuli käsitellä valikoiden tai henkisyiden ja tunteiden tulkitsemana.⁶⁶⁷

Taiteilija saattoi löytää yhteyden korkeampaan todellisuuteen. Kosmiset lainalaisuudet koettiin värähtelyinä ja inhimilliset tunteet sielun värähtelyinä.⁶⁶⁸ Luonnon muodot eivät edustaneet luomisprosessin olennaista sisältöä. Taiteilija oli osa kokonaisuutta ja sulautui yhteen tämän kokonaisuuden kanssa.⁶⁶⁹ Taidetta ei pitänyt enää

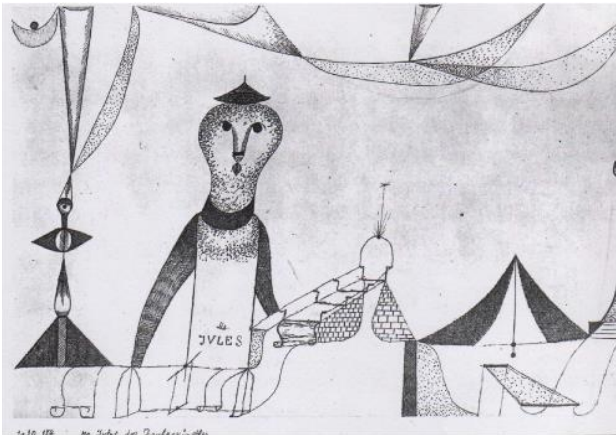
667 Frommer 2014, 23–24.

668 Kandinsky 1985, 12.

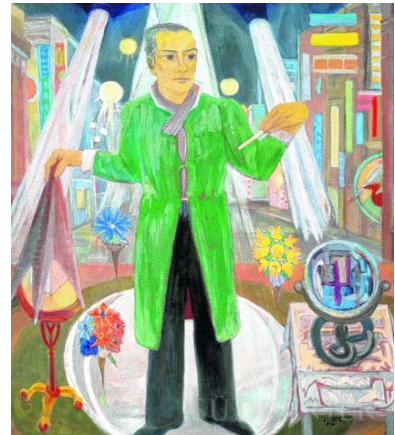
669 Klee 1987, 51, 19.

nähdä todellisuuden jäljentäjänä, vaan taiteilija toimi todellisuuden toteuttajana, muuttajana ja soveltajana. Taiteilijasta tuli näkijä, visionääri.⁶⁷⁰

Erich Heckeliä inspiroivat Kleen teosofiset periaatteet. Hän näki ystävänsä ja kollegansa taiteen taikurina, jolla oli kyky löytää kosminen yhteys ihmisen ja universumin välillä. Kleen teoretisointi näkyi vahvasti hänen omissa teoksissaan. Maalauksessa *Magician painting* hän kuvasi hetkeä, jolloin taika toteutuu ja illuusio muuttuu todeksi. Paul Signac otti kantaa taiteen maailman vallitsevaan tilanteeseen sovitamalla kahta vastakkaisista teorioita ja käyttämällä okkultismin aineksia. Taiteilijat etsivät hengen mysteeriä luonnon ilmenemismuodon takaa kuvaamalla neljättä ulottuvuutta ja luopumalla materiaalisesta ja aineeseen sidotusta, kolmiulotteisesta maailman jäljentämisestä⁶⁷¹.



Kuva 36. Paul Klee: *Mr Jules, der Zauberkünstler* 1920, muste paperille 18,4 x 28,3 cm, Steven D. Saitenberg, yksityiskokoelma, New York (Plant 1978, 114).



Kuva 37. Erich Heckel: *Der Zauberer / Maler als Magier* 1954, tempera kankaalle 110 x 98 cm, Sammlung Bodeseekreis, Meersburg (Frommer 2014, 49).

670 Frommer 2014, 23.

671 Holmström 2012, 66–68; Jung & al. 2003, 265.



Kuva 38. Paul Klee: *Magician painting / Prestidigitator / Omega 7 / Conjuring trick* 1927, öljy ja vesiväri kankaalle 49,7 x 41,3 cm, The Louisa and Walter Arensberg collection, Philadelphia Museum of Art (Barnett & Helfenstein 1997, 186).

Kuva 39. Max Beckmann: *Variété* 1921, öljymaalauk kankaalle 100,5 x 75,5 cm, Mr and Mrs Jerome L. Stern, Bern (Schulz-Hoffmann 1984, 219).



Kuva 40. Paul Signac: *Opus 217. Sur l'émail d'un fond rythmique de mesures et d'angles, de tons et de teintes, portrait de Félix Fénéon en 1890 / Opus 217. Against the enamel of a background rhythmic with beats and angles, tones and tints, portrait of Félix Fénéon in 1890*, öljymaalauk kankaalle 73,5 x 92,5 cm, lahja Peggy ja David Rockefellerin kokoelma, MoMA, New York (Dempsey 2008, 29).

4.5. Eläimet ja niiden kesyttäjät

4.5.1. Eksoottiset eläimet areenalla.

Taideteokset kuvaavat niitä tunteita, joita eläimet herättivät taiteilijoissa, olipa kyseessä renessanssitaiteilija Albrecht Dürerin (1471–1528) kaikkien aikojen suosituin eläinkuva *Der Feldhase / Jänis* (1502), Franz Marcin *Die gelbe Kuh / Keltainen lehmä* (1911) tai Oskar Kokoschkan (1886–1980) katsojia halveksuva ja hampaita näyttävä *Mandrill* (1926). Eläimillä oli merkittävä osa sirkuksen ohjelmistossa. Eksoottiset leijonat, tiikerit ja pantterit toivat mukanaan hyytävää jännitystä, pelkoa ja vaaran tunnetta. Tähtiroolia esittävät yleisön rakastamat norsut suoriutuivat tottelevaisina haastavimmistakin tehtävistä ja hyvää muistia vaativista tempuista. Inhimillisten ja jäljittelyyn kykenevien apinoiden lisäksi sirkuksessa saattoi nähdä outoja käärmeitä, karhuja tai sikoja mutta myös tasapainoilevia koiria ja jongleeraavia merileijonia⁶⁷².

Rooman antiikin amfiteatterissa ohjelma alkoi yleensä suurella metsästysnäytöksellä, jossa metsästäjät ajoivat vaarattomia eläimiä takaa ympäri areenaa. Tarpeellisen vauhdin, kaoottisen tunnelman, pelon, vaaran ja jännityksen aikaansaamiseksi eläimiä hätyytettiin palavilla ruohotukoilla tai hehkuvilla hiilikoukuilla. Yleensä metsästysnäytös päättyi eläinten tappamiseen, kun taas eläintaisteluissa eksoottiset petoeläimet, leijonat, tiikerit ja leopardit, kamppailivat keskenään.⁶⁷³ Yleisöä viihdytettiin myös eläinten ja ihmisten välisillä gladiaattoritaisteluilla, joissa leijonat raatelivat kuolemaan tuomittuja.⁶⁷⁴ Eksoottisten eläinten tappaminen edusti ja osoitti Rooman maailman herruutta.⁶⁷⁵

Myös 1800-luvulla huomiota herättävien temppujen toinen puoli toi esiin vaikutelman ihmisen tahdonvoimasta, taipumuksen alistaa ja hallita. Vaikka eläimet vetosivat tunteisiin, kesyttämällä, harjoittelulla ja temppujen toistamisella, jopa pakottamisella, oli hintansa, sillä ruoska kuului säännöllisesti harjoituksiin ja keino-tekkoista leikkimielisyyttä oli vaikea kätkeä.⁶⁷⁶ Motiivina toimi makupala tai vaihtoehtoisesti rangaistuksen pelko.⁶⁷⁷

Usein eläimistä tehtiin persoonallisia hahmoja. Pähineiden, haarniskoiden, housujen ja jopa mekkojen avulla ne puettiin ihmisten asuihin kuten Gustave Dorén teoksessa *Performers* (1874). Hodak-Druelin mukaan näytökset vaikuttivat suurelta osin perinteeseen. Kesytyn villieläinten ja petojen välinen ero oli suuri. Petojen kesyttäminen ja temppujen opettaminen oli haastavaa, minkä lisäksi vaaratekijät piti huomioida. Pelosta, säikähdyksestä ja vaarasta muodostui esitysten pysyviä omi-

672 Aulanko & Nieminen 1989, 183–184.

673 Meijer 2008, 142–147.

674 Croft-Cooke & Cotes 1976, 16–17; Wickham 1992, 55.

675 Meijer 2008, 146–147, 186.

676 Thomson 2005, 241.

677 Aulanko & Nieminen 1989, 179.

naisuuksia ja tunnusmerkkejä.⁶⁷⁸ Erityisesti petoeläinnumeroissa maneesi suojattiin verkolla tai häkillä yleisön turvallisuuden takaamiseksi.⁶⁷⁹

Sirkusjulisteeissa kuvataan runsain määrin erilaisia eläimiä, kun taas maalauksissa hevosten osuus on suurempi kuin muiden eläinten. Ambroise Vollardin innoittamana Chagall teki lukuisia guassimaalauksia, joissa pukki polttaa tupakkaa saapuessaan areenalle, sateenvarjolla varustettu klovnin ajaa nelipäisellä hirviöllä tai Eiffel-torni tasapainoilee aasin päällä⁶⁸⁰. Pechsteinin harvinainen kamelikuvaus (*Zirkus mit Dromedaren*, 1920)⁶⁸¹, Léger'n esitystä seuraava kissa akrobaatin tuolilla (*L'acrobate et sa partenair*, 1948, kuva 28) tai Beckmannin väijyvä taikakolli (*Variété* 1921, kuva 39) tuovat vaihtelua eläinmaailman aiheisiin. Georges Rouault'n tunteita herättävä teos *Old clown with white dog* (1925) kuvaa vanhaa hylättyä sirkuslaista ja hänen ainoaa seuralaistaan, valkoista koiraa. Maalaus viittaa Baudelairen runoon ”Kunnon koirat” (1869), jossa runoilija ylistää klovnin koiria ja pohtii, kuinka niiden pitää kohdata ruuan vähyys, kouluttajan vääryydet ja yleisön välinpitämättömyys.⁶⁸²

Matelijoiden esityksiä tapaa harvoin sirkuksen yhteydessä. Henri Rousseau (1844–910) sijoitti *Charmeuse de serpents / Käärmeenlumoojan* (1907) keskelle paratiisimaista luontoa, kun taas Max Beckmannin sirkustaiteilija odottelee esiintymisvuoroaan areenan takana tilanteessa, jossa lumous on jo tapahtunut ja matelija kiertynyt lumoojan ympärille. (*The snake woman*, 1921). Käärmeitä pidettiin paholaisen symbolina ja maallisessa symboliikassa ne viittasivat varovaisuuteen⁶⁸³.

Antiikin aikana maagisia voimia hallussaan pitävä apina esitettiin auringon palvojan asennossa.⁶⁸⁴ Dürer kuvasi sen kippurahäntäisenä tanssivien lajitoveriensa johtajana (*The monkey dance*, 1523) ja Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699–1779) nosti eläimen ihmisen asemaan (*The monkey as painter*, 1739). Kyseessä oli kuvataiteilijan aseman muuttuminen ja klovnin merkityksen vahvistuminen⁶⁸⁵. Picassolle paviaani ja paholaisen symbolina tunnettu apina edustivat luovaa voimaa. Jälkimmäistä pidettiin myös syntiinlankeemuksen vertauskuvana⁶⁸⁶. Berger luokittelee apinat vapauden symboleiksi (*Nuori nainen ja apina*, 1954, *Famille d'acrobates avec singe*, 1905).⁶⁸⁷

678 Hodak-Druel 2005, 70–71.

679 Aulanko & Nieminen 1989, 179. Tosin katsomon ja yleisön sijainti tehosti vaikutusta toisin kuin eläintarhoissa. (Hodak-Druel 2005, 70–71.)

680 Le Targat 1985, 19. Chagallin kukolla ratsastava tyttö (*The cock*, 1929) tuo mieleen kreikkalaisen jumalaistaruston kuvauksen Zeuksesta ja Europe-neidosta. Toinen esimerkki eläinten kannattelemaasta naisteemasta on makaavaa hahmoa selässään kuljettava jänis (*Dream / Le Rêve*, 1927), joka muistuttaa Lewis Carrollin teoksen tarinaa *Alice in Wonderland* ja siinä March Hare -hahmoa. (”Höperöjänis” on ainakin yksi käännös.)

681 *Zirkus mit Dromedaren* / Pechstein 2023.

682 Courthion 1977, 105; Baudelaire 2000, 123–125.

683 Väisänen 2011, 94–95.

684 Janson 1952, 306.

685 Starobinski 1970, 12; Clair 2004, 73.

686 Clair 2004, 24; Janson 1952, 30, 86; Väisänen 2011, 94.

687 Berger 1985, 184.

McCully kirjoittaa apinoiden viisaudesta ja toteaa eläinten kuuluvan sirkusperheeseen olennaisena osana.⁶⁸⁸ Picasson teoksissa eläimen ja ihmisen fyysinen läheisyys sekä vahva keskinäinen kiintymys toimivat yhdistävänä tekijänä. Yleensä apinat esiintyivät jonglöörien ja näyttelijöiden seurassa; keskiajalta lähtien ne liitettiin akrobaattien ja narrien ystäviksi. Picasso sijoitti ne harlekiinien seuraan.⁶⁸⁹ Clairin mukaan apina esitettiin ensin paholaisena, langenneen enkelin kuvana, sittemmin langenneena ihmisenä ja taiteilijana.⁶⁹⁰ Picasso kuvasi apinan sirkusperheen jäseneksi.

Kleen ystävän, Louis-René Moilliet'n (1880–1962) teoksessa *In the circus* (1914–1915) apinat odottelevat esiintymisvuoroaan sirkuksen verhojen takana seuranaan papukaija ja kaksi klovnia.⁶⁹¹ Eläimet sinänsä eivät olleet hänelle niin tärkeitä kuin Picassolle, mutta aiheen avulla Moilliet halusi tutkia August Macken korostamaa energian ja tilan vaikutusta väreissä⁶⁹². Toulouse-Lautrecin teoksessa *Cheval et singe dressés* (1899, kuva 41) isopukuinen, silinterihattuinen klovnin vastaanottaa käskyjä apinalta.⁶⁹³ Sijoittamalla eläimen esityksen johtajaksi Toulouse-Lautrec vapautti eläinten kouluttajan arvoasemastaan. Näin tilanne kääntyi päinvastaiseksi. Vuorottelu ja muutos yhdistivät tapahtuman senhetkiseen yleiseen keskusteluaiheeseen ja antoivat sille karnevalistisen selityksen. Darwinismi ja journalisti Hugues le Roux'n (1860–1925) analyysit klovnin luonteesta olivat herättäneet paljon kiinnostusta 1880-luvun Ranskassa. Se julmuus ja aggressiivisuus, joka ilmeni klovnin esityksessä, oli myös luonteenomaista darwinilaisessa tavassa selviytyä elämästä⁶⁹⁴.

4.5.2. Eläintenkesyttäjät astuu areenalle

Chagallin pyylevä eläintenkesyttäjätasapainoilee geometrinen muotojen keskellä lippalakki päässä ja ruoska kädessä (*Composition aux cercles et à la chèvre*, 1920, kuva 42). Sommittelua keventävät pieni lintu kenkien päällä ja iloa symboloiva kellokaulainen vuohi oven suussa. Pääosan esittäjä on saanut tavallisuudesta poikkeavan roolin, sillä sommittelussa jää epäselväksi, kuka hallitsee, ohjaa ja opettaa: eläintenkesyttäjät, lintu vai pukkei. Suprematistinen maalaus viittaa teatteriinkin ja lavasteiden suunnitteluun. Ilmeisesti teoksen valmistumiseen vaikuttivat taiteen teorioihin liittyvät erimielisyydet sekä Vitebskin taideakatemian opetustehtäviin kutsutut taiteilijat El Lissitzky (1890–1941) ja Kasimir Malevitš (1879–1935). Haftmannin mukaan teoksesta näkyy selkeästi, että riita suprematismiin konstruktivistisista tavoit-

688 McCully 1980, 431.

689 Boone 1994, 52; Clair 2004, 24; Biedermann 1993, 23.

690 Clair 2004, 25; Clair 1998, 22. Jansonin mukaan vain pohjoiseurooppalaiset pitivät apinaa synnin vertauskuvana. Paholainen oli alun perin enkeleiden joukossa taivaassa, mutta hurskastelun ja kavaluuden takia se menetti häntänsä ja tuhoutui. (Janson 1952, 295, 19.)

691 Circus / moilliet 2023.

692 Otterbeck 2007, 399.

693 Thomson 2005, 241; le Roux 1889, 86, 215.

694 Thomson 2005, 239–244; le Roux 1889, 86, 215.

teista hallitsi edelleen Chagallin mieltä, vaikka hän oli täysin hyväksynyt abstraktien elementtien merkityksellisyyden⁶⁹⁵. Chagall ei erityisesti ollut eläinmaalari, mutta eläimet muodostavat yhden osan hänen maailmankaikkeudestaan ja ne ovat sovitteluvassa roolissa jumaluuden, luonnon ja ihmisen välillä⁶⁹⁶.

Max Pechsteinin leijonankesyttävä (*Die Löwenbändigerin*, 1920, kuva 43) seisoo häkissä ruoska kädessä seitsemän leijonan keskellä. Eläinten kyräilevät katseet vaikuttavat ristiriitaisilta ja kertovat makupalojen avulla opituista tempuista. Sekä kesyttäjä että suurin osa leijonista tuijottavat samaan kohteeseen. Kirkkaanpunaiset korokkeet, kouluttajan hiukset ja mekko noudattavat samaa värilinjaa, joka sulautuu laumaan niin hyvin, että ohjaajaa on vaikea huomata. Maalauksesta löytyy lukuisia samantyyppisiä yksityiskohtia, jotka viittaavat tasavertaisuuteen ja haluun samastua. Pechstein esittää molemmat osapuolet, sekä eläimet että eläintenkesyttäjän, ulkoisilta puitteiltaan yhdenvertaisina.

Leijonan symbolinen merkitys viittaa valtaan, voimaan ja kuoleman voittaneeseen Kristukseen. Lisäksi siihen liittyy syntiin lankeaminen, sillä paholainen väijyi ihmistä kiusauksillaan samalla tavoin kuin leijona vaani saalistaan.⁶⁹⁷ Antiikin Roomassa kristityt pakotettiin noudattamaan keisarin kulttia ja kamppailemaan leijonien kanssa. Tiedetään myös, että hautajaisilla ja ruumiin ylösnousemuksella oli heille suuri merkitys, joten niiden toteuttamisen estämiseksi uhrin ruumis silvottiin ja heitettiin koirille.⁶⁹⁸ Varhaisen kristillisen opetuksen mukaan paheisiin luokiteltiin ylpeys, kateus, viha, laiskuus, ahneus, ylensyönti ja himo, joita pidettiin seitsemänä kuolemansyntinä.⁶⁹⁹ Myös teosofien astraalitaso, tunteiden ja aistimusten maailma oli jaettu seitsemään osaan. Leadbeaterin mukaan heidän keskuudessaan numero seitsemän oli pyhä luku, joka toistui monessa eri yhteydessä.⁷⁰⁰

Alexander Xanti Schawinskyn (1904–1979) sirkuksen näyttämökohtauksen luonnos *Dompteur und Untier* (1924, kuva 44) on kuvaus kolmihattuisesta eläintenkesyttäjistä ja pienillä rattailta kulkevasta ja karjuvasta leijonasta. Tyyllittely on viety pitkälle ja yksityiskohdat pelkistetty geometrisiin muotoihin. Ruoskan tilalla nähdään valkoinen keppi, ilmeisesti kyseessä on opetustilanne. Luonnos muistuttaa Oskar Schlemmerin (1888–1943) kolmikkobaletin pukuja ja myös Kurt Schmidtin (1901–1991) näyttämökohtauksia. Teatteri oli Schawinskylle kaikki kaikessa, ja Bauhaus-vuosien varhaiset maalaukset, luonnokset ja valokuvat kuvaavat juuri hänen innovatiivisia teatterinäytelmiään.

Otto Dixin kuvauksiin vaikuttivat taiteilijan sotakokemukset ensimmäisen maailmansodan taisteluista. Teoksessa *Female animal tamer* (1922) korostuvat kesyttäjän

695 Haftmann 1985, 78.

696 Le Targat, 1985, 19.

697 Biedermann 1993, 189.

698 Meijer 2008, 186.

699 Biedermann 1993, 189, 257.

700 Leadbeater 1983, 31–32.

kissanaamio, ruoska ja pistooli, jotka hallintaan ja valtaan liittyvinä piirteinä ovat vahvasti vedoksessa läsnä.

Osa ekspressioinisteista uskoi, että sota tuhoaisi tukahduttavaksi koetun järjestyksen ja että parempi yhteiskunta nousisi sodan raunioista⁷⁰¹. Karnevaalin nauru oli olennainen osa pelon voittamisen kokemusta. Nauru käänsi nurin väkivallan symbolit kuoleman koomisissa kuvissa. Kaikesta julmasta tehtiin naurettavaa. Kuolema ja uudistuminen olivat erottamattomia, karnevaalissa niitä ei pidetty pelon aiheina.⁷⁰²

Dixin teoksissa sota näkyi traumaattisena muistona, sillä kuolema hallitsi hänen koko tuotantonsa. Hän ei halunnut ylistää sota, se ei ollut kenenkään syytä, eivätkä hänen maalauksensa olleet propagandaa vaan pelkkiä kuvauksia. Hän näki koko taiteellisen tuotantonsa kertojan roolissa, joka otti osaa tapahtumiin ja keskusteli kokemuksistaan.⁷⁰³ Dix halusi keventää omaa elämäänsä sotaan liittyvillä kuvilla. Hän suosi voimakkaita aiheita, joissa tiivistyi vahva ambivalenssi. Dixin mukaan ulkokuori kertoi paljon ihmisen sisäisestä minästä. Hän korostikin mielellään kasvoja ja käsiä, sillä ne toimivat peilin tavoin.⁷⁰⁴

Muutamia Dixin etsauksista kommentoivat ajan poliittista tilannetta ja toiset taas kuvaavat sirkuksen tavanomaisuutta purevalla tyyllillä. Naiseläinkesyttäjässä näkyy taiteilijan viehtymys marginaalisuuteen. Sirkuslaiset riskeerivat elämänsä jokaisella esiintymisellään toteuttamalla taiteellisen elämän vaatimuksia ja yleisön odotuksia. Kun Dixistä tuli Neue Sachlichkeit -liikkeen johtava edustaja ja vuonna 1927 Dresdenin taideakatemian professori, hänen taiteensa julistettiin rappiotaiteeksi. Kuusi vuotta myöhemmin kansallissosialistit erottivat taiteilijan virasta, eikä hän saanut vuoden 1937 jälkeen enää osallistua näyttelyihin. Toisen maailmansodan jälkeen vuonna 1946 Dix vetäytyi kotiseudulleen miettimään elämän tarkoitusta; inspiraation lähteinä olivat karnevaaliparaatit ja kylän pukujuhlat.⁷⁰⁵

Hannah Höchin (1889–1978) eläintenkesyttäjää ohjaa merileijonaa perinteisen piiskan sijaan katseella. Dadaistinen valokuvamontaasi *Dompteuse* (1930, kuva 45) kuvaa taiteilijan ja hollantilaisen runoilijan Mathilda Brugmanin sekä onnellisia mutta myös tukahduttavia vuosia⁷⁰⁶. Taiteilija halusi tuoda esiin uuden naisen energisyyden, ammattimaisuuden ja androgyynisyyden mutta samalla myös valmiuden tasavertaisuuteen miehen rinnalla. Hän oli kiinnostunut naisen roolin dikotomisista: kuinka se oli rakennettu ja kuka sitä hallitsi. Hänen taiteeseensa liittyi vahvasti feminismi ja toive naisten vapautumisesta Weimarin Saksassa.⁷⁰⁷

701 Bahtin, 1995, 222; Elger 2007, 13.

702 Bahtin 2002, 47, 83.

703 Elger 2007, 215–217.

704 Karcher 1987, 22–49.

705 Naubert-Riser 2004, 260.

706 Makela 1996, 119.

707 Dompteuse/Hannah Höch 2018.

Höchin eläintenkesyttäjä on kuin hybridi, yhdistelmä, jolla on aasialaiset posliinikasvot, lihaksikkaat käsivarret ja hame. Almerin mukaan kyseessä on katkelma muotikuvausta.⁷⁰⁸ Maud Lavin pitää teosta monimerkityksisenä kuvauksena androgynisestä eläintenkesyttäjstä, jolla on mallinuken pää mutta maskuliiniset karvaiset käsivarret ja litteä rinta. Hihatton toppi toimii sirkuspuvun osana. Teoksen kehykset poikkeavat perinteisestä mallista, sillä ympärillä olevat messinkinastat ja revitty reuna viittaavat väkivaltaan. Kesyttäjän asento käsivarret ristissä ja merileijonaa suuntautuva katse viittaavat alistamiseen ja valta-asemaan. Kontrasti osapuolten välillä luo levottomuuden tunteen. Eläintenkesyttäjä on oudon kaunis mietiskelijä, kun taas merileijonan kammottava ilme kiinnittää katsojan huomion ja luo epäselvän vaikutelman siitä, kumpi hallitsee. Nuken kasvot näyttävät melko passiivisilta ja katse tyhjältä. Ristiriita näiden välillä on ilmeinen, koska kontrasti keinotekoisen nuken ja luonnon eläimen välillä näyttää selkeältä. Lavinin mukaan androgynia toimii osana salaisuutta, figuuri on saavuttamaton ja itseensä koteloitunut.⁷⁰⁹

Toulouse-Lautrecille teema antoi tilaisuuden karnevalistiseen toteutukseen ja mahdollisti symbolisen kuvauksen hänen omasta elämästään. Eläinteema hallitussa sirkusspektaakkelissa symboloi hänen silloista elämäntilannettaan ja kamppailuaan alkoholismien kanssa. Pastellityössä *Cheval et singe dressés* apinalla on merkittävä rooli; sen sijaan väriliitupiirustuksessa *Clown dresseur* (1899) taustan pieni elefantti ottaa kantaa taiteilijan kontrolloimiseen ja päättyy groteskiin eleeseen. Voimakastahoton klovni Georges Footit ohjaa riutunutta puudelia piiskan voimalla.⁷¹⁰

Pechstein kuvasi leijonien ja ihmisten välistä tasavertaisuutta, joka tulee esiin kaikesta, niin värien kuin yksityiskohtienkin kautta. Hannah Höch puolestaan toi esiin tunteet, kylmän todellisuuden, feminismien ja perhesuhteet. Hänen valokuvamontaa-nsa kertoo valtasuhteista ja kaksoismerkityksistä. Tehokeinona hän käytti kehyksen rikkomista. Kuvan reunat ilmaisevat tukahduttamista ja kontrolloitua väkivaltaa.⁷¹¹ Vastaava ratkaisu löytyy myös Théophile Pierre Wagnerin (1898–1944) teoksesta *Circus scene* (1886–1888), jossa valkoiseksi maalatut ja kullalla somistetut kehykset viittaavat taiteilijan amatöörivuosiin (kolme tamburiinia ja neljä ruoskaa)⁷¹². Moilliet’lle sirkusapinat antoivat välineen tutkia värien energiaa ja tilavaikutelmaa, kun taas Picassolle teema edusti yhteyttä taivaan, maan ja helvetin välillä. Toisaalta hän liitti mielellään maalauksiinsa eläimiä, joiden kanssa ihmiset yleensä tulivat toimeen⁷¹³.

Usein taiteilijat maalasivat eläintenkesyttäjät klovnin puvussa.⁷¹⁴ Chagall kuvasi hänet työmiehen asussa, jolloin perinteiset roolit vaihtuivat. Hänen kiintymyksensä

708 Almer 2016, 378.

709 Lavin 2005, 332–333.

710 Thomson 2005, 240; Milner 1992, 158.

711 Lavin 1995, 157–159.

712 Thomson 2005, 239–240; le Roux 1889, passim.

713 Berger 1985, 45.

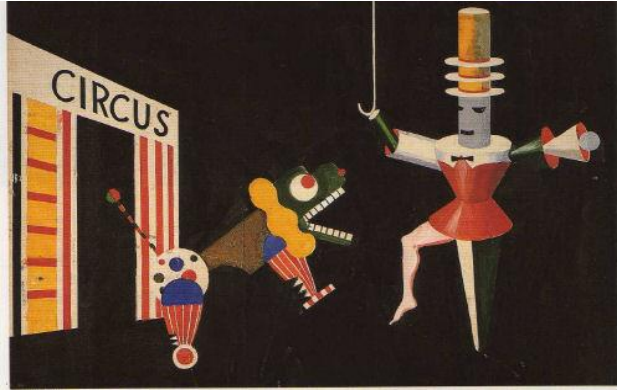
714 Milner 1992, 158.

eläimiin selittynee myös sillä, että hänen mukaansa eläimet olivat uskollisia, eivätkä ne pettäneet isäntäänsä. Hänen rakastamansa mallit tulivat suoraan sydäimestä ja olivat ikään kuin perhemuistoja⁷¹⁵. Höchin ja Pechsteinin teoksissa kireän ja laskelmoivan tunnelman lisäksi yhteisiä tekijöitä on eläintenkesyttäjän sukupuoli.



Kuva 41. Henri de Toulouse-Lautrec: *Cheval et singe dressés* 1899, pastelli, värikynä ja grafiitti 43,9 x 26,7 cm, Margaret Day Blake collection, The art institute of Chicago (Thomson 2005, 253).

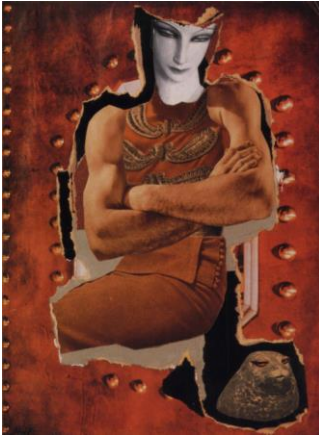
Kuva 42. Marc Chagall: *Composition aux cercles et à la chèvre* 1920, öljy pahville 38,1 x 49,5 cm, taiteilijan kokoelma (Haftmann 1985, 79).



Kuva 43. Max Pechstein: *Die Löwebändigerin* 1920, öljy kankaalle 121 x 94,2 cm, yksityiskoelma, Tökendorf, Hamburg, valokuva Elke Schneider (Thurmann 2017, 43–44).

Kuva 44. Alexander Xanti Schawinsky: *Bühnen und kostümen wurf zu circus szene. Dompteur und Untier* 1924, tempera, tussi, lyijykynä paperille 34,2 x 50,1 cm, Bauhaus Archiv, Berlin (Droste 1991, 104).

⁷¹⁵ Le Targat 1985, 19.



Kuva 45. Hannah Höch: *Dompteuse* 1930, valokuvamontaasi 35, 5 x 26 cm, Collection Kunsthaus, Zürich (Makela 1996, 114).

4.6. Tanssijat areenalla

4.6.1. Rohkeat esitykset ja uusi elämäntapa

Lukuisten eri taidonnäytteiden lisäksi sirkukseen on kuulunut tanssiesityksiä ja tanssijoita.⁷¹⁶ Vuonna 1889 Fernandossa nähtiin voimakasta kritiikkiä saanut revyy, jonka tanssijan La Gouluen huono maine herätti runsaasti huomiota. Tapausta pidettiin sopimattomana. Ohjelmanumero oli kuitenkin tyypillinen modernin Montmartren speaktaakkeli, johon liittyi yllätys.⁷¹⁷ Sittenmin Toulouse-Lautrecin maalausten kautta Louis Weberin alias La Gouluen (1870–1929) esittämä kattrilli (*Moulin Rouge*) ja Marcelle Lenderin (1862–1926) bolero varieteeteatterissa tulivat tunnetuiksi. Taitoratsastajanakin tunnettu Jane Avril (1868–1943) kehitti oman erikoisen yksintanssinsa.⁷¹⁸ Cancan (Chahut) ja jopa vatsatanssi kuuluivat 1800-luvun lopun muotivirtauksiin⁷¹⁹.

Eroottiset ja eksoottiset rytmit sekä moderni tanssi-ilmaisu toivat esiin estottoman kehonkielen. Kirchnerin ystävälleen lähettämä kortti *French dancer* (1909, kuva 46) kuvaa hyvin ajan muuttumista. Rohkean esityksen lisäksi tanssin olennaisena osana oli hameiden kieputtava pyöritys ja jalkojen nosto korkealle. Pariisin revyiden tyyli, vapaa ilmapiiri ja epäsovinnainen elämä olivat vertaansa vailla.⁷²⁰

716 Taivalaari 2006, 14.

717 Thomson 2005, 238; Arnold 1989, 65. Thomson viittaa Jules Roque`n kuvailuun.

718 Toulouse-Lautrec: *Marcelle Lender dancing the bolero in Chilperic* 1895 (Milner 1992, 132.) Toulouse-Lautrec: *Jane Avril dancing* 1892 (Milner 1992, 83.)

719 Milner 1992, passim. Pariisin tanssihallien ja varieteeteattereiden tanssikkulttuurin vastakohtana lienee maaseudun ja syrjäisten alueiden suosima *ball-musette*, josta esimerkkinä ovat Léger`n *The three musicians* (1930 ja 1944) ja Picasson *La dance villageoise* (1922).

720 Hedinger 2001, 182.

Vuonna 1903 Nouveau cirque lanseerasi ensimmäisten joukossa honky-tonk-, cakewalk- ja ragtime-tansseja,⁷²¹ joiden suosio jatkui useita vuosikymmeniä. Pariisin johtavat musiikkihallit ja varieteeteatterit, muun muassa Folies-Bergère, Moulin Rouge, Ambassadeur ja Eldorado, hyödynsivät muotovirtauksia kaikin tavoin.⁷²² Tavoitteena oli testata sirkustaitojen suosiota ja esiintymispaikkojen kilpailukykyä. Niinpä kahvilakonserteissa ja musiikkihalleissa nähtiin säännöllisesti sirkusesityksiä.⁷²³ Kirjallisuus- ja intellektuellipiireissä kabareeta ja sirkusta pidettiin elämisen tapana, jopa uudistuksen symbolina.⁷²⁴ Sirkukselle tanssi oli taidemuoto, jossa tarvittiin fyysistä taitoa, kehollista ilmaisua ja rytmiä. Taiteilijoiden suosima amerikkalainen Loïe Fuller (1862–1928) kehitti oman tyylinsä silkkikankaiden, valojen, värin ja maagisten peilien avulla.⁷²⁵ Art nouveausta vaikutteita saanut tanssitaiteilija oli symbolistirunoilijoiden ja -taiteilijoiden keskuudessa suosittu kuvauksen kohde.⁷²⁶ Myös runoilija Stéphane Mallarmé arvosti Fullerin lahjakkuutta ja monitaitoisuutta.

4.6.2. Kabareetanssijat

Yleensä tanssija oli huomattava hahmo 1800-luvun ranskalaisessa kulttuurielämässä. Reynolds esittää Mallarmén käyttämän vertauksen, jonka mukaan tanssi oli ikään kuin ruumiillista kirjoittamista ja baletin seuraaminen lukemista, kun taas ballerina ymmärrettiin persoonattomana ja lukutaidottomana olentona, joka tiedostamattaan paljasti tapahtuman.⁷²⁷ Hän oli vaatteisiin verhoutunut metafora, joka ei ollut nainen.⁷²⁸ Tanssijan keho mahdollisti vertauskuvallisen toiminnan. Katsoja näki hänen fyysisen liikkumisensa ja loi mielessään metamorfoosin, muodonmuutoksen, jolloin keho lakkasi olemasta pelkkä liikkuva vartalo. Liikkeen voiman muuttumista pidettiin esiintyjän jumalaisena lahjana sekä ruumiillisuuden ja aineettoman ideaalin välisenä jännitteenä, jonka prosessina oli metaforinen muutos.⁷²⁹

721 Jones D. 2011, 155. Honky-tonk oli musiikin tyylilaji; ragtimetansseihin kuuluivat mm tango ja valssi.

722 Blake 1999,15. Sponsorit järjestivät jopa tanssikilpailuja. (Blake 1999, passim.)

723 Giviskos 2011, 14; Thomson 2005, 237–238; Lloyd 1991, passim; Jones D. 2011, 126. Folies-Bergèren julisteissa (*Le dompteur noir del Monico*, 1875) luvattiin leijonien ja tiikereiden esityksiä, nuoralla kävelyä (*Travail merveilleux sur le fil de fer par fontaine*, 1890), pantomiimia ja balettia (*L'Arc-en-Ciel*, 1893). Folies-Bergèressä järjestettiin jopa nyrkkeilyotteluita. (Giviskos 2011, 13; Simon 2014, 131; Harris 1983, 55.)

724 Lloyd 1991, passim.

725 Reynolds 1998, 155–170; Salminen 2017.

726 Thomson & al. 2005, 198–201.

727 Reynolds 1998, 166. Runoilija Paul Valéryn mukaan runon lausuminen oli yhtä kuin astuisi verbaaliseen tanssiin. (Valéry 1983, 63.)

728 Mallarmé 1983, 111–115. Reynolds avaa myös runoilija Georges Rodenbachin (1855–1898) käymän keskustelun Mallarmén kanssa. Sen mukaan alaston tanssija oli nainen muttei ikuinen feminiinisuuden symboli eikä metafora. Feminiinisuuden myytti oli ristiriitainen, jopa kummajainen. (Reynolds 1998, 166.)

729 Reynolds 1998, 162–166.

Toulouse-Lautrec tunsi useita tanssitaiteilijoita. Kiintoisimpia kohteita oli Loïe Fuller, jota hän ei ollut tavannut henkilökohtaisesti. Syynä ehkä oli se, että tanssijan esitykset suunnattiin varakkaalle väestölle. Toisaalta ne olivat lähempänä teatteria kuin kahvilakonsertteja, sillä tanssin pääpaino oli lavastuksessa ja puvustuksessa. Yleensä Fuller tanssi avojaloin valtaisaan läpikuultavaan kaapuun pukeutuneena ja erityisesti hänelle suunnitellussa tilassa (Folies-Bergère), jossa oli alta valaistu lasilattia ja ympärillä peilit. Näytös tapahtui eriväristen valojen ja erikoisten pyörivien tehosteiden keskipisteessä. Kaikki toteutettiin musiikin mukaan. Toulouse-Lautrec teki Fullerista lukuisia vedoksia käsittävän litografiasarjan (*Miss Loïe Fuller*, 1893),⁷³⁰ jossa hän kuvasi tanssijan yksinkertaisesti monimutkaisesta lavastuksesta huolimatta.

Toulouse-Lautrecin monista tanssikuvauksista varsinaisesti sirkukseen liittyvä on kuitenkin maalaus *Au nouveau cirque: The female clown and five stuffed shirts* (1891–1892, kuva 47), jossa muodikkaasti pukeutunut katselija seuraa Papa Chrysanthèmen japanilaisvaikutteista balettiesitystä. Notkea tanssija liukuu kevein askelin kukkien päällä sirkuksen arenalla. Vastakkaisella puolella istuu hänen uuden japanilaisen aviomiehensä hovi. Karikatyyrimaiset samurait länsimaisissa iltapuvuissaan, punaiset nenät, pienet nutturat ja pelkistetty irvistys lisäävät Toulouse-Lautrecin luomaa vaikutelmaa, jolla hän halusi hämätä niin katselijan todellisuutta kuin esityksen taidokkuuden rajaakin.⁷³¹ Katsojan päätettäväksi jäi, mikä oli esitystä ja mikä rekvisiittaa.

Teos sai alkunsa taidekauppias Siegfried Bingin (1838–1905) ajatuksesta muuttaa omistamansa galleria Pariisissa l'art nouveaun hengen mukaiseksi. Suunnitelman toteuttamiseksi hän pyysi taiteilijoita ideoimaan lasimaalauksia kyseiseen galleriaan.⁷³² Toulouse-Lautrec teki useita muunnelmia samasta aiheesta. Todennäköisesti teos *Ballets, fantaisie nautique et japonaise* (1892, kuva 48) kuului samaan sarjaan. Siinä tanssijan liikkeet erottuvat selkeämmin ja saavat suuremman huomion arenalla. Japanilaiset naiset istuvat selkään katsojaan päin. Kuvauksen tunnelma on erikoinen, melkein aggressiivinen. Molemmissa teoksissa tanssija muistuttaa Fullerin kuvausta.

Myös Georges Seurat kuvasi mielellään Pariisin yöelämää, tanssia ja musiikkia. Hän oli kiinnostunut Montmartren sirkusten, musiikkihallien, kahvilakonserttien ja vaudevilleteattereiden interiööreistä ja yöllisestä huvittelusta⁷³³. Todennäköisesti hän oli tietoinen Sirkus Fernandon paljon puhutusta revyyestä, jossa La Goulue esiintyi. Cancan oli suosittu niin tanssina kuin maalausaiheenakin. Maalauksessa *Le Chabut / Hullabaloo* (1889, kuva 49) Seurat tutki viivan, värien ja valojen vai-

730 Chapin 2005, 141–142.

731 Milner 1992, 78–79.

732 Musée d'Orsay 2019.

733 Fonti 2001, 170.

kutusmahdollisuuksia. Charles Henryn (1859–1926) esteettisen astemitan avulla hän oivalsi, miten astemuutokset samasta pisteestä lähtevien viivojen välillä vaikuttivat⁷³⁴. Kiemuraiset olkakoristeet, takinliepeet ja jopa viikset myötäilevät tanssin ylöspäin kohoavaa iloista tunnelmaa. *Le Chabut* ei ollut spontaania improvisaatiota vaan täydellisen harmonian tavoittelua.

Teoksen *Le Chabut* kuvaus liittyy Concert de l’Ancien Monden nuhruiseen kabareehen, jossa Seurat’lla oli tapana käydä iltaisin piirtämässä. Courthion viittaa taidekriitikko Gustave Coquiota (1865–1926) kuvaukseen, josta käy selville kabareen tallilta löyhkäävä ilmapiiri ja tanssijoiden nimet (Coccinelle, Hussar, Artilleur ja Blondinet).⁷³⁵ *Le Chabut* on karikatyyriesitys, jossa tanssijat, soittajat sekä katsojat ovat basistin marionetteja ja hymyilevät pelkistetyin ilmein, jalat ylhäällä. Maalaus aiheutti aikanaan riitaa, se oli tavallaan kannanotto pariisilaisesta yöelämään.⁷³⁶ Courthion vertasi Seurat’n naismalleja ohikulkeviin, sukupuolettomiin shakkinappuloihin.⁷³⁷ Futuristit pitivät teosta puhtaan energian merkintätapana. Russellin mukaan *Le Chabut* oli tilallisesti arvoituksellinen, ikään kuin aihe olisi kiedottu näkymättömän keskiakselin ympärille.⁷³⁸

Seurat toteutti Charles Henryn periaatteita ja ihailemaansa Jules Chéret’n tyyliä.⁷³⁹ Hän oli kiinnostunut David Pierre Humbert de Supervillen (1770–1849) teorioista, David Sutterin (1811–1880) geometrisesta analyysistä sekä Eugène Chevreulin (1786–1889) väriympyrästä.⁷⁴⁰ Hän tutki väriteoreetikoiden tuotantoa ja ihastui Charles Blancin (1813–1882) väitteeseen, jonka mukaan tiukkojen lakien määrittämiä värejä voitiin opettaa kuin musiikkia. Värinkuvauksen lainalaisuudet ja tarkka piirtäminen auttoivat oman tyylin löytämisessä. Tavoittaakseen puhtaamman ja voimakkaamman vaikutelman hän jakoi värit, asetti ne pisteinä vierekkäin ja käytti optista värien sekoittamista suuremman valovoiman tavoittamiseksi.⁷⁴¹

Léger aloitti tanssisarjan maalaamisen jo 1930-luvulla. Sen teoksista mainittakoon *Danseuses de L’oiseaux* (1953), *Dancer with keys* (1929), *Dancer with yellow triangle* (1930) ja *La danseuse bleue* (1930). Sotaa edeltävinä vuosina hänellä oli tapana käydä runoilijaystäviensä kanssa Pariisin Sirkus Medranossa. Ikuisena sirkuksen ystävänä hän tutustui myös New Yorkin Barnumin sirkukseen Madison Square Gardenissa.⁷⁴² Maalauksessa *Dance* (1942, kuva 50) hän kuvaa kolmen tanssijan ilottelua. Teoksen

734 Valkonen & Valkonen 1983a, 243–244. Esimerkiksi tanssijan kengän kärjestä lähtevien viivojen kulmavälit olivat 72, 30 ja 12 astetta. Astemittarin avulla saattoi analysoida muodot numeroiden mukaan tai vastavuoroisesti rakentaa rytmiset muodot numeroiden mukaan. (Alexandrian 1980, 85.)

735 Alexandrian 1980, 79; Courthion 1988, 40; Herbert & al. 1991, 345.

736 Herbert & al. 1991, 344–345.

737 Courthion 1988, 41.

738 Russell 1965, 240–242, 266.

739 Russell 1965, 240–242.

740 Courthion 1988, 10.

741 Platte 1968, 122–126.

742 Schmalenbach 1976, 154.

liikettä myötäilevät värikaistaleet ja pyöreät muodot, joissa ei ole enää taiteilijan tyyllille tuttua, ankaraa kone-estetiikkaa vaan kaarevia, pehmeitä muotoja, taiteen ja elämän sopusointua. Figuurit tanssivat painovoimasta vapaana. Myös Matissen tanssijan liike on kevyttä, nopeaa ja sulavaa teoksessa *Danseuse acrobatique* (1949). Reunan rikkovat diagonaalisesti suuntautuneet sirot raajat, höyhenenkevyesti hulmuavat vaatteet ja hiukset, jotka lisäävät liikkeen vaikutelmaa ja tanssin vaivattomuutta.

Väripintojen maalaaminen ääriiviivojen yli sai alkunsa amerikkalaisista valomai-noksista, sillä Léger oli kiinnostunut myös New Yorkin sirkuksen ja musiikkihallin liikkuvista valokeiloista, jotka hän näki vapaana ilmassa, itsenäisesti toimivina ja valmiina uudelle vaihtuvalle värille. Idea oli valmis sovellettavaksi. Väristä tuli itsenäi-nen, se oli riippumaton värialueen ääriviivoista, ja muodot levisivät alueesta toiseen vapaasti. Léger halusi korostaa tanssivien figuurien rytmin merkitystä abstraktissa sommittelussa.⁷⁴³ Pitkä oleskelu maanpakolaisena Yhdysvalloissa toisen maailman-sodan aikana ei vaikuttanut Léger'n tyyliin eikä aiheisiin. Värikokeilut kuuluivat hänen moniin ilmaisutapoihinsa. Kuuden vuoden aikana valmistui lähes 120 maala-usta ja lukuisia luonnoksia. Léger'n mukaan amerikkalaisilla oli huono maku monen asian suhteen. Erityisesti nuorten tyttöjen pukeutuminen ärsytti häntä, koska hänen mukaansa heidän asunsa muistuttivat sirkusakrobaattien asuja. Sen takia hän maa-lasi pyöräilijöitä ja viimeisteli ne vasta sodan jälkeen Pariisissa. Toisaalta ”Bad taste” vahvasti taiteilijan itse valitsemaansa toteutustapaa.⁷⁴⁴

4.6.3. Liikkeen kuvaus ja yöelämän kutsu

Musiikkihallien amerikkalaiset tähtitanssijat Gaby Desley (1881–1920) ja Harry Pilcer (1885–1961) todennäköisesti toivat pariisilaisten ulottuville suuren suosion saavuttaneen karhutanssin.⁷⁴⁵ Maalauksessa *La Dance de l'ours au Moulin Rouge / Bear dance at the Moulin rouge* (1913, kuva 51) Gino Severini (1883–1966) jäljitteli tanssivien sirkuskarhujen liikkeitä. Vaikka kömpelöt askeleet olivat tahattomia ja ehkä sopimattomiakin, niitä pidettiin yleisesti viihdyttävänä⁷⁴⁶. Severinin teok-sessa tanssiva pari liikkuu kumarassa, hieroo olkapäitä, heiluttaa käsiään ja keinuu edestakaisin varpailiaan matkien harmaakarhun löntystelevää käyntiä. Ympärillä oleva dynaaminen voimaviivasto levittäytyy tanssiparin molemmille puolille.⁷⁴⁷ Läpinäkyvyyden tuloksena muoto yhdistyy väriin ja hahmoista syntyy tanssin idean henkilöitymiä.⁷⁴⁸

743 Svendsen 1994, 159; Verdet 1970, 34–35.

744 Schmalenbach 1976, 37–38; Verdet 1970, 34–35.

745 Jones Z. 2011, 156; Blake 1999, 43.

746 Jones Z. 2011, 156.

747 Blake 1999, 49–51; Battistini 1992, 166. Umberto Boccionin (1882–1916) voimaviivojen käsitte tarkoitti muotojen suuntaamista kankaalla. Kuvattu objekti ja ympäröivä tausta sulivat toisiinsa. (Battis-tini 1992, 165.)

748 Pritchard 2003, 51–52.

Severini käytti analogista menetelmää, joka oli tuttu jo ennestään futuristisessa kirjallisuudessa. Maalauksessa *Ballerina = Mare* (1913) meri loi mielikuvan tanssijasta, jonka värit sulautuivat aaltoihin ja samalla etäännyivät alkuperäisestä todellisuudestaan.⁷⁴⁹ Blaken mukaan myös teos *La Dance de l'ours au Moulin Rouge/ Bear dance at the Moulin rouge* perustui analogeihin, samankaltaisuuksiin. Tanssin elinvoimaisuudesta muistuttava karhun elehdintä ja raitiovaunujen energisyyden rinnastaminen toivat Severinille mielikuvia afroamerikkalaisista kansansaduista ja uskonnollisista riiteistä.⁷⁵⁰ Eläimen vitaalisuuden ja teknologian voiman välillä ei nähty ristiriitaa.⁷⁵¹

Severinille tanssija oli muuttuvan mielentilan vertauskuva, joka liittyi modernisuuden tilaan ja nykyaikaan. Mitä abstraktisemmaksi hänen teoksensa tulivat, sitä selvemmäksi kävi hänen näkemyksensä tanssista.⁷⁵² Modernin elämän tulkitsijana tanssi heijasti kaupungin nopeatempoista urbaania ympäristöä; sekä samaan aikaan se antoi fyysisen muodon tuonpuoleisille yliaistillisille ideoille.⁷⁵³ Severini halusi tuoda esiin elämänilon energisyyttä ja humoristista jäljittelyä. Kehon liikkeet, rytmin harmonia ja synestesia kiehtoivat häntä. Hän tahtoi tulkita tuntemuksiaan värin, viivan ja muodon avulla. Samanaikaisuuden, liikkuvuuden ja toisiinsa tunkeutuvien tasojen käsitteet olivat kaikille futuristeille yhteisiä tyyllillisiä periaatteita.⁷⁵⁴ Filosofi Henri-Louis Bergsonin (1859–1941) teorioiden vaikutuksesta he kuvasivat todellisuuden nopeina välähdyksinä. Niissä menneisyys yhdistyi nykyhetkeen, joka puolestaan virtasi tulevaisuuteen muuntuvalla tavalla. Havannoijan näkemys kohteesta muuttui koko ajan.⁷⁵⁵

Useimmat taiteilijat kuvasivat mielellään yöelämää ja sen huvituksia. Toulouse-Lautrecia viehättivät erityisesti poikkeavuudet, kaksinkertaiset roolit, vastakohtaisuudet ja tanssijan energia⁷⁵⁶. Lisäksi tiedetään, että hän oli kiinnostunut japanilaisesta taiteesta ja keräsi puupiirroksia.⁷⁵⁷ Léger'lle tanssi merkitsi vapautta. Musiikkihallin ja sirkuksen liikkuvista kohdevaloista ja Broadwayn väriä vaihtavista valomainoksista hän löysi uuden inspiraation, jota hän sovelsi tanssiaiheisissa maalauksissa. Seurat'lla maalaustyylillä perustui todellisuuden tieteelliseen tutkimiseen. Hän halusi perehtyä maalaustensa muodolliseen sisältöön yhtä tarkasti kuin väriin⁷⁵⁸. *Le Chabut* antoi Seurat'lle mahdollisuuden tutkia tanssin iloa ja ylöspäin suuntautuvien viivojen merkityksiä. Léger näki sirkuksen värilliset, liikkuvat

749 Ferrari 2000, 80.

750 Blake 1999, 56.

751 Blake 1999, passim.

752 Jones Z. 2011, 222.

753 Pritchard 2003, 2; Severini 1995, 118; Haidinger 2014, 5.

754 Blake 1999, 51; Battistini 1992, 166; Pritchard 2003, 2.

755 Ferrari 2000, 40; Dempsey 2008, 85.

756 Lucie-Smith 1977, 3; Arnold 1989, 65.

757 Fellbinger 1999, 68–69; Arnold 1989, 20.

758 Lynton 1967, 46–47.

valokeilat tanssin vapautena, Seurat'lle tanssi mittasi ilon määrää, se oli riemun vertauskuva.

Severini halusi käyttää futuristista ja symbolistista estetiikkaa kuvaamaan sitä ulkoista todellisuutta ja sisäistä värähtelyä, jota hän koki kabareissa ja tanssihalleissa.⁷⁵⁹ Pariisilaisten keskuudessa estottomat, usein seksuaalisesti provokatiiviset liikkeet ja karhutanssin rytmi koettiin hämmennystä herättävinä. Blaken mukaan siihen liittyi primitiivisiä elementtejä mutta myös halua olla moderni. Eksoottinen alkuperä oli yhteydessä nopeaan tempoon, voimakkaaseen rytmiin ja moderneihin urbaanielämän ominaispiirteisiin, jotka vetosivat pariisilaiseen avantgardeen.⁷⁶⁰ Severini tahtoi ilmaista tanssin kautta yliaistillisuutta, joka yhdisti kaksi mielentilaa ja kaksi tanssijaa.



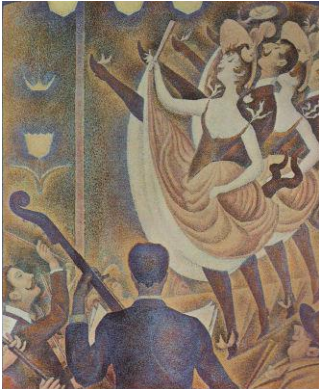
Kuva 46. Ernst Ludwig Kirchner: *French dancer* 1909, lyijykynä ja vahaliitu 14 x 9 cm, Altonaer Museum, Norddeutsches Landesmuseum, Hamburg (Hedinger 2001, 183).

Kuva 47. Henri de Toulouse-Lautrec: *Au nouveau cirque. The female clown and five stuffed shirts* 1891–1892, vesiväri 117 x 85,75 cm, John D. McIlhenny Fund, The Philadelphia Museum of Art (Milner 1992, 78).

Kuva 48. Henri de Toulouse-Lautrec: *Ballets fantasie nautique et japonaise* 1892, liitupiirros (Toulouse-Lautrec's *The circus* 2006, 35).

759 Pritchard 2003, 26.

760 Blake 1999, 43, 48–58.



Kuva 49. Georges Seurat: *Le Chahut* 1889, öljymaalaukankaalle 169 x 141 cm, Rijksmuseum, Kröller-Müller, Otterlo (Alexandrian 1980, 87).

Kuva 50. Fernand Léger: *Dance* 1942, öljymaalaukankaalle 183 x 154 cm, yksityisomistus, Musée Léger Biot (Verdet 1970, 33).

Kuva 51. Gino Severini: *La Dance de l'ours au Moulin Rouge / Bear dance at the Moulin rouge* 1913, öljy kankaalle 100 x 73,5 cm, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris (Fonti 2001, 95).

4.7. Sirkusmaailman voimamiehet

Suurikokoiset voimamiehet, painijat ja toisistaan mittaa ottavat nyrkkeilijät olivat sirkusesitysten vetonauloja. Vähitellen kilpailemisesta tuli tärkeä ajanviete ja tapa arvioida suorituksia.⁷⁶¹ Alun perin atleetti oli urheilukisoihin osallistuva nuori mies, jonka ohjelmaan kuului lihasvoimia kehittäviä harjoituksia.⁷⁶² Kreikan mytologian superhahmo Herakles (roomalaisten Hercules) yhdistettiin poikkeuksellisiin voimiin ja henkisiin ominaisuuksiin.⁷⁶³ Samat ominaisuudet haluttiin liittää myös sirkusten painonnostajiin, sillä monet esiintyjät käyttivät Herkules-nimeä.⁷⁶⁴ Voimannostotaitoa ihailtiin ja kunnioitettiin. 1800-luvulla voimamiehet ja -naiset olivat sirkusten huomattavimpia tähtiä ja kuka tahansa yleisöstä saattoi haastaa heidät jos piti itseään vahvempaan.⁷⁶⁵

Taiteessa sirkussankari kuvattiin yleensä aktiivisena toimintojensa parissa. Daurmier teki poikkeuksen ja sijoitti voimamiehen väkijoukon keskelle kädet puuskassa sekä tietoisena omasta tilanteestaan ja voimastaan (*The strong man*, 1865, kuva 52). Edessä oleva klovni osoittaa vahvaa miestä merkitsevästi ja vetoaa häneen väkijoukon

⁷⁶¹ Koski & al. 2004, 11.

⁷⁶² Castrén & Pietilä-Castrén 2000, 68; Koski & al. 2004, 86.

⁷⁶³ Castrén & Pietilä-Castrén 2000, 208.

⁷⁶⁴ Simon 2014, 207.

⁷⁶⁵ Voimamies 2019.

raivotessa tunnelman mukana. Ilmeisesti kuvaus on taiteilijan mielipide hallitsijasta, keisarikunnan vahvasta miehestä. Teoksen symbolinen merkitys liittyy Ranskan hallinnon järjestämiin vaaleihin, joita Daumier piti kansalaisten ansana. Harperin mukaan Herkules olisi keisarin vallan ja hänen poliittisen järjestelmänsä vertauskuva ja pahansuopa klovnin viittaisi Daumier'n symboliseen *Ratapoil*-veistokseen.⁷⁶⁶ Maalauksessa taas Thomsonin mukaan otettiin mittaa huutamalla ja haettiin huomiota sirkuksen vahvimman miehen saavutusten avulla.⁷⁶⁷ Daumier'n teos *A strongman and a Pierrot in the wings / Performers resting* (1865–1870, kuva 53) sisältää eri katsojien näkökulman. Ritter näkee siinä ristiin nojaavan voimamiehen, joka on kukistanut heikon, kärsivän, kumaran ja Kristuksen kaltaisen klovnin, taiteilijan.⁷⁶⁸ Kyseessä on surullisen klovnin kuvaus, joka oli Daumier'lle autenttinen demokratian symboli.⁷⁶⁹ Todennäköisesti hallitsija ei toteuttanut tasa-arvo- ja vapausperiaatetta.

Toulouse-Lautrecin teoksessa *Travail des poids* (1905, kuva 54) mies nostelee painoja vaivattomasti ja antaa ymmärtää, että tehtävä on hyvin helppo. Kiertävän sirkuksen painonnostaja ja taidemaalari Camille Bombois'n (1883–1970) kuvaus (*A cirque forain*, 1928) muistuttaa samaa tilannetta, jossa kyseessä on tasapainoilu rautapallotankojen kanssa. Vierellä on lukuisia painonnostoon liittyviä alasimia ja punnuksia. Toulouse-Lautrecin sankari voimailee tyhjällä arenalla, kun taas Bombois'n atleetti on saanut ympärilleen yleisön ja voimamiehen.⁷⁷⁰ Rouault'n teoksessa on toisenlainen tilanne, otsikko *Le Superhomme* (1916, kuva 55) liittyy kohteen Friedrich Nietzschen (*Thus spoke Zarathustra*, 1883) yli-ihmiskäsitteeseen ja ihmiskunnan valistumiseen. Korkeakauluksinen takki ja saappaat viittaavat sotilaan univormuun ja maailmansodan voimatasapainoon.⁷⁷¹ Rouault tuo esiin selkeästi supermiehen luonteen, pelkoa täynnä olevat suuret silmät ja tunteen tiedostaa omien arvojen kautta oikeutta ja vääryyttä. Hahmon sama asento toistuu Rouault'n maalauksessa saksalaisesta upseerista *Officier Allemand* (1917).

4.7.1. Painijat

Daumier'n maalauksessa *Les lutteurs de cirque / Wrestlers* (1852–1853, kuva 56) vahvarakenteinen atleetikko katsoo verhon takaa arenalla tapahtuvaa ottelua. Tiukassa otteessa olevat painijat kamppailevat yleisön seurattessa tiiviisti. Teoksen voimakkaasta vastakohta-asettelusta tulevat esiin valo - pimeys, yleisö - yksityisyys, aktiivisuus - passiivisuus. Tavallaan kyseessä on kaksi eri tapahtumaa, joiden pääpai-

766 Harper 1981, 166–167; Ritter 1989, 254. Louis Napoléon Bonaparte (Napoléon Bonaparten veljenpoika) oli Ranskan presidenttinä vuosina 1848–1852 ja keisarina nimellä Napoleon III vuosina 1852–1870. *Ratapoil* (nyljetty rotta) oli tarkoitettu ilkeäksi piikiksi hallitsijan poliittiselle tavoitteelle.

767 Thomson 2017, 23.

768 Ritter 1989, 254.

769 Naubert-Riser 2004, 96; Bransten 1944, 22.

770 *Cirque forain / Bombois* 2021.

771 Georges Rouault 2007, 55.

no on vuoroaan odottavalla painijalla. Daumier oli kiinnostunut kreikkalais-roomalaisesta painista, jossa nyrkkejä ei saanut käyttää. Ainoastaan otteet niskan ja vyötärön välillä olivat sallittuja⁷⁷². Ilmeisesti aihe oli suosittu, sillä samana vuonna valmistui myös Gustave Courbet'n (1819–1877) maalaus *The Wrestlers* (1853). Todennäköisesti teos vaikutti Daumier'n valintaan ja teeman toisintoon.⁷⁷³ Courbet halusi tuoda esiin elämän raadollisuutta ja tavoitteli tietoisesti rumuuden kulttia, sillä hänen mukaansa taiteilijan tehtävänä oli esittää totuus⁷⁷⁴. Daumier keskittyi kuvaamaan yhteiskunnallista vääryyttä.

Kirchnerin voimakkaat painijat (*Wrestlers in a circus*, 1909) kilpailevat tiukassa otteessa värikkäällä matolla.⁷⁷⁵ Ottelua seuraa tiiviisti neljä miestä. Daumier'n maalauksessa sirkus on täynnä innokasta yleisöä. Molemmissa maalauksissa näkyvä areenan kaareva reuna. Daumier'n kuvaus tapahtuu sekä arenalla että kulisissa, Kirchnerin painijat ovat kaiken huomion keskipisteessä. Samaan aihepiiriin kuuluu myös Rouault'n tilannekuvaus (*Wrestler* 1905, kuva 57).

Paini tuli antiikin olympialaisten ohjelmistoon jo 708 ennen ajanlaskun alkua, ja se oli kaikkien tärkeiden kreikkalaisten kilpailujen ohjelmassa.⁷⁷⁶ Léon Cladelin (1835–1892) romaani *Ompdrailles, le tombeau des lutteurs* (1879) kertoo 1800-luvun eteläranskalaisten paikallisista mestareista ja heidän elämästään. Myös kuvittaja Paul Gavarnin (1804–1866) tiedetään tehneen kuvauksia Pariisin lähiöiden painijoista.⁷⁷⁷ Hugues le Roux'n mukaan Marseillen veljekset olivat kuuluisia sirkuksen painijoita ja heitä pidettiin aikansa sankareina.⁷⁷⁸ Léon Dehesghuesin (1852–1910) maalaus *Allons chez Marseille / The fair at Neuilly-Les-Lions and see Marseille* (1884) antaa vihjeen heidän maineestaan. Lajin suosio näkyi niin kirjallisuudessa, kuvataiteissa kuin sirkuksessakin.

4.7.2. Nyrkkeily

Antiikin aikana nyrkkeilijä tunnettiin arpisista nyrkeistä ja ruhjoutuneista korvista tai ruttuun lyödystä nenästä. Lajin tuomista negatiivisista sivuilmiöistä huolimatta nyrkkeilijöitä arvostettiin ja heitä pidettiin kotikaupunkinsa sankareina.⁷⁷⁹ Minolainen fresko Therasta ei liene ainut maalaus (kuva 58), joka kuvaa kahden pojan ottelua. Yleensä vyöt ja eriväriset vyönauhat viittasivat ottelun sääntöihin, lyöminen

772 Rey 1985, 118. Kreikkalaiset erottivat pystypainin, jossa ottelijat koskettivat maata vain jalkapohjillaan tai joskus käsillään, ja permantopainin, jossa painijat ottelivat maassa toisiinsa kietoutuneina. Molemmissa lajissa oteltiin oliivilla öljyttynä ilman vaatteita. (Koski & al. 2004, 58.)

773 Rey 1985, 118. Ranskan maaseutumarkkinoilla ja tivoissa painijoilla oli omat kojut, missä he pelasivat haastajia. (Rey 1985, 118.)

774 Cogniat 1973, 78; Foucart 1977, 16.

775 *Wrestlers* / kirchner 2023.

776 Koski & al. 2004, 104; Matyszak & Berry 2009, 171.

777 Rey 1985, 118.

778 le Roux 1889, 43–73.

779 Koski & al. 2004, 63.

niiden alapuolelle oli kiellettyä, eikä rautapalasten kätkeminen suojakintaisiin ollut sallittua. Freskon ottelijoiden ihonväri kertoo sukupuolen, ajeltu pää ja palmikot viittaavat nuorukaisten rituaaliin ja korut liittyvät varallisuuteen.⁷⁸⁰

Kees van Dongenin *Nyrkkeilynäytös* (1908, kuva 59) luo erilaisen vaikutelman, sillä ilmapiiri on uhmaavampi, kilpailuhenkisempi ja otteluasento kyräilevämpi kuin minolaisessa freskossa. Katsojien sijaan taiteilija on ottanut mukaan kannustusjoukon ja erotuomarin. Epäilyjä herättävät myös nyrkkeilijöiden asut, ilmeisesti kyseessä on vedonlyönti. Pierre Bonnardin nyrkkeilijä (*The boxer*, 1931, kuva 60) antaa henkilökohtaisemman kuvan ohjelmanumerosta; erikoista maalauksessa on vastaottelijan puuttuminen. Lisäksi kuvauksesta uupuvat yleisö ja kannustajat. Teoksesta voi aistia niin ottelun vaativuuden kuin myös nyrkkeilijän periksiantamattomuuden. Taiteilija kuvasi itsensä yläosa paljaana, nyrkit kohotettuna ja kasvoillaan outo ilme. Asento ilmaisee haastetta ja samalla väsymystä⁷⁸¹.

Daumier käytti usein aiheitansa poliittisiin karikatyyreihin. Erityisesti sarjakuvat ja pilapiirrookset sisälsivät purevaa kritiikkiä päivänpolttavista aiheista, joihin hänen passiivinen voimamiehensäkin liittyi.⁷⁸² Rouault'n uniformuun pukeutunut supermies viittaa ensimmäiseen maailmansotaan, yli-ihmisyyteen ja Nietzschen arvoihin. Sen sijaan Toulouse-Lautrecin ja Bombois'n painonnostajat muistuttavat kehonrakentajia enemmän kuin Rouault'n painija, joka näyttää sattumalta joutuneen kamppailutilanteeseen. Bonnardin maalaus *Boxer* (1931) on selkeästi omakuva, jossa taiteilija tutkii omaa mielentilaansa nyrkkeilijänä.⁷⁸³

Sirkus antoi esiintyjille mahdollisuuden näyttää atleettisia taitojaan, joiden avulla he saivat yhteiskunnallista arvostusta ja valtaa. 1870-luvulla syntyi elinvoimaisen vartalon kultti, jossa tavoitteena ei ollut vain halu parantaa terveyttä, vaan se oli erityisesti rikkaiden ja etuoikeutettujen huoli rappiosta.⁷⁸⁴ Myös keskiluokan keskuudessa suosittiin vahvasti kehonkulttuuria ja lihaksikkaasta vartalosta tuli haluttu aihe taiteessa.⁷⁸⁵ Rappiosta keskusteltiin paljon, teollistumisen ja urbanisoitumisen katsottiin tekevän ihmisistä huonokuntoisia ja heikkoja. Ainoastaan sotaväki antoi miehille mahdollisuuden parantaa fyysistä kuntoa ja trenata voimia, vaikka toisaalta häviö Preussia vastaan sai senkin näyttämään kyseenalaiselta. Raha, sosiaalinen status ja sotilasarvo eivät enää määritelleet maskuliinisuutta ja valtaa. Kriitikot syytivät sirkusta, joka heidän mukaan oli syypää siihen, että jopa aristokraatit ryhtyivät

780 Cartwright 2014.

781 Terasse 1999, 96.

782 Thomson 2017, 28.

783 Vuonna 1900 pidettiin olympialaiset Pariisissa; vuonna 1924 lajeina siellä olivat mm. kreikkalaisroomalainen paini ja painonnosto. (Kruse & al. 1996, 234, 248 –249.)

784 Simon 2014, 65.

785 Lundberg 2018. Saksalainen Eugen Sandow (1867–1925) esitteli lihaksiaan maksua vastaan yleisölle 1890-luvulla. Esitykset eivät perustuneet raakaan voimaan vaan kehon symmetriaan ja estetiikkaan. (Lindsay 1996, 358.) Ensimmäiset kehonrakennuskisat olivat vuonna 1901.

kehonrakentajiksi. Esittämällä lihaksiaan he antoivat ymmärtää olevansa parempia kuin ne, jotka eivät olleet fyysisesti, moraalisesti tai sosiaalisesti hyvin varustettuja.⁷⁸⁶ Muun muassa kreivi Antoine de La Rochefoucauld (1862–1902) ja sirkusmaalari Wagner esiintyivät trapetsilla lihaketset paljastavissa trikoissa sirkus Molier'n näytöksissä (Tissot, *Women of Paris: The circus lover*, 1883–1885).

Sirkusten maskuliinisuus oli näytösluonteista. Esityksessä voitiin Frigårdin mukaan korostaa persoonallisia piirteitä, vaikka yleensä sirkusesitysten kannustimena oli raha.⁷⁸⁷ Vuosisadan vaihteessa ilmeni uudenlaista ruumiillista kulttuuria akrobatianumeroissa ja voimamieskisoissa. Roolinimillä esiintyvien, eksoottisiin asuihin pukeutuneiden painijoiden näytöksissä saattoi olla otteluiden lisäksi hevosenkenkien vääntöä sekä taisteluita leijonien, härkien tai karhujen kanssa.⁷⁸⁸

Henri Bergson määritteli vitalismin elämänfilosofisena asenteeksi, jonka mukaan fyysiskemiallisen todellisuuden lisäksi kaikessa elollisessa oli elämänvoima, *élan vital*.⁷⁸⁹ Lahelman mukaan vitalismi pyrki luonnonmukaiseen terveelliseen ja vapaamieliseen elämäntapaan. Se vastusti elämän dekadenssia, sen rappeuttavaa ruumiillisuutta, sielullisuutta. Vitalismi suuntasi kohti utopistista tulevaisuutta.⁷⁹⁰ Taiteessa se ilmeni auringonvalon, veden, ulkoilmaelämän ja ihmisen luontoyhteyden vertauskuvana sekä antiikin veistosten esikuvia mukailevana, dynaamisesti kiertyvän alastoman miesvarhailon kuvauksena.⁷⁹¹ Uuden elämäntapauudistusliikkeen mukaan ruumis pyrittiin vapauttamaan teollisen kulttuurin epäterveellisistä rajoituksista. 1900-luvun alusta alkaen monet taiteilijat halusivat irtaantua kaupunkikulttuurista ja korvata urbaanin ympäristön luontosuhteella, johon kuului mm. naturismi, luonnonhoidot ja kasvisruokavalio. Alaston ruumis nähtiin edistykellisen sivilisaation ilmentymänä.⁷⁹²

1800-luvun lopun uudenlainen henkisyyskäsite hylkäsi ajatuksen kristinuskon persoonallisesta Jumalasta, mutta se ei kuitenkaan kieltänyt jumaluuden läsnäoloa luonnossa. 1900-luvun alun vitalismi ja futurismi yhdistettiin fasismiin ja natsismiin, mikä ilmiö sai ne näyttämään poliittisesti arveluttavilta myös taiteellisina tyyleinä ja suuntauksina.⁷⁹³ Bergsonin vitalistiseen filosofiaan vaikutti tieteen, taiteen ja okkultismin välinen ajattelu, joissa kaikissa oli mukana erilaisia näkymättömiä energioita, värähtelyjä ja virtauksia. Myös hänen ajatuksensa liittyivät okkultistiseen ja mystiseen liikehdintään. Hänen keskeisistä intuition ja elämänvoiman käsitteistään okkultistit omaksuivat filosofisen perustan käsityksilleen maailmankaikkeutta hallitsevista näkymättömistä voimista.⁷⁹⁴

786 Simon 2014, 65–67.

787 Frigård 2008, 76.

788 Frigård 2008, 74; Heikel 1916, 22.

789 Frigård 2008, 47.

790 Lahelma 2019, 28.

791 Lahelma 2019, 28, 30; Frigård 2008, 47.

792 Schreck 2022, 28; Schreck 2017, 184; Kontinen 2002, 294–295.

793 Lahelma 2019, 29, 23. Lahelma viittaa Gertrud Oelsneriin.

794 Lahelma 2019, 25. Lahelma viittaa Donna Jonesiin.



Kuva 52. Honoré Daumier: *The strong man* 1865, öljy puulle 27 x 35,2 cm, Phillips collection, Washington D.C. (Ritter 1989, 254).

Kuva 53. Honoré Daumier: *A strongman and Pierrot in the wings* 1865–1870, lyijykynä, muste, vesiväri paperille 32 x 25 cm, yksityisomistus, New York (Clair 2004, 208).

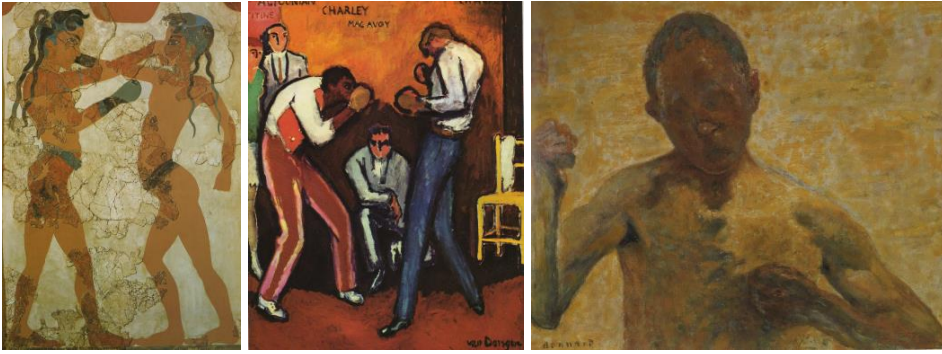


Kuva 54. Henri de Toulouse-Lautrec: *Travail des poids, Au cirque* 1905, muste paperille 34, 93 x 25,4 cm (Toulouse-Lautrec's *The circus* 2006, 27).

Kuva 55. Georges Rouault: *Le Superhomme* 1916, öljy paperille 104 x 74 cm. Valokuva Christopher Burge (Georges Rouault 2007, 55).

Kuva 56. Honoré Daumier: *Les Luitteurs de cirque / Wrestlers* 1852–1853, öljy puulle 42 x 27,5 cm, Ordstrupgaard, Copenhagen (Clair 2004, 20).

Kuva 57. Georges Rouault: *Wrestler* 1905, vesiväri, muste ja öljy paperille 22 x 12 cm, Musée d'Art moderne, Paris (Clair 2004, 106).



Kuva 58. Minolainen fresko Therasta 1500 eaa. (Tunturisasi/bakemisto/nyrkkeily/https://www.tunturisasi.com, 2019) Luettu 28.12. 2019.

Kuva 59. Kees van Dongen: Nyrkkeilynäytös 1908, öljymaalauk 131 x 97 cm, yksityisomistus (Jalard 1973, 72).

Kuva 60. Pierre Bonnard: The boxer 1931, öljy kankaalle 54 x 74 cm, Musée d'Orsay, Paris (Clair 2004, 181).

4.8. Friikit ja sideshow

Kummajaiset ja outojen hahmojen esitykset ovat kiehtoneet ihmisiä kauan. Egyptiläisten kuolleiden kirjassa kerrotaan erilaisten jättiläisten ja ihmiskorpionien kohtaamisista.⁷⁹⁵ Kreikan mytologiassa seikkailee käärmehiuksisia gorgoja, yhdeksänpäisiä hydroja ja merenneitoja, joiden lanteita koristaa koiranpäävyö. Myös 1300-luvun kirjallisuudessa puhuttiin metamorfooseista, ihmishybrideistä ja ”friikeistä”. Jättiläiset, kääpiöt ja karvaiset villi-ihmiset olivat tuttuja aiheita. Mielikuvituksen tuottamista olioista keskusteltiin paljon. Ihmisiä askarrutti, montako sielua oli yhteenkasvaneilla kaksosilla. Epämuodostumia ja synnynnäisiä vammoja pidettiin luojan rangaistuksina. 1500-luvulla uskottiin, että kääpiöt elivät pohjoisnavalla. Sata vuotta myöhemmin kiinnostus siirtyi kummajaismaisiin näytöksiin. Uusi aika synnytti viihteen, jossa rahalla sai vastineeksi ”friikkiesityksen”.⁷⁹⁶

Yleensä sirkuksen sideshow’n esiintyjät esittelivät taitojaan sirkusteltan ulkopuolelle pystytetyllä korokkeella.⁷⁹⁷ Lyhyen esinäytöksen tarkoituksena oli yleisön huomion ja kiinnostuksen ylläpitäminen ennen varsinaista esitystä.⁷⁹⁸ Ulkonäöltään poikkeukselliset ja omituisesti käyttäytyvät ”friikit”, kuten kääpiöt, jättiläiset,

795 The Egyptian book of dead 1994, passim.

796 Sutinen 2019, 22–23; Garland-Thomson 1996, 3. Sutinen viittaa John McCannoniin.

797 Nylund 2015, 49; Sutinen 2019, 82. Myös markkinoilla oli sirkusesityksiä, kuriositeettikabinetteja ja karuselleja aikuisille. (Nylund 2015, 49.)

798 Ritter 1989, 247.

parrakkaat naiset, käärmeihmiset tai siamilaiset kaksoset, toimivat vetonauloina⁷⁹⁹. Sideshow'n nähtävyyksiin luettiin myös langanlaihat tai valtaisan lihavat esiintyjät, ns. kolossit.⁸⁰⁰ Honoré Daumier'n paraatissa rumpuja soittava klovni pyrkii herättämään huomioita rinnastamalla langanlaihan harlekiinin ja julisteessa kuvatun kolossin (*La parade / The sideshow*, 1865–1866).⁸⁰¹ Monipuoliseen ohjelmistoon saattoi kuulua miekannielentää, tulenpuhaltamista, veitsenheittoa tai fakiiritempuja.⁸⁰²

Kummajaisiin yhdistettiin lisäksi tatuoidut naiset, merenneidot ja tietysti puhuva pää. Hugues le Roux'n mukaan sideshow'n vaihtoehtoihin kuului näytelmiä, minioperetteja, eläinnäytöksiä ja taikuri Buatier de Koltan (1847–1903) esityksiä.⁸⁰³ Todennäköisesti jälkimmäinen toimi Kees van Dongenin innoittavana lähtöajatuksena maalauksessa *Le cirque / The Circus* (1906), sillä pallolla tasapainoileva klovni pitää irtonaista päätä kädellään. Marc Chagallin teos *The Sideshow* (1911) tuo esiin sirkusorkesterin, tirehtöörin, eläintenkesyttäjän ja naiseksi pukeutuneen voimamiehen. Parhaimmillaan sideshow'n sekava tunnelma tuo mieleen Paul Kleen teoksen *Carnival Music* (1924), jossa palavasilmäiset esiintyjät odottavat vuoroaan sirkusteltan edessä rivissä numeroituna. Ryhmän keskellä silinterihattuinen ohjaaja virittelee musiikkia, ja oikealla oleva intiaanipäällikkö manipuloi koko ryhmän vihasella katseellaan.

Max Beckmannin teos *Der grosse Mann* (1921) esittää jättiläistä, joka alkaa sirkuksen sisäänheittäjäksi ja kehottaa katsojia mukaan speaktaakkeliin. Pääasiassa jättiläiset olivat vain esillä. Joskus he esittivät sirkuksen voimamiestä tai eksoottista villi-ihmistä. Beckmannin sirkuksessa jokaisella on monta roolia.⁸⁰⁴ Maalauksessa *In the circus Wagon* (1940) selittäin lyhtyä kantava kääpiö näyttää valoa muille sirkusvaunussa matkaaville. Sanomalehtiä lukeva tirehtööri hallitsee tilanteen areenan ulkopuolellakin; eläintenkesyttäjällä, eläimillä, tikkailla taiteilevalla nuorukaisella ja sohvalla lepäävällä naisella on oma tehtävänsä yhteisössä. Omalla tulkinnallaan Beckmann halusi kyseenalaistaa inhimillisyyden määrittelyä sijoittamalla kääpiön sirkusyhteisön joukkoon⁸⁰⁵. Tunnelmaltaan täysin eri maailmasta tulevat Laura Knightin (1877–1970) frakkipukuinen ja silinterihattuinen jättiläinen, joka juhlistaa paraatia viinipullon kera, tai etualan punatukkainen kääpiö, joka tervehtii katsojaa muiden sirkuslaisten kanssa (*The Grand parade*, 1928).⁸⁰⁶

799 Zeaman 2017. Chaplinin elokuvassa *Sirkus* sideshow on kuvattu konkreettisesti; tosin kohtauksen lyhytkestoisuuden vuoksi kuvaus jää hetkelliseksi.

800 John Steuart Curry (1897–1946) ihaili mm. Seurat'n sirkuskuvauksia, ja hän opiskeli myös Pariisissa. Hänen maalauksensa *Baby Ruth* (1932) kuvaa lihavaa sirkustyttöä. (Racette 2004, 266.)

801 Thomson 2017, 24.

802 Zeaman 2017.

803 le Roux 1889, 43–73; Thomson 2017, 43.

804 Hess 2011; Sutinen 2019, 96.

805 Ritter 1989, 272.

806 Dame Laura Knight opiskeli Ranskassa 1889 ja muutti myöhemmin Englantiin. (Racette 2004, 115.)

Fernand Pelezin (1843–1913) valonkuvantarkka maalaus (*Les saltimbanques / Grimaces and misery*, 1888, kuva 61) kuvaa sirkuslaisten raskasta arkea. Naubert-Riserin mukaan Pelez tuo esiin taiteilijoiden vertauskuvallisen merkityksen. Sirkuksen klovnit ja kuvantekijät olivat saman todellisuuden kaksi puolta. Lisääntyvä teollistuminen uhkasi molempien elinolosuhteita ja olemassaoloa.⁸⁰⁷ Monet tulivat esiintymään olosuhteiden pakosta, sillä sirkus tarjosi heille pakotien elämän raadollisuudesta ja yhteiskunnan vääristä asenteista. Erilaisuus ja lyhytkasvuisuus takasivat yleisön viihtymisen, sillä vajavaisuus koettiin huvittavana. Myös esityspuvuilla pyrittiin koomisiin kontrasteihin. Tavoitteena ei ollut arvostuksen lisääminen vaan alentaminen ylentämisen kautta; kääpiöt esiintyivät usein kenraalin tai ruhtinaan asuissa. Muutos näkyy vasta 1900-luvun julisteissa, joissa ei korostettu enää lyhytkasvuisuutta vaan kääpiöt kuvattiin sirkuksen tähtinä. Ensimmäisen maailmansodan jälkeen ”friikkisirkusten” suosio laski.⁸⁰⁸

Sirkuksessa veitsien ja tikarien käyttö antoi lisätehoa ohjelmistoon. Toisaalta jos veitsenheittäjä oli liian taitava, tapausta ei pidetty enää uskottavana⁸⁰⁹. Epäluuloa herättävää temppeä pidettiin jopa paholaisen ilmentymänä. Henri Matisseen fauvistinen teos *L’aveleur du sabres* (1947, kuva 62) kuvaa tunnetta, joka herättää pelon tempun epäonnistumisesta. Jättämällä tilan rajaamatta taiteilija keskittyi tapahtuman kuvaamiseen. Hän tavoitti liikkeen muutamalla yksinkertaisella muodolla ja loi voimakkaan vaikutelman sideshow’n taidonnäytteestä. Matisseen veitsenheittäjässä (*Le lanceur de couteaux*, 1944, kuva 63) on huomattavasti kevyempi tunnelma eikä aihe välttämättä heti yhdisty ”friikkeihin”. Kyseessä on Ranskan tasavallan symbolinen kuvaus; vasemmalla on pahuutta edustava toisen maailmansodan vastapuoli⁸¹⁰.

Kees van Dongenin luikerteleva käärmenäinen onnistuu hätkähdyttämään katsojansa erikoisella asennolla (*Un Pierrot*, 1906). Kyseessä voisi olla kontortionisti, ns kumi-ihminen, ylinotkea voimistelija, joka taipui uskomattomiin asentoihin. Teoksen aiheella taiteilija halusi viitata primitiiviseen taiteeseen ja naamiokulttuuriin. Maalauksen lähtökohtana olivat Topengin tanssinaamit, joita käytettiin Indonesian saarilla.⁸¹¹ Varhaismodernistiset taiteilijat, kubistit ja ekspressionistit hakivat vaikutteita Afrikan ja Tyynenmeren alueen taiteesta.⁸¹² van Dongen teki useita

807 Naubert-Riser 2004, 101.

808 Sutinen 2019, 26, 96, 121.

809 Jacob 2018, 25. Diana Arbusin (1923–1971) valokuva *Albino sword swallower at a carnival* (1970) kuvaa myös miekannielentää.

810 Swan 2019, 14.

811 Hopmans 2010, 27–28. Topeng-tanssi oli indonesialaisen tanssin dramaattisempi muoto. Hopmans viittaa Kees van Dongenin ystävään Alexander Coheniin, joka julkaisi valokuvia Topeng-naamioista ja joka on voinut tuoda Indonesian matkalta mukanaan originaalin naamion. (Hopmans 2010, 28.)

812 Dempsey 2008, 293. Toisaalta taiteilija asui Folies-Bergèren vieressä. Paikka oli kuuluisa tanssiesityksistä ja erikoisista näytöksistä sekä monivärisistä näyttämövalaistuksista. Samaan aikaan van Dongen uudisti aihemaailmaansa. (Hopmans 2010, 90.)

muunnelmia samasta aiheesta. Maalaus *Le Caoutchouc rouge*⁸¹³ valmistui vuonna 1904 ja ”*Caoutchouc*” *au cirque Medrano*⁸¹⁴ vuonna 1905. Molempien teosten nimi viittaa esiintyjän ominaisuuteen. Taaksepäin taipuvaa taituria sanotaan kautsukaksi ja eteenpäin taipuvaa kliisnikaksi. Hollantilainen Pyke Koch (1901–1991) käsitteli myös samaa aihetta. Hänen maalauksensa *Large contortionist* (1957) inspiraation lähteenä olivat sirkuksen kontortionistit, ylikuonnollisen notkea Wonderboy ja lehtikuvaaja Aart Kleinin (1909–2001) valokuvat⁸¹⁵.

Monenlaiset groteskit taiturit ja ”friikit” saavat katsojat vertaamaan taitoja vallitseviin normeihin. Tavallisessa elämässä epäselvyys koetaan pelottavana ja turvattuutena.⁸¹⁶ Asenteiden ja arvojen muutos tulee esiin juuri siinä, miten suhtaudutaan ”friikkeihin”.⁸¹⁷ Beckmann halusi kritisoida inhimillisyyden määrittelyä sijoittamalla kääpiön sirkuksen yhteisöön. Pelez toi esiin sirkuslaisten raskaan arjen. 1800-luvulta lähtien taiteilijat näkivät ”friikit” järjettömien voimien symboleina⁸¹⁸. Adamsin mukaan modernisaatio, massakulttuuri ja massaviihde saivat aikaan ”friikkinäytökset”.⁸¹⁹ Teollistumisen seurauksena syntynyt nopea massatuotanto selittää sen, miksi erilaisuus vetosi ihmisiin.⁸²⁰ Yleensä maalarit kuvasivat sideshow’n soittajia, tanssijoita ja akrobaatteja, toisinaan satunnaisia yllätysnumeroita.⁸²¹ Maineestaan huolimatta ”friikit” eivät olleet kovin suosittuja kuvataiteilijoiden aihe maailmassa. Rujoutta ja raadollisuutta kuvattiin, mutta pääpaino oli sirkusmaneesilla ja sen tavanomaisissa toiminnoissa.

813 *Le caoutchouc rouge* / dongen 2023.

814 *Caoutchouc au cirque Medrano* / dongen 2023.

815 Racette 2004, 268.

816 Ritter 1989, 272.

817 Sutinen 2019, 17, 92.

818 Ritter 1989, 92.

819 Adams 2001, 10–11.

820 Garland-Thomson 1996, 11–12.

821 Esimerkkinä voisi mainita Jean-Louis Forainin (1852–1931) maalauksen yleisön yläpuolella taituroivasta nuorallatanssijasta (*Tight-rope walker*, 1885).



Kuva 61. Fernand Pelez: Yksityiskohta maalauksesta *Les saltimbanques - Grimaces and misery* 1888, öljy kankaalle 222 x 627 cm, Collection Dutuit, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts, Paris, valokuva Halle Nice (Thomson 2017, 39).

Kuva 62. Henri Matisse: *L'Avaleur de sabres / Sword swallower Jazz* 1947, paperileikkaus (Henri Matisse Jazz. 1992, 94).

Kuva 63. Henri Matisse: *Le lanceur de couteaux* 1944, paperileikkaus 42,2 x 64,9 cm, plate XV, sivut 106 ja 107 (Elderfield 1978, 53).

4.9. Paraati

Sirkusparaatin esi-isiä lienevät olleet antiikin aikaiset Dionysoksen kunniakulkueet, varhaiset hedelmällisyystanssit ja vanhojen jumalien lepyttämisriitit⁸²². Yleensä perinteinen sirkus alkoi musiikin säestämällä paraatilla, jonka jälkeen sirkustirehtööri kertoi ohjelmasta, taiteilijoista ja heidän tehtävistään. Maalauksissa sideshow'n ja paraatin välinen ero ei ole kovin suuri. Molempien tarkoituksena oli huomion herättäminen. Paraati oli monipuolisempi, kun taas sirkusteltan ulkopuolella tapahtuva sideshow korosti enemmän huomiohakuisuutta. Monet taiteilijat halusivat kuvata enemmän musiikin osuutta.

Jean-François Raffaëllin (1850–1924) maalaus *Les Saltimbanques - L'orchestra en parade* (1884, kuva 64) esittää sirkuksen kierteleviä soittajia ja esiintyjä. Teos muodostuu neljästä puhallinsoittajasta ja kahdesta rumpalista. Maalauksesta tekee erikoisen se, että varsinaiset ohjelmanumeron esittäjät on maalattu soittajien taakse ikään kuin kuvaksi kuvaan. Puolittaisesta maalauksesta näkyy osa taitoratsastajaa, hevosen pää ja puolet tanssijasta. Tehtävänsä uppoutuneet soittajat viihdyttävät näkymätöntä yleisöä. Émile Bernardin (1868–1941) samanaiheisessa maalauksessa (*Saltimbanque*, 1887, kuva 65) musiikin toteutus on ratkaistu yhden miehen orkesterina, jossa klovni lyö tahtia voimallisesti esiintyjien seuratessa haluttomina vieressä.

822 Murray 1975, 31; Vallier 1984, 59. Paraati-sana tulee antiikin kreikkalaisen amfiteatterin sivusisäänkäynnistä *parodos* (myös muodossa *parados*). Sitä pitkin näytelmän esittäjät saapuivat kulkueena näyttämölle ja siellä esitettiin myös näytelmään johdatteleva alkulaulu. (Castrén & Pietilä-Castrén 2000, 405.)

Laura Knight liitti paraatiin (*Charivari / The grand parade*, 1928) kaikki mahdolliset sirkuksen tapahtumat. Sama tarkoitus lienee Suzanne Valadonilla (1865–1938), joka toi esiin areenalla tapahtuvia lukuisia tapahtumia maalauksessaan *Cirque* (1889)⁸²³. Bonnardin teos muodostaa edellisille vastakohtaan ja kuvaa yhden humoristisen klovnin hassuine housuineen (*Parade / Fairground sideshow*, 1892, kuva 66). Erikoista on myös teoksen valaistus ja lamppujen sijoituspaikka. Lämpimin värein maalattu sarjakuvamainen yläosa toimii vastakohtana varjossa tungeksivalle yleisölle. Maalausta hallitsevat puhtaat keltaiset ja oranssit sävyt sekä kaoottinen tunnelma. Teos noudattelee uskollisesti taiteilijan tyyliä. Knightin paraati pursuaa erilaisia tempuntekijöitä, esiintyjä ja eläimiä, jotka hän on kuvannut suhteellisen tarkasti. Maalauksesta löytyvät tavanomaisten sirkusnumeroiden lisäksi käärmeihminen, jongleerava merileijona, norsu sekä valtaisa määrä katsojia, jotka on maalattu kankaan yläosaan. Bonnardin paraatissa on vain yksi esiintyjä, sirkustirehtööriä muistuttava klovi.

Picasson paraati (*Parade*, 1917) ei kuvaa varsinaista esinäytöstä, vaan pikemminkin kyseessä on paraatin jälkeinen hetki, jolloin esiintyjät ovat siirtyneet juhlimaan iltaa. Picasso liitti seurueeseen eläinten lisäksi kaikkiaan seitsemän henkilöä: harlekiinin, Pierrot'n, Columbinan, espanjalaisen kitaristin, afrikkalaisen palvelijan, merimiehen ja talonpoikaistyön. Vastapuolelle hän sijoitti mytologisen hahmon, Pegasoksen. Runoratsua pidetään jumalien lähettinä, taivaan ja maan välisenä olentona; toisaalta demonisten olentojen joukossa hevonen viittaa hautajaisiin ja kuolleiden valtakuntaan⁸²⁴. Teoksen nimi *Parade* tulee espanjalaisesta sanasta *parar*, joka tarkoittaa juoksesta pysäyttämistä. Clairin mukaan paraati mahdollisti pahalaiseen liittyvän vallan alistamisen areenalla. Hevosen päällä taituroiva siivekäs hahmo yhdistyy sirkuksen taitoratsastajaan ja enkeleihin, vieressä olevat tikkaat symboloivat elävien olentojen henkistä edistymistä.⁸²⁵ Picasso asetti apinan taitoratsastajan yläpuolelle, tikkaiden ylimmälle askelmalle eikä kieltänyt sen primitiivistä pahalaisen luonnetta.

Paraatin tikkaiden merkityksellisyys ilmenee monessa muodossa: ne vahvistavat sirkuksen ja tasapainoilijoiden pyhää luonnetta. Karnevaalin aikana tikkaat kumoavat ihmisten ja eläinten välisen hierarkian. Ne yhdistetään ktoonisten, maanalaisten jumaluuksien ja taivaallisten olentojen väliseen siltaan. Ristiinnaulitsemiseen viittaavina ne muistuttavat ennen kaikkea siitä, että jokainen joskus on halunnut samastua surulliseen Pierrot-hahmoon ja ristillä olevaan Kristukseen. Risti esitetään lukuisissa kuvauksissa henkisinä tikapuina.⁸²⁶ Pastoureaun mukaan raidat yleisesti liitettiin pahalaisen merkityksiin ja huonoihin vaikutuksiin. Tikapuissa ne tarkoittivat paha pintaa, erilaisuutta ja skandaalia.⁸²⁷ Picasson *Parade*

823 *Cirque / Valadon* 2023.

824 Clair 2004, 27; Biedermann 1993, 73.

825 Clair 2004, 27–28; Clair 1998, 22.

826 Clair 1998, 19–29.

827 Pastoureau 1991, 25; Clair 1998, 22–23.

oli tavallaan julkinen mielenilmaus. Teoksen irrationaalisuutta voitiin perustella vain viittaamalla sotaan.⁸²⁸ Ritterin mukaan kyseessä oli pelkästään ryhmäkuvaus Picasson omasta ystäväpiiristä.⁸²⁹ Kubistit pitivät sirkusta mielenkiintoisempina teemana kuin balettia. *Paraati*-nimellä haluttiin viitata selkeästi sirkukseen ja variteehen.⁸³⁰

Louis Hayet (1864–1940) kuvasi maalauksessaan *Fête foraine la nuit, la parade / Fair at night, the Sideshow* (1888, kuva 67) koko sideshow-tapahtuman sekä esiintyjät ja katsojat että tapahtumapaikan. Teosnimestä huolimatta varsinainen paraati jää taustalle, sen sijaan täyden huomion saa yleisö, joka on kuvattu tavallisuudesta poiketen kokovartalokuvina. Erikoinen valaistus siilaantuu väkijoukon välistä, kiinnittää katsojien varjot maahan ja samalla luo tunnelman iltahämärästä. Vuonna 1889 valmistunut samanaiheinen teos *Fête foraine la nuit / Fair at night*, (kuva 68) on viety astetta pitemmälle. Yksityiskohdat ovat karsiutuneet, ja tiivis tunnelma on pelkistetty. Neoimpressionistinen maalaustapa tekee tunnelmasta kiinnostavan. Vastoin tavanomaista käytäntöä Hayet salli tyyliinsään pisteiden lisäksi viivojen ja täplien käytön. Öinen keinovalo ei yksinkertaistanut muotoja varjokuviksi vaan päinvastoin hajotti ne⁸³¹.

Hayet oli tietoinen Chevreul'n teoriasta ja Charles Henryn mielipiteistä. Pissarro, Seurat, Signac ja Federico Zandomenighi (1841–1917) kuuluivat hänen ystäviinsä. Lisäksi hän oli kiinnostunut Signacin teeseistä, pointillismin manifestista (*D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, 1899) ja värin musiikillisuudesta.⁸³² Signacin teesien mukaan valovoima, väriloisto ja harmonia saatiin optisesti puhtaiden värien avulla erottamalla paikallisväri, valaistusväri, heijastus ja kontrasti sekä suhteuttamalla ja tasapainottamalla nämä kokonaisuudet kontrastien ja sävyasteikon mukaan sekä sovittamalla siveltimenvedot maalauksen kokoon.⁸³³ Hayet ei noudattanut Signacin teesejä kirjaimellisesti, mutta hän oli erittäin kiinnostunut värien valovoimasta ja erilaisista kuultavista, läpinäkyvistä maalaus pohjista sekä mehiläisvahatekniikasta⁸³⁴. Seurat'n tekniikka perustui vastavärien käyttöön, joka tehosti värien vaikutelmaa. Hayet piti parempana keksimäänsä omaa järjestelmäänsä *mode pluraliste*, jossa suositettiin samankaltaisten värien, täplien, viivojen sekä pisteiden käyttöä.⁸³⁵

828 Berger 1985, 86.

829 Ritter 1989, 263. Ritter viittaa Richard Axomiin, jonka mukaan Picasso kommentoi tässä taiteilijan inspiraatioita, aktiivisuuden juhlistamista ja itsekritiikkiä.

830 Berger 1985, 81–82, 86.

831 Thomson 2017, 91; Sutter 1970, 107–116; Dulong & Duvivier 1991, 62.

832 Sutter 1970, 113–115.

833 Frosterus 2000, 78.

834 Sutter 1970, 110–114. Théodore Graf järjesti Pariisissa vuonna 1889 näyttelyn, jossa oli esillä yli sata egyptiläistä muotokuva ja jotka olivat ns. kuolinnaamiota. Mehiläisvahatekniikalla valmistetut naamiot olivat kreikkalaisten maalaamia. (Sutter 1970, 113–115.) On todennäköistä, että Hayet kävi näyttelyssä ja näki naamiot ja niiden maalaustekniikan.

835 Thomson 2017, 89–91; Dulong & Duvivier 1991, 62.

Seurat'n sirkusparaatin (*Parade de cirque / Circus Sideshow*, 1887–1888, kuva 69) tapahtumapaikkana on Corvi-sirkus ja Pariisin Place de la Nation, jossa järjestettiin vuotuiset piparkakkumarkkinat.⁸³⁶ Myyjien ja katuesiintyjien lisäksi aukiolla oli huvipuistolaitteita, kuriositeettikabinetteja ja sirkusesityksiä.⁸³⁷ Seurat'n maalaus koostuu esityspaikasta, esiintyjistä ja yleisöstä samalla tavalla kuin Hayet'n maalaus. Raffaëllin tapaan Seurat tuo esiin orkesterin instrumentit. Ofikleidin (vaskipuhallin), torven, kornetin, klarinetin ja vetopasuunan soittajat vastaavat tapahtuman tunnelmasta⁸³⁸.

Maalauksessa *Parade de cirque* äiti ja lapsi ovat ostamassa 30 senttiimin sisäänpääsylippua myyntikojun luona. Klovni avaa suunsa huutaakseen jotakin, yleisö juttelee keskenään. Kehonkieli on hillittyä ja kasvot ilmeettömiä. Vain sirkuksen omistaja on sivuttain. Kokonaisuudessa näkyy symmetrisyys. Vetopasuunan soittaja keskellä jakaa sommittelun kahteen samankokoiseen osaan. Kuva suuntautuu vasemmalta oikealle, liikettä korostaa puunoksa. Tasapainossa yhdistyvät staattisuus ja dynaamisuus. Soittajien instrumenttien alaspäin kulkevat viivat viittaavat melankoliaan. Katselijoiden päät kaartuvat sisäänpäin raamittaen näkymän. Maalaus on sekoitus levottomuutta, mielihyvää, pelkoa ja jopa pettymystä. Alexandrianin mukaan teoksen yöllinen tunnelma luo epämääräisen tunteen, ja yksinäisyyden saattaa välttää vain menemällä mukaan speaktaakkeliin.⁸³⁹

Léger teki omaa paraatiaiheista maalaustaan varten useita valmistelevia piirroksia, guasseja ja maalauksia soittajista, taitoratsastajista, akrobaateista, jonglööreistä sekä tanssijoista. Hän kuvasi heidät sopusointuisina ja onnellisina (*La grande parade sur fond rouge*, 1953). Hän arvosti sirkusparaattia ja piti sen vaikutusta voimakkaampana kuin vierailua eläintarhassa. Sirkusesityksen ylistyslaulu ja samalla Léger'n taiteen täydellistymä lienee ollut *La grande parade / The great parade* (1954)⁸⁴⁰.

Myös Seurat teki lukuisia pieniä tutkielmia samasta aihepiiristä ja lainaili aikaisempien maalaustensa yksityiskohtia. Lisäksi hänellä oli apuna julisteita, kortteja ja valokuvia. Hän suunnitteli aihettaan tekemällä ruudukon ja jakamalla pinnan kuuteen horisontaaliseen ja neljään vertikaaliseen osaan. Hän otti huomioon valöörit, niiden suhteet, taustan ja hahmot⁸⁴¹.

Luonnoksissa sirkusparaatitilaiset vaikuttivat eloisilta ja kehonkieli oli elävää. Lopullisessa versiossa hahmoista tuli kaavamaisia, ja ne oli sijoitettu pystyyn ja kuvattu suoraan edestä.⁸⁴² Teoksesta puuttui täysin ilo, vain lamppujen muoto symboloi riemujen juhlaa. Russell näki teoksen pessimistisenä, vetopasuunan soittaja näyttäytyi

836 Naubert-Riser & Racette 2004, 287; Thomson 2017, 52.

837 Nylund 2015, 49.

838 Thomson 2017, 18.

839 Alexandrian 1980, 77–78.

840 de Francia 1983, 245.

841 Thomson 2017, 61–65, 113.

842 Thomson 2017, 59; Courthion 1988, 32.

pyövelinä ja muusikot vankeina. Katselijat olivat kokoontuneet julkisiin hirttäjäisiin; sirkuksen johtajaa hän piti välinpitämättömänä ja laskelmoivana.⁸⁴³ Courthionin mukaan Seurat suunnitteli aluksi naisen areenamestarin paikalle mutta tuli toisiin ajatuksiin ja valitsi kohteeksi sirkuksen omistajan Ferdinand Corvin.⁸⁴⁴

Teemana sirkusparaati oli yleinen 1800-luvun ranskalaisessa populaarikuvakielessä ja monet painokuvat esittävät juuri yleisön tungosta soittajien ja sideshow-esityksen edessä, jossa katsojien odotettiin tunnistavan esiintyjät. Raffaëlli keskittyi soitajiin, ja hän kuvasi paraatiaihetta naturalistisella tavalla. Hayet panosti tunnelmaan ja oman tyylin kehittämiseen, jolloin esiintyjät jäivät taka-alalle. Picassolle paraati oli kauttaaltaan symbolinen ratkaisu, sillä Pegasoksen ja enkelin läsnäolo antoivat sirkukselle erityistä merkitystä. Clairin mukaan siivekäs hevostyttö saavutti enkelien valtakunnan samalla tavoin kuin siivekäs hevonen ylitti eläimen luonteensa muuttumalla Pegasokseksi.⁸⁴⁵ Seurat oli kiinnostunut Humbert de Supervillen havainnoista: kuinka tietty ominaispiirre välitti emotionaalisia ja moraalisia arvoja, kuinka horisontaalisuus ilmaisi sielun lepoa, moraalisen voiman tasapainoa ja kuinka symmetria antoi kompositiolle hillittyä, rauhallista jylhyttä. Viivojen suunnat vaikuttivat katsojan emotionaaliseen reaktioon.⁸⁴⁶ Seurat'n vastakohtiin perustuva harmonia-ajattelu ulottui viivojen lisäksi muotoihin. Hän tavoitteli seesteisyyttä ja vastavoimien tasapainoa.⁸⁴⁷

Seurat'n *Parade de Cirque* valmistui vuosina 1887–1888. Hieman aikaisemmin (1886) oli ilmestynyt Arthur Rimbaud'n (1854–1891) samanniminen runo ”Parade”, joka todennäköisesti vaikutti osaltaan Seurat'n aihevalintaan.⁸⁴⁸ Runoilija näki sirkuslaiset nopeasti tekaistuissa asuissaan rotevina hulluttelijoina, jotka eivät ymmärtäneet omia lahjojaan ja kokemustaan mutta jotka olivat taiturimaisia silmäkääntäjiä. Rimbaud käsitteli aihetta vähättelevästi eikä siten tavoittanut samaa tunnelmaa, jonka Seurat toi esille teoksessaan. Sekä Rimbaud'n että Seurat'n mukaan sirkus heijasti ihmiskunnan tilannetta myöhäisen 1800-luvun teollisuusyhteisössä.⁸⁴⁹

843 Russell 1965, 216–218.

844 Courthion 1988, 106.

845 Clair 1998, 19.

846 Thomson 2017, 70–71. Thomson viittaa Charles Blanciin.

847 Arnkil 2007, 131.

848 Russell 1965, 218–219; Thomson 2017, 93.

849 Russell 1965, 218; Rimbaud 2003, 20.



Kuva 64. Jean-François Raffaëlli: *Les saltimbanques - L'orchestra en parade* 1884, öljy paperille, joka kiinnitetty kankaalle 38 x 55 cm, yksityiskokoelma (Thomson 2017, 37).

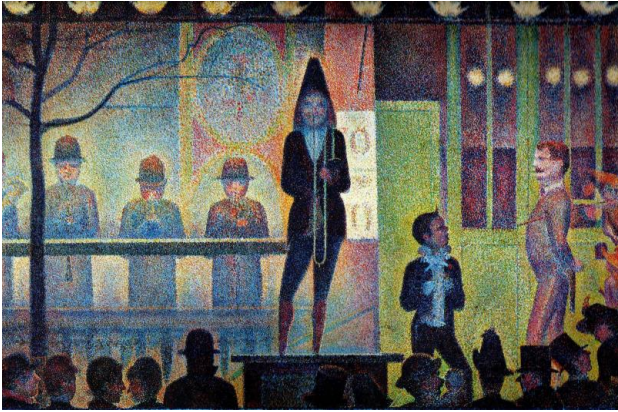
Kuva 65. Émile Bernard: *Saltimbanques* 1887, öljy kankaalle 65 x 49 cm, Museo de Bellas Juan Manuel Blanes, Montevideo (Thomson 2017, 86).

Kuva 66. Pierre Bonnard: *Parade / Fairground sideshow* 1892, öljy pahville 36,5 x 28 cm, yksityiskokoelma (Racette 2004, 103).



Kuva 67. Louis Hayet: *Fête foraine la nuit, la parade / Fair at night, the Sideshow* 1888, öljy kankaalle 73 x 92 cm, Musée de Petite Palais, Geneva (Thomson 2017, 92).

Kuva 68. Louis Hayet: *Fête foraine la nuit / Fair at night* 1888–1889, öljy pahville 19,5 x 27 cm, Musée Camille Pisarro, Pointoise (Dulon & Duvivier 1991, 91).



Kuva 69. Georges Seurat: *Parade de cirque /Circus Sideshow / 1887–1888, öljy kankaalle 99,7 x 149,9 cm, Metropolitan Museum of Art, New York (Valkonen & Valkonen 1983a, 240).*

4.10. Tuokiot kulisseissa ja yleisön kuvaus

Kulissien takaa tehdyt maalaukset kuvaavat odotusta, pelkoa ja jännitystä eri esiintymiseen valmistautumisen vaiheista. Symbolismin ja art nouveau'n taitajan Georges de Feuren (1868–1943) guassi *Le Cirque Corvi* (1893, kuva 70) paljastaa sirkuksen intiimimmän puolen. Teos tuo esiin vaatteiden vaihdon sekä pukeutumisen ja näyttöksen valmistautumisen vaiheet. Esityksiin liittyvät välineet lattialla viittaavat tuleviin ohjelmanumeroihin, ja niistä voi päätellä, mitä on jo ollut ja mitä on vielä vuorossa. Lattialta löytyy muun muassa taitoratsastajan paperivanteita, voimamiehen painoja ja klovnin välineitä. Kuva on rajattu lauta-aidan, pyykkinarun sekä etualalla olevan pöydän avulla. Taustan kylmät värit tehostavat lämpimien vaatteiden vaaleanpunaisia sävyjä. Thomsonin mukaan taiteilija korosti värien kautta esiintyjien kulkurielämää⁸⁵⁰.

Toulouse-Lautrecin kuvaukset tapahtuvat pääsääntöisesti tyhjässä sirkuksessa ja ne esittävät yleensä harjoituksia sekä ohjelmiston valmisteluita. Harmaan eri sävyillä tehdyssä maalauksessa *In the Wings* (1886–1887, kuva 71) käydään keskustelua sirkushevosesta, jota klovnin taputtaa hellästi. Taitoratsastaja seuraa vieressä sillä aikaa, kun kolmas hahmo tarkastelee ratsun kuntoa. Väriiliitupiirustuksessa *Dans les coulisses* (1899, kuva 72) tanssija odottaa lupaa päästä areenalle. Hetki juuri ennen varsinaista tapahtumaa on täynnä jännitystä, pelkoa ja toivetta selviytyä esityksestä. Sirkustirehtööri valvoo ankaran näköisenä ohjelman toteutumista esiripun vieressä. Teoksessa *Entrée en piste* (1899, kuva 73) väsynyt tähti laahustaa hevosen perässä areenalle tohvelit jalassa ja viitta harteilla. Taustalla odottaa muutama katsoja.

850 Thomson 2017, 98.

Gustave Doré kuvaa esityksen keskeytymistä. Maalauksessa *Performers* (1874, kuva 74) perhe hoivaa pientä, onnettomuudessa loukkaantunutta lasta sirkusteltan ulkopuolella. Esiintymisvaatteisiin puetut koirat seuraavat tilannetta. Lohdutonta tunnelmaa lisää taustan surusilmäinen mieshahmo, joka on vetäytynyt sivummalle. Jacobin mukaan teos muistuttaa boheemimaista *pietà*-ryhmää. Kohtalon symbolit, pelikortit ja pöllö rumpujen päällä, korostavat maalauksen traagista vaikutelmaa⁸⁵¹. Yöeläimenä pöllö koettiin pelottavaksi, ja sen symbolinen merkitys viittaa pahoihin henkiin, jopa Kristuksen kärsimykseen.⁸⁵²

Picasson samantyyppisessä perhekuvauksessa apina saa suuremman painoarvon kuin ryhmän jäsenet (*Famille d'acrobates avec singe*, 1905, kuva 75). Eläinten maailma oli taiteilijalle merkittävä, ja hän halusi kuvata niiden autenttista luontoa.⁸⁵³ Apinan osuutta voi selittää Bransteinnin mukaan myös se, että sirkuksen harlekiini ei ollut tärkeä Picassolle, sen sijaan sirkuksen ulkopuolella sillä oli huomattavasti syvällisempi merkitys.⁸⁵⁴ Kirsi Väkiparta viittaa Theodor Reffin toteamukseen, jonka mukaan Picasson taiteessa harlekiinin kärsimys ei johtunut yhteiskunnasta vieraantumisesta vaan siitä, mitä Picasso tunsi naisystävänsä kohtaan.⁸⁵⁵ Teosta on pidetty julkeana, koska taiteilija kuvasi pyhän perheen renessansitaiteilija Rafaelin tapaan.⁸⁵⁶

Myös Félicien Rops (1833–1898) esitti äitiä ja lasta lempeästi sirkuksen suojissa. Kysymyksiä herättävä vastakohta eli taustalla kurkisteleva klovni luo ristiriitaisen vaikutelman kohtaamiselle (*Venus and Cupid: Love blowing his nose*, 1878, kuva 76). Kaikissa kolmessa maalauksessa on kyse lapsen hoivaamisesta areenan takana. Dorén maalaus on onnettomuuden jälkeisen pelon valtaama, kun taas Picasson teos näyttää enemmän lepo hetkeltä sirkusteltassa.

Toulouse-Lautrecin teoksissa tapahtumapaikkana ovat usein sirkuksen areenan kullissit tai niihin liittyvät tilat. Laura Knightin sirkusmaalaukset (*The Mills circus*, 1930) viittaavat hyvin samantyyppisiin tilanteisiin ja kuvaavat esiintyjien keskusteluja kullisien takana.⁸⁵⁷ Knight asui useita kuukausia sirkuslaisten kanssa samassa yhteisössä, ja hänellä oli mahdollisuus tutustua kuvattaviinsa henkilökohtaisesti.⁸⁵⁸ Toulouse-Lautrecin teoksissa sirkustaiteilija keskittyy esiintymisen aloittamiseen, kun taas Dorén ja Picasson maalauksissa on kyse väliajasta tai ohjelman keskeytymisestä. Félicien Rops teki useita maalauksia katutaiteilijoista, karnevaaleista ja romaneista Pariisiin vuosinaan. Hän halusi korostaa naisten arvoa maalaamalla miehet klovneiksi. Myös Georges de Feuren teoksille oli luonteenomaista feminiininen perusolemus. Hän muutti Pariisiin vuonna

851 Jacob 2018, 26.

852 Biedermann 1993, 297.

853 Clair 1998, 22.

854 Bransten 1944, 26.

855 Väkiparta 1994, 48.

856 Cowling 2002, 122.

857 Mills circus / knight 2023.

858 Knight 1936, passim.

1890, ja hänestä tuli Sigfried Bingin l'art nouveau -suunnittelija sekä Jules Chéret'n taiteen ihailija. Lisäksi Pierre Puvis de Chavannes teki häneen suuren vaikutuksen.⁸⁵⁹

Sirkusyleisökin pääsi joskus kuvauksen kohteeksi. Kahvilakonserttien tapaan sirkus oli taiteilijoiden ja kirjailijoiden suosittu kokoontumispaikka. Sirkusrakennukset olivat usein pieniä, joten niissä sekä katsojat että esiintyjät olivat esillä.⁸⁶⁰ Seurat'n maalauksessa *Le Cirque* (1890–1891, kuva 22) varakkaammat istuvat etupenkeillä, joukossa jopa maalarin tuttuja, kun taas Léger'n maalauksessa *Les acrobates dans le cirque* (1918, kuva 27) yleisö on sijoitettu vaatimattomasti pienelle alueelle, ylhäälle vasemmalle. Louis Hayet'n neoimpressionistinen teos *Trois spectateurs au cirque / Three spectators at the circus* (1887–1889, kuva 77) kuvaa katsojat selkäpuolelta siten, että arena jää alhaalle vasemmalle. Erikoinen näkökulma tuo esiin sirkuksen arkkitehtuurin, naisten puvut ja krinoliinihameet.⁸⁶¹

Léon Dehesghues (1852–1919) esittää väkijoukon tummana massana, josta erotuvat edukseen sikarin sytyttäjä, kukkien myyjä sekä kolehtia keräävä mies (*Allons chez Marseille / The fair at Neuilly - / Let's go and see Marseille* 1884, kuva 78). Näytämöllä olevien painijoiden keskuudessa on kyseessä jonkinlainen haaste tai veto, joka aiheuttaa voimakasta väittelyä yleisössä. Katsomon miehet ovat pukeutuneet tummaan takkiin, valkoiseen paitaan ja silinterihattuun. Naisten pukeutumista korostaa päähine, joka on koristeltu rusetilla, sulalla tai kukilla. Joukossa on yksi lapsi. Teos sisältää lukuisia yksityiskohtia. Tungos on huomattava ja tunnelma sekava.

Tilanne on toisenlainen Gabriel Boutet'n (1848–1900) maalauksessa, jossa vähäpukeinen nainen kutsuu yleisön mukaan sirkukseen rumpumusiikin avulla (*The fair at Montrouge*, 1885). Väkijoukko koostuu eri sosiaaliluokista. Teoksen etualan molemmilla laidoilla on tyylikkäästi pukeutunut pariskunta. Keskellä olevan sotilaan tunnistaa képilakista. Sairaanhoidtaja, jolla on päässään punanauhainen hilkka, keskustelee vierustoverinsa kanssa samalla kun pienikokoinen ja sulkahattuinen katselija hänen takanaan seuraa soittajaa. Koko joukko on rajattu siten, että heistä näkyy vain päähineet.

Ranskalainen Jacques Joseph Tissot (1836–1902) antoi tarkan kuvauksen Sirkus Molier'n yleisöstä (*Women of Paris: The circus lover*, 1883–1885, kuva 79). Maalauksessa trapetsitaiteilijat esiintyvät puolipukeisina ja huolettoman iloisina. Edessä istuvat katsomon naiset rupattelevat viimeistä muotia edustavissa puvuissaan, joukossa taiteilijan rakastettu Kathleen Newton. Ohjelmasta kiinnostuneet kiikaroivat uteliaina esiintyjä tai vastapuolella istuvia. Kuvaus sisältää runsaasti erilaisia yksityis-

859 Racette 2004, 210; Schmückle 2000, 397.

860 Russell 1965, 254–256. Fernande Olivierien mukaan Picasso vietti aikaa ihailiemiensa klovniensa tuntikausia Médranon baarissa. (Olivier 1964, 127.)

861 1870-luvulla naiset käyttivät krinoliiniasuja, joihin kuului vannekehikkoinen alushame. Päätä suojattiin pitseillä tai kukilla koristelluilla pienillä takaraivolla olevilla myssymäisillä hatuilla, ns. kapottipäähineillä. 1880-luvulla naisilla oli turnyyripuku, joka poimuteltiin takaa vanteiden varaan. (Kuitunen 1998, 83–89.)

kohtia 1880-luvun naisten muodista: korkeista pitsipäähineistä (*fontange*), sulkahatuista, viuhkoista, viitoista ja monimutkaisesti laskostetuista puvuista (*turnyyreista*). Lukuisat ilmeet ja eleet luovat maalaukselle lisää sisältöä. Kokonaisuutena teos on pikkutarkkaa ja yksityiskohtaista sekä materiaalin että myös ajan kuvausta.

Sirkus oli sosiaalinen tapahtuma ja sinne tultiin viettämään aikaa, seurustelemaan ja myös seuraamaan esityksiä.⁸⁶² Sirkuksen omistaja Ernest Molier (1844–1933) kutsui mukaan aluksi huomattavia ystäviään. Joukossa saattoi olla lääkäreitä, tuomareita ja rahoittajia, näyttelijöitä ja laulajia, jotka hyvin mielellään tulivat mukaan saadakseen esityksen jälkeen omistajan tarjoaman päivällisen ja samppanjaa.⁸⁶³ Tissot taisteli Ranskan ja Preussin välisessä sodassa, ja, myöhemmin hän sotkeutui Pariisin kommuunin selkkauksiin. Vuonna 1871 hän pakeni Englantiin ja muutti jopa nimensä (*James Tissot*). Vuonna 1882 hän palasi takaisin kotimaahansa.⁸⁶⁴ Tissot toimi viktoriaanisen yhteisön ja naisten muodin kronikoitsijana Englannissa. Pariisissa hän keskittyi tutkimaan naisten erilaisia sosiaalisia taustoja ja teki maalauksia niin yläluokan naisista kuin keskiluokan myyjistäkin. Sirkuskuvauksista hän olisi halunnut tehdä etsaussarjan ja liittää jokaiseen kuuluisan kirjailijan luoman runon tai lyhyen tekstin.⁸⁶⁵ Haave ei toteutunut valmisteluista huolimatta.

Seurat'n teos *Parade de Cirque* (kuva 69) esittää yhteiskunnan läpileikkauksen, jossa varakkaammat saivat paremmat paikat muiden jonottaessa vuoroaan. Vasemman puolen alapäin kulkeva linja johdattaa surullisen sini-violettivoittoisana ja sinivihreänä katseen edullisempiin paikkoihin. Oikean puolen ylöspäin liikkuvat iloisenväriset viivat ovat dynaamisia ja kuvaavat onnellisuutta⁸⁶⁶. Vähävaraisemmat tunnistaa knallihatuista ja tyttöjen hiuksista. He jonottavat soittajan korokkeen takana portailla. Miehet silinterihatuissaan ja naiset kartiomaisissa hilkoissaan suuntaavat kalleimmille paikoille. Kaikki tapahtuu sulassa sovussa.⁸⁶⁷

Dehesgues, Boutet ja Tissot kuvaavat yleisön tyylilleen uskollisen tarkasti; sen sijaan Hayet'n ja Seurat'n maalaustekniikka kätkee osan aiheesta eikä paljasta katsojalle yksityiskohtia. Dehesgues'n katsomo on täynnä iloista puheensorinaa ja seurustelua, tosin tunnelma näyttää osittain kaoottiselta. Boutet keskittyy pienemmän ryhmän kuvaukseen ja Seurat tuo esiin myös yhteiskuntaluokkien erot hattutyyliden avulla. Tissot'n yleisö koostuu sirkuksen omistajan ystäväistä ja aristokraateista. 1800-luvulla panostettiin pukeutumiseen. Tyyli noudatteli 1880-luvulla sekatyylejä,

862 Sirkus Molier toimi ensin vain kaksi - kolme kertaa vuodessa. Koska kyseessä oli kutsutilaisuus, trapetsitaiteilijoina ei ollut varsinaisia esiintyjä vaan amatöörejä ja aristokratian jäseniä. (Simon 2014, 64–67.)

863 Simon 2014, 64.

864 Naubert-Riser 2004, 99.

865 Naubert-Riser 2004, 99. Ranskalaisen runoilijan Théodore de Banvillen (1823–1891) oli määrä tehdä runo sarjan toisesta sirkusmaalauksesta *Ces dames des chars / The circus*. (Paquette 2013.)

866 Thomson 1985, 154.

867 Thomson 2017, 76.

jonka mukaan miehet käyttivät usein solmuketta, valkoista paitaa ja tummaa pukua. Naisilla oli pitkät hameet ja näyttävät päähineet. Ohjelman seuraamisen lisäksi sirkuksessa myös seurusteltiin ja vaihdettiin kuulumisia. 1900-luvun sirkuskuvauksissa yksityiskohdat vähenivät, mukaan tulivat pelkistäminen ja vahvat ääriviivat. Pukeutuminen muuttui huolettomammaksi ja arkipäiväisemmäksi. Sirkuksen väkijoukon kuvaukset heijastivat aikaa vaatetustyyleistä vapaa-aikaan.



Kuva 70. Georges de Feure: *Le cirque Corvi* 1893, guassi, vesiväri ja lyijykynä paperille 39,5 x 40,5 cm, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts (Thomson 2017, 98).

Kuva 71. Henri de Toulouse-Lautrec: *In the wings* 1886–1887, öljy kankaalle 67 x 60 cm, yksityiskoelma (Thomson 2005, 242).

Kuva 72. Henri de Toulouse-Lautrec: *Dans les coulisses* 1899, väriliitu ja graffiti paperille 31,1 x 20,2 cm, Fogg Art Museum, Harvard Art Museums (Toulouse-Lautrec's *The Circus* 2006, 28).

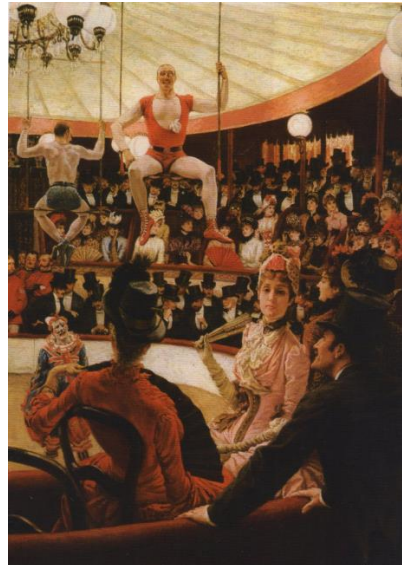
Kuva 73. Henri de Toulouse-Lautrec: *Entrée en piste* 1899, värikynä paperille 31 x 20 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles (Toulouse-Lautrec's *The Circus* 2006, 9).



Kuva 74. Gustave Doré: *The performers* 1874, öljy kankaalle 240 x 207 cm, Musée d'Art Roger-Quilicot, Clermont-Ferrand (Clair 2004, 209).

Kuva 75. Pablo Picasso: *Famille d'acrobates avec singe* 1905, guassi, vesiväri, pastelli ja muste pahville 104 x 75 cm, Göteborgs Konstmuseum, Göteborg (Clair 2004, 213).

Kuva 76. Félicien Rops: *Venus and Cupid: Love blowing his nose* 1878, pastelli ja guassi 21,8 x 14,8 cm, Ministère de la Culture de la Communauté Française Wallonie-Bruxelles (Racette 2004, 211).



Kuva 77. Louis Hayet: Trois spectateurs au cirque / Three spectators at the circus 1887–1889, öljy kankaalle 19 x 26,5 cm, Collection Mrs and Mr A.G. Altschul. U.S.A. (Dulon & Duvivier 1991, 115).

Kuva 78. Léon Dehesgues: Allons chez Marseille / The fair at Neuilly - Let's go and see Marseille 1884, öljy kankaalle 127 x 203,2 cm, Allan Charles, Baltimore, valokuva Juan Trujillo (Thomson 2017, 35).

Kuva 79. Jacques Joseph Tissot: Women of Paris: The circuslover 1883–1885, öljy kankaalle 147,3 x 101,6 cm, Museum of Fine Arts, Boston (Simon 2014, 63).

5. Sirkus-teema suomalaisessa kuvataiteessa 1950-luvulle

5.1 Varhainen sirkusaiheinen taide

Sirkustaiteemme kehittymisen kannalta oma merkityksensä oli Suomen suuriruh-tinaskuntaan muuttaneilla seurueilla, jotka sulautuivat vähitellen osaksi paikallista toimintaa.⁸⁶⁸ Sirkuksen voimamiesten näytöksiä järjestettiin jo 1800-luvun lopulta lähtien Grönroosin Tivolin kiertävässä sirkuksessa.⁸⁶⁹ Painikilpailut toimivat toisi-naan kustannuksia pelastavina vetonauloina. Vuosien 1880–1900 aikana nähtiin 23 ulkomaista sirkuskiertuetta, jotka vierailivat rannikkokaupungeissa.⁸⁷⁰ Vuodesta 1906 ensimmäisen maailmansodan syttymiseen asti maassa vieraili erityisesti ruot-salaisia ryhmiä. Vierailevat kiertueet kansainvälisine esiintyjineen toivat mukanaan uusia ideoita.⁸⁷¹ Tivolitoimintaa oli jo 1800-luvun alkupuolelta lähtien ja kiertävä Ducanderin sirkus aloitti toimintansa vuonna 1896. Tiedetään myös, että vuonna 1911 Töölön Hippodrom Circus järjesti jopa ylimääräisen juhlanäytännön (kuva IV).⁸⁷²

868 Nevala 2015, 4.

869 Pajula & al. 2018, 11–12.

870 Hirn 1982, 12, 208–210.

871 Nevala 2015, 34.

872 Pajula & al. 2018, 9, 22, 37; Taivalsaari 2006, 16.

Huveja.

Hippodrom Circus.

TÖÖLÖ 5 min. matka raittioteitse ylioppilastalolta.

Tänä iltana klo 8.

Ylimääräinen Juhlanäytäntö.

2 suuremmoista putuutta.
 Haavoittumaton! Dowe-Smith.
 Pettämättömän Doweansarin huomiotaherättävä näytös.
 Ihmisiä ja eläimiä ammutaan oikeilla sotilaskivääreillä.
 Kuoleman halveksuntaa ! ! !
 Mr Alfonso!

Uhkarohkea tasapaino & trapetsitaiteilla.
 Liukuu katosta lattiaan seisoen päälään trapetsissa.

Polkupyörätalturi Chester Dick vain lyhyen ajan.

Sitäpaitsi suuri urheiluojelma.
 Hauskoja, omaperäisiä klowneja.
 Etuosto lisämaksutta sanomalehtikonttorissa Aleksanterink. 30, puh. 3380
 klo 8 a.p.—klo 4 i.p. Sirkuskassa aytään klo 7 i.p., puh. 7826.
 Vanaa valuumatka raittiotiellä. 14717

Kuva IV. Hippodrom Circuksen lehti-ilmoitus vuonna 1911.

Suomen suuriruhtinaskunnan autonominen asema oli uhattuna, kun vuosien 1899–1905 ja 1908–1917 aikana Venäjän keisarikunta yritti venäläistää Suomea.⁸⁷³ Kuvataiteissa levoton aika ja vastarinta näkyivät pääasiassa julkisissa veistoksissa mutta myös maalaustaiteessa. Helmikuun 1899 manifestia kritisoineen Eetu Iston *Hyökkäys*-maalauksesta tehtyjä gravyyreja ja postikortteja oli paljon liikkeellä⁸⁷⁴. Kun aika ajoitin haluttiin unohtaa pelot ja tarvittiin vaihtelua, tämä todellisuuspako sirkuksen harmittomaan ilmapiiriin näkyi kiertueiden määrässä ja toiminnassa. Suomen itsenäistymistä seuranneen sisällissodan aikana sirkustoimintaa ei ollut, vaan se elpyi todella vasta toisen maailmansodan jälkeen⁸⁷⁵.

Aivan ensimmäiset suomalaiset sirkusaiheiset teokset kuvasivat ulkomaanmatkoilla nähtyjä esityksiä. Akseli Gallén-Kallelan (1865–1931) *Huvipuisto* (s.a., kuva 80) sijoittuu Pariisiin Place de la Nation -aukiolle. Ilmeisesti maalauksessa on kyseessä eräänlainen sideshow, josta painonnostajan lisäksi löytyy yleisölle tiedottava rummunsoittaja. Taustalle kuvattu leijona ja krokotiili viittaavat tulevaan ohjel-

873 Vahtola 2012, 271–279.

874 Rönkkö 1990, 140–144.

875 Nevala 2015, 41; Hirn 1982, 164.

mistoon.⁸⁷⁶ Todennäköisesti teos on maalattu vuonna 1887, jolloin Gallén-Kallela maalasi myös akvarellin *Karuselli Pariisissa*.⁸⁷⁷

Hugo Simberg (1873–1917) oli tehnyt luonnoksia sirkuslaisista jo vuosina 1905–1907, jolloin aiheena oli *Sirkusteltoa ja esiintyjiä*.⁸⁷⁸ Lisäksi hän oli tehnyt hahmotelmia leijonista muun muassa Tampereen tuomiokirkon lasimalauksia varten. Hän todennäköisesti käytti lähteenään niin sanottua keskiaikaista bestiaaria, munkkien suosimaa petojen kirjaa, jossa kuvataan eläimiä metaforisina vertauskuvina ja jossa todellisuus ja taru kohtaavat.⁸⁷⁹ Vastaviihitty pariskunta Hugo Simberg ja Anni Bremer viettivät seitsemän kuukautta ulkomailla, pääosin Pariisissa, ja he palasivat Suomeen elokuussa 1910.⁸⁸⁰ Siellä Simberg kokeili impressionistista maalaustyyliä, mutta hän ei tuntenut sitä omakseen. Samoihin aikoihin valmistuneessa teoksessa *Pariisilaisessa karusellissa* (1910)⁸⁸¹ hän kuitenkin onnistui tavoittamaan ohikiitävän hetken karusellin lumovoimasta.⁸⁸² Ihmiset tungeksivat iltavalaistuksessa karusellin valoja kohti.⁸⁸³

Simbergin vuonna 1910 valmistunut *Sirkusleijona* kuvaa esitystä, jossa on meneillään ohjelman jännittävin hetki, sillä leijona on juuri hyppäämässä palavan renkaan läpi.⁸⁸⁴ Näytös tapahtuu suorakaiteen muotoisessa pienessä ja ahtaassa vaunussa, jonka ympärillä yleisö parveilee. Häkin pieni koko verrattuna leijonan vauhdikkaaseen ja virtaviivaiseen liikkeeseen saa aikaan ahdistavan tunnelman. Varovaista ilmapiiriä lisää avustajan ja eläintenkesyttäjän läsnäolo häkin ulkopuolella. Todennäköisesti leijonia oli nähty Suomessa ensimmäisen kerran vuonna 1887 Siltasaaren maneesilla, jolloin sirkuksen silloinen tähti Miss Leonda esiintyi viiden leijonan ja yhden koiran kanssa. Tehtävänä oli klassinen hyppy tulirenkkaan läpi.⁸⁸⁵

Raamatussa viholliset ja vastustajat kuvataan yleensä leijonina tai sen kaltaisina mutta myös päälle hyökkäävinä ja vaarallisina petoina⁸⁸⁶. Simbergin teoksessa voisi olla kyseessä symbolinen kuvaus isänmaan ahdistavasta tilanteesta, sillä vuonna 1908 alkanut toinen venäläistämiskausi tarkoitti suhteiden kiristymistä Venäjään. Kolben mukaan 1800–1900-luvun vaihteessa leijonasta tuli kansallinen symboli⁸⁸⁷.

876 Nylund 2015, 57.

877 Nylund 2015, 67.

878 Sirkusteltoa ja esiintyjiä / Simberg 2023.

879 Kokkinen 2019, 217, 286; Henrikson & al.1983, 64.

880 Ruuska 2018, 336–344.

881 Pariisilaisessa karusellissa / simberg 2023.

882 Olavinen 2000, 115; Saarikivi 1948, 113–114.

883 Saarikivi 1948, 115, 243.

884 Sirkusleijona / simberg 2023.

885 Hirn 1982, 87. Yleensä riittävän turvallisuuden ja varovaisuuden lisäksi esitystä edelsi nopea häkin pystyttäminen sekä purkaminen. Siltasaarissa oli käytössä vaunu, joka mahdollisti esityksen siirron keskelle maneesia. (Hirn 1982, 87.)

886 Pyhä Raamattu. Dan. 6:24; Saari 2020, 362.

887 Kolbe 2003, 188.

Ulkomailla opiskelleet Helene Schjerfbeck (1862–1946) ja Ellen Thesleff (1869–1954) tarttuivat myös sirkus- ja marionettiaiheisiin.⁸⁸⁸ Italialaisen commedia dell'arten vaikutuksesta syntyneet marionetit liittyivät karnevaaliperinteeseen. Myös suomalaisissa sirkus- ja tivolinäytöksissä oli marionettinukke-esityksiä.⁸⁸⁹ Thesleff löysi marionetit Venetsiasta, jossa hänen tiedetään tutkineen Museo Civicon marionetteja ja tehneen luonnoksia niiden pohjalta.⁸⁹⁰ Schreckin mukaan väripuupiirroksessa *Marionetteja* (1907, kuva 81) Thesleffin alkuideana olivat Shakespearen roolihaamot Othello, Desdemona ja Jago.⁸⁹¹ Teoksessa on kaksi mieshahmoa ja nainen.

Thesleffin ystävä, englantilainen taiteilija ja ohjaaja Gordon Craig (1872–1966) halusi etäännyttää teatterin todellisuuden jäljittelystä taiteelliselle tasolle. Craigin luoma käsite ylimarionetti oli elävä, mykkä näyttelijä, symboliolento, jonka naamio sielun ilmeiden tulkitsijana merkitsi taiteellista ilmaisua.⁸⁹² Symbolismin keskeisiin ajatuksiin kuului taiteiden vastaavuus, korrespondenssi (*correspondence*). Sen mukaan kaikki taiteet tulkitsivat universumin ja sielun harmoniaa. Kun Craig halusi luoda realismista irtautuvan, pysyvän ja henkisen ilmaisuuden, naamio oli hänelle ihmissielun puhdas symboli. Hän tahtoi poistaa persoonallisuuden, joka oli häiritsevää tekijää. Ylimarionetti ei ollut nukke vaan ihannehahmo, jonka kasvot korvasi naamio.⁸⁹³ Thesleffille marionetti oli taiteellisen ajattelun symboli, koska se tavallaan oli kokonaisnäkemys valosta, liikkeestä, musiikista, tapahtumapaikasta ja näyttelijästä.⁸⁹⁴ Se oli hänelle itsenäisen luomisen tunnus, josta puuttuivat persoonalliset piirteet.⁸⁹⁵

Helene Schjerfbeckin öljymaalauksessa *Sirkustyttö* (1916, kuva 82) mallin sumea esoteerinen katse suuntautuu vasemmalle. Sädekehämäinen valo otsalla, hehkuvat huulet ja kullankeltainen varjo kaulalla viittaavat erityiseen hetkeen. Vahvat käsivarret ja hartiat luovat mielikuvan trapetsityöstä. Konttisen mukaan värit, vaalea kellerävä ja vahva roosa kuvaavat sirkustytön valoisaa olemusta⁸⁹⁶. Schjerfbeck kuvasi myöhäiskauden muotokuvat nimettömässä ja paikantamattomassa ympäristössä. Hän keskittyi niihin mielenhäilyisiin ominaisuuksiin, joita hän näki mallissaan.⁸⁹⁷ Maalausta tarkasteltaessa siitä välittyvä jännittänyt tunnelma ja odotusten täyttämä

888 Nylund 2015, 35.

889 Hiltunen 1998, 8; Pajula & al. 2018, 110. Giorgio de Chiricon (1888–1978) mielestä taiteilijan ehdoton työkalu oli näyttelynukke. Myös Väinö Kunnaksen tanssivat nuket ilmaisevat metafysisistä liikettä.

890 Sarajas-Korte 1998, 58, 62.

891 Schreck 2017, 180–182, 233.

892 Sinisalo 1998, 10–11.

893 Sarajas-Korte 1998, 43, 60. Sarajas-Korte 2001, 127.

894 Schreck 2017, 180–182, 233.

895 Sarajas-Korte 1998, 58, 62.

896 Konttinen 2004, 285. Niukka väriyhdistelmä, yksinkertaistettu ilmaisuus, päähän rajautuva sommittelu, hahmon aineeton, androgyyni olemus ja mietiskelevä ilme sekä tarkentumaton katse viittasivat suljettujen silmien tavoin sisäisyyteen. Sädekehä nähtiin aurana tai sisäisten tunteiden ulkoistumana. Väikutelma oli ajaton. (Lahelma 2020, 90.)

897 Ahtola-Moorhouse, 2009, 84.

hetki. Hyvinkään kaudella taiteilija päätyi yksinkertaistettuun, intensiiviseen ilmaisuun, jonka avulla hän kehitti uuden maalaustavan. Ihminen oli hänelle pysyvä haaste ja erityisesti taiteilijaa kiinnostivat kasvat⁸⁹⁸. Maalauksessa *Sirkustyttö* mallina oli Martha Sahrman, 14-vuotias hyvinkääläistyttö. Hänen sirkuskipinensä lienee saanut alkunsa juuri tästä tapahtumasta, sillä hänelle tarjoutui mahdollisuus hoitaa sirkusperheen pienokaisia ja samalla tutustua sirkuselämään. Ilmeisesti hän lupasi kiitokseksi tanssia taiteilijalle varpailla, sillä näyttihän rumalta tanssia käyttämällä koko jalkaa.⁸⁹⁹ Kesällä hän oli esiintynyt kiertävässä kyläsirkuksessa.

5.2. Aiheita ekspressionismin ja fauvismien hengessä

Sirkus oli 1900-luvun modernistien suosima aihe, joka kuvasi ja tulkitsi boheemia elämäntapaa. Myös Suomessa vapaus, luovuus ja melankolia koettiin tavoittelemisen arvoisiksi, vaikka tosin sivutuotteena tulivat rahapula ja alhainen sosiaalinen asema.⁹⁰⁰ Etenkin varhaiset ekspressionistit olivat kiinnostuneita uusista aiheista. Yksi heistä oli Jalmari Ruokokoski. Hän hakeutui mielellään keskelle karnevaalia ystäviensä klovni Sivo Siposen (1887–1941) ja kahlekuningas Uuno Sunellin (1888–1935) kanssa.⁹⁰¹ Hän etsi tietoisesti elämyksiä ja mielikuvitusmaailmoja sirkuksesta ja kabaree-esityksistä, joskus jopa itse esiintymällä klovnina. Helsingissä hänellä oli vakiopaikka Siltasaaren sirkusmaneesin ensimmäisellä penkkirivillä.⁹⁰² Ruokokoski oli synnynnäinen klovni ja hänet tunnettiin jo kouluaikoina ilveilystä. Todellisuudessa intohimoinen sirkuksen harrastaja rakastui sirkusperheen tyttäreeseen Elvira Bonoon (1893–1973) ja avioitui hänen kanssaan. Elvira oli aloittanut uransa poniratsastajana mutta siirtyi myöhemmin trapetsille. Lyhyen avioliiton (1909–1913) jälkeen hän palasi sirkukseen, ja monien vaiheiden jälkeen hän asettui loppuelämäkseen Inariin.⁹⁰³

Elvira oli taiteilijapuolisonsa mallina lukuisissa teoksissa. Ruokokoskella oli taito löytää nopeasti vaikutelmia tilanteista ja ihmisistä. Hänen maalauksistaan välittyy aistillisuutta, hetkellisyyttä ja intohimoa.⁹⁰⁴ Ruokokoski tutki Toulouse-Lautrecin tapaa käyttää kylmää valoa, ja lisäksi häntä kiinnostivat Arnold Böcklinin (1827–1901) ja Franz von Stuckin (1863–1928) ilmaisu ja teokset.⁹⁰⁵ Jälkimmäisen taiteilijan vaikutus näkyy erityisesti teoksessa *Rakkaus* (1910), jossa Elvira poseeraa katse ylöspäin

898 Ahtola-Moorhouse, 2009, 84.

899 Konttinen 2004, 285.

900 Valkonen & Helander 2017.

901 Bäcksbäcka 1944, 51; Bäcksbäcka 1943, passim.

902 Ojanperä 2001, 135.

903 Valkonen O. 1990, 193; Bergström et al. 1997, 13, 33.

904 Bäcksbäcka 1943, 29–30, 33; Valkonen & Valkonen 1985a, 110.

905 Bäcksbäcka 1943, 29–30.

suunnattuna ja käärmemäinen muoto kaulalla. Hänen osaamisalueisiinsa kuuluivatkin sirkuksessa käärmetsanssin lisäksi taitoratsastus, tasapainotempu ja ammunta.

Ruokokosken teos *Sirkusakrobaatteja* (1911, kuva 83) tulkitsee herkästi vuosisadan alun asenteita. Vahvat vertikaaliset viivat tuovat esiin akrobaattien ruumiinrakenteen ja kontrapostoaasennon sekä muodostavat vastakohdan tummanpuhuvalla tilalle, sen muodolle ja esityksestä vastaavalle impressaarille. Maalaus viittaa Toulouse-Lautrecille tyypilliseen kuvaustyyliin; vahvoin mustin ääriivoin ja nopein varmoin vedoin vangittuun vaikutelmaan tilanteesta, jossa esiintyjät valmistautuvat näytökseen valvovan katseen alla. Elvira ja Jalmari Ruokokoski kävivät häämatkalla Pariisissa vuonna 1910, jolloin taiteilija tutustui impressionistien teoksiin. Vuonna 1911 hän piti yksityisnäyttelyn Pariisi-aiheista Libertyn taideasiatoimistossa Helsingissä. Valtion matka-apurahan turvin Ruokokoski matkusti Pariisiin uudelleen 1913.⁹⁰⁶

Jalmari Ruokokosken uupuneita kabareetaiteilijoita esittävän teoksen *Sirkustanssijattaria* (1911, kuva 84) innoittajana ja mallina oli hänen Elvira-vaimonsa.⁹⁰⁷ Vuonna 1908 taiteilija oli ottanut pestin hiililaivalle ja siten hänen oli mahdollista käydä Hampurissa katselemassa tanssijoita ja laulajia. Myös Pariisin häämatkan aikana 1910 nuori pari nautti kaupungin viihde-elämästä. Akvarellissa *Balettityttö* (1912, kuva 85) Ruokokoski kuvaa samaa aihetta. Yleensä tanssijan kuvauksissa vertikaalinen liike ilmentää vartalon voimaa, kun taas horisontaalinen liike vastaa vartalon suhdetta tilaan.⁹⁰⁸ Ruokokosken teokset ovat tavallaan vastakkaisia. *Sirkustanssijattaria*-maalauksessa ovat läsnä vertikaalisuus ja liike, kun taas *Balettityttö*-akvarellissa korostuu liikkumattomuus. Molemmissa teoksissa on jotain samaa kuin Edgar Degas'n balettityttöä esittävässä veistoksissa. Taiteilija oli kiinnostunut Degas'n ja Renoirin maalauksista sekä erityisesti Toulouse-Lautrecin tanssiaiheista. Ruokokosken teoksissa oli vaikutteita myös Edvard Munchin (1863–1944) taiteesta.⁹⁰⁹

Alwar Cawénin teos *Sirkus Pariisissa* (1913, kuva 86) esittää sirkuksen paraatia, jossa voimamiehet, klovni ja pieni rumpalipoika esittäytyvät yleisölle. Takana oleva kangas ilmoittaa tulevasta nyrkkeilyottelusta. Kaikki tapahtuu yleisön edessä.⁹¹⁰ Pariisin taidevirtaukset merkitsivät Cawénille jatkuvaa uudistumisen ja inspiraation lähdeä. Erityisesti häntä kiinnosti Picasson lisäksi Juan Grisin ja Roger Fresnayn (1885–1925) maaginen realismi, jolle oli ominaista unenomainen epätodellisuuden tuntu ja jossa realistista kuvausta korostettiin taianomaisella ja yliluonnollisilla piirteillä.⁹¹¹ Vuosina 1911–1912 Cawén oli kiinnostunut myös Bonnardin ranskalaisesta värikulttuurista.⁹¹² Lisäksi hänen taiteestaan löytyy visuaalisia yhtymäkohtia Kees

906 Ojanperä 2001, 132–133; Bergström & al. 1997, 32–35.

907 Ojanperä 2001, 135.

908 Schreck 2022, 28.

909 Ojanperä 2001, 135; Valkonen O. 1990, 193.

910 Nylund 2015, 57.

911 Valkonen & Valkonen 1985a, 151; Malmström 2019, 126.

912 Valkonen & Valkonen 1985a, 12.

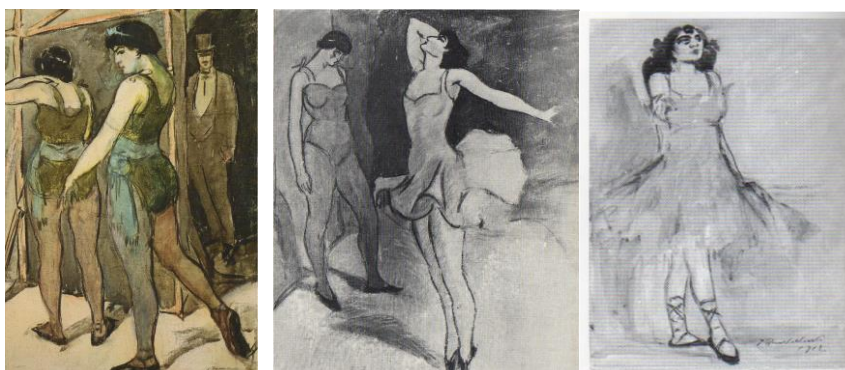
van Dongenin taiteeseen. Teoksessa *Sirkus Pariisissa* kyseessä on fauvistinen, rosoinen ja rohkea maalaustapa, jota Cawén käytti juuri Pariisissa vuosina 1913–1914 sirkus- ja konsertti-aiheissa. Taiteilijan fauvistisessa vaiheessa ei ollut kyse uusimpresionismista vaan fauvismista ja ekspressionismista.⁹¹³



Kuva 80. Akseli Gallén-Kallela: *Huvipuisto ajoittamaton*, öljy kankaalle 81,5 x 100 cm, Signe ja Ane Gyllenbergin säätiö. Valokuva Matias Uusikylä. (Nylund 2015, 48).

Kuva 81. Ellen Thesleff: *Marionetteja* 1907, väripuupiirros kahdelle päällekkäiselle paperille 18 x 15,2 cm, laatta 9,5 x 9,6 cm, Kuvataiteen keskusarkisto, valokuva Hannu Aaltonen (Sarajas-Korte 2001, 127).

Kuva 82. Helene Schjerfbeck: *Sirkustyttö* 1916, öljy kankaalle 43 x 36 cm, Yrjö Kauniston kokoelma Ateneum, Helsinki (Sirkustyttö/schjerfbeck 2023).

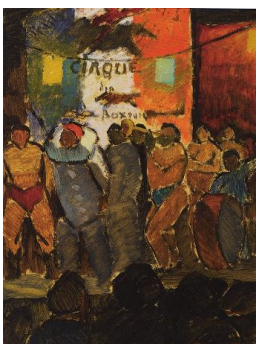


Kuva 83. Jalmari Ruokokoski: *Sirkusakrobaatteja* 1911, öljymaalauk 61 x 42 cm, Helsingin kaupungin taidemuseo, Helsinki (Ojanperä 2001, 135).

Kuva 84. Jalmari Ruokokoski: *Sirkustanssijattaria* 1911, öljy 54 x 52 cm, Kai Palmgren Helsinki. Valokuva Juha Jarva. (Ahtola-Moorhouse 1979, 16).

Kuva 85. Jalmari Ruokokoski: *Balettityttö* 1912, akvarelli 32 x 24 cm, (Aineen kuvataidesäätiön taidekokoelma 1996, 234).

⁹¹³ Konttinen 2015, 89–90. Konttinen viittaa von Haartmaniin.



Kuva 86. Alvar Cawén: *Sirkus Pariisissa* 1913, öljy pabville, kiinnitetty kankaalle 55,5 cm x 42,5 cm, Ateneumin taidemuseo. Valokuva Hannu Aaltonen. (Nylund 2015, 56).

Kuva 87. Väinö Kunnas: *Klovnin kuolema* 1926, öljy kankaalle 112 x 93 cm, yksityiskokoelma. Valokuva Matias Uusikylä. (Nylund 2015, 55).

Kuva 88. Väinö Kunnas: *Klovnin kuolema* 1924, öljy 57 x 62 cm (Aineen kuvataidesäätiön taidekokoelma 1996, 11).

5.3. Maailmansotien välinen aika ja sirkuksen tragiikka

Suomen itsenäistymistä seurannut sisällissota päättyi valkoisten voittoon, kuitenkin sodan seurauksena maahan saatiin laajemmat kansallisoikeudet. Toipuminen ei ollut helppoa, mutta Suomessa pidettiin kiinni demokraattisista perustuslaeista, mikä herätti toiveita edistyksestä. Pörssiromahdus (1929) ajoi kuitenkin talouden kriisiin.⁹¹⁴ Kansainvälisiä suhteita ei kovin paljon ollut ehtinyt kehittyä ennen toista maailmansotaa. Tukholman läheisyys vaikutti osaltaan taiteilijoiden yhteydenpitoon ja kanssakäymisiin. Ruotsalainen Halmstadin ryhmä ja Lundin surrealistinen näyttely olivat osaltaan tärkeitä. Suoranaisia yhtymäkohtia oli kuitenkin vähän. Poliitiikka varjosti monin eri tavoin 1920–1930-luvun taidetta. Kausi huipentui 1930-luvulla modernismin vastaiseen valtiolliseen taidepolitiikkaan.⁹¹⁵ Kulttuuriyhteydet Suomen ja Saksan välillä edistivät modernisminvastaisen saksalaismielisyyden leviämistä. Kansallissosialistien kulttuuripropagandasta huolimatta yhteydet vähenivät 1930-luvun puolivälissä.⁹¹⁶

Huolimatta 1920-luvun modernismia vieroksuvasta ilmapiiristä vuosikymmenestä muodostui tärkeä uudistusvaihe monelle taiteilijalle.⁹¹⁷ Tulenkantajat-ryhmään kuulunutta Väinö Kunnasta (1896–1929) pidettiin 1920-luvun urbaanin elämän tulkkina. Kunnas työsti surullisen klovnin teeman ääri-aijoille. Surullisesta klovnista

914 Meinander 2020, 102–103.

915 Reitala 1990 224–230.

916 Forsén 2003, 190–191.

917 Valkonen & Valkonen 1985a, 30.

oli tullut 1800-luvulla itsenäisen taiteilijan vertauskuva. Myytiin mukaan avantgardetaiteilija, väärinymmärretty nero, vietti boheemia elämää yhteiskunnan laidalla köyhänä mutta vapaana niin kuin sirkuslaiset.⁹¹⁸ Taiteilijoita kiinnosti melankolinen myytti klovnista, joka teki kaikkensa miellyttääkseen katselijoita.⁹¹⁹ Kunnaksen traaginen teos *Klovnin kuolema* (1926, kuva 87) tuo mieleen hautaan laskemisen ja taiteilijan oman varhaisen kuoleman. Maalauksen riipaiseva tunnelma välittää katsojalle kanssaihminen pohjattoman huolen ja suuren surun. Pariisi oli Kunnakselle modernin suurkaupungin ihanne. Piirtämällä kuvia ystävistään ja työtovereistaan sekä lisäämällä mukaan tulenkantajien koneromantiikkaan viittaavan mallinuken hän kuvitteli itsensä opintomatkalta Pariisiin⁹²⁰.

Kaksi vuotta aikaisemmin valmistunut teos *Klovnin kuolema* (1924, kuva 88) luo voimakkaan vaikutelman ihmisen viimeisistä hetkistä. Sommitelmassa on enemmän henkilöitä kuin myöhemmin vuonna 1926 valmistuneessa vastaavassa teoksessa. Klovnin ympärillä on kaksi tanssijaa, ilmeisesti paholaiseen viittaava musta harlekiini, punanenäinen augusti ja ryhmän takana voisi olla commedia dell'arten hahmo Pantalone punaisessa asussaan. Wehmaksen mukaan kyseessä on teatteriesitys kullisten takana. Vuoden 1926 klovnikuvaus todennäköisesti toteutettiin katsomosta päin⁹²¹.

Tulenkantajien vaatimus kuvata ihminen psykologisesta näkökulmasta vaikutti Kunnaksen tapaan tehdä muotokuvia. Silmät mahdollistivat empiirisen tiedon maailmasta, ja niiden avulla taiteilija pyrki tavoittamaan aistimusten takaista tietoa.⁹²² Wehmaksen mukaan Kunnaksella oli sekä taito tavoittaa ihmisen ulkonainen fyysiomia että kyky taikoa siihen välitöntä elävyyttä. Inspiraation puuttuessa Kunnas teki lukuisia luonnoksia, jotka jäivät kuitenkin hänellä käyttämättä. Lopullinen versio valmistui yksinäisenä inspiraation hetkenä. Kunnaksen isä joutui muuttamaan nimensä pakoillessaan sortovuosina santarmien vainoa, ja kodin aatteellisuus sai lopun sisällissodan vuonna 1918. Taiteilijalle se merkitsi entisten ihanteiden romahdusta ja epäluuloa politiikkaa kohtaan.⁹²³ Surullinen klovnin saattoi olla Kunnakselle joko elämää antava voima tai epätoivon ja toivottomuuden vertauskuva.

Ilmaisun vapaus ei ollut itsestään selvää, vaan sitä rajoitettiin 1930-luvun alusta lähtien erityisesti Neuvostoliitossa ja Saksassa. Myös Suomessa uusiin taidesuuntauksiin suhtauduttiin negatiivisesti ja varauksellisesti ennen toista maailmansotaa.⁹²⁴ Radikaalein suuntaus lienee ollut surrealisismi, jota ei nähty laajalti Suomessa,⁹²⁵ ja

918 Nylund 2015, 57.

919 Malmström 2019, 120.

920 Haapalainen 2002, 289–291.

921 Wehmas 1943, 62.

922 Vihanta 1992, 83.

923 Wehmas 1943, 61,69.

924 Hautala-Hirvioja 2003, 41.

925 Ojanperä 2002, 231.

harvat uutta kansainvälistä taidetta esittelevät näyttelyt jäivät vähälle huomiolle.⁹²⁶ Muutamaa poikkeusta lukuunottamatta Suomessa 1920–1930-luvun taide edusti maltillisen modernistista klassismia, jolle oli tyypillistä esittävän aiheen kuvaaminen impressionistisin ja ekspressionistisin siveltimenvedoin tai muotoa kubistisesti tyylitellen. Aikakausi oli aika konservatiivista ja suomalaiskansallisiksi koettuja arvoja kunnioittavaa.⁹²⁷

Pariisista tuotu marionetti on Ester Heleniuksen (1875–1955) teoksen *Harlekiini ja ruusu* (1930, kuva 89) lähtökohtana.⁹²⁸ Yleensä lankojen ja ohjausristikon avulla ohjailtava nukke liikkuu ohjaajansa mukaan, ja sen katsotaan edustavan heikkoa ihmistä. Elollisuuden ja elottomuuden yhdistelmänä marionetti saa katsojan miettimään maalauksen tarkoitusta. Heleniuksen harlekiineilla on usein silmät kiinni. Hengellisyden näkökulmasta suljetut silmät voivat viitata pyhyyteen ja olemisen mysteereihin.⁹²⁹ Ne kuvaavat sisäistä katsetta ja keskittymistä maailman kaikkeuden salaisuuksiin ja mysteereihin.⁹³⁰ Kuvattu henkilö pystyy tavoittamaan toisen, henkisen todellisuuden sielunsa silmin. Sisäiseen näkemiseen yhdistyy myös ajatus yliaistillisesta kontemplaatiosta. Aihe oli suosittu symbolistisessa taiteessa. Elämänmyönteisyyden ja rehevyyden lisäksi Heleniuksen tulkinnassa on avoimuutta ja salaperäisyyttä.⁹³¹

Helenius oli kiinnostunut jo nuorena teosofiasta ja katolisesta mystiikasta.⁹³² Hänen taiteestaan löytyy kuvauksia muun muassa madonnasta, enkeleistä ja meditaatiosta. Helenius ei ollut Palinin mukaan erityisen innostunut spiritualismin tai teosofian yliluonnollisista tulkinnoista, vaan hän puhui mieluummin taiteensa mediumistisuudesta, jossa taide välitti tietoa toisesta maailmasta. Taiteilijana Helenius ammensi henkisyystä enemmän kuin olisi toiminut vain passiivisena välittäjänä.⁹³³ Hän tavoittelikin sielullista kauneutta. Pastellimaalauksessa *Tanssijat / Harlekiini* (1932, kuva 90) harkitun huolettomasti toteutetut värialueet korostavat mallin temppeulevaa olemusta. Teoksen valmistusvuonna 1932 Tukholmassa esitettiin Stravinskin balettia *Petruška*, jonka päähenkilönä oli marionettinukke.⁹³⁴

Helenius kävi ensimmäisen kerran Pariisissa jo vuonna 1899 ja myöhemmin useita kertoja.⁹³⁵ Harlekiineja hän piti rakkaudentunnustuksena Ranskalle, sillä Pariisi oli hänen toinen kotinsa erityisesti 1920-luvulla, jolloin hän löysi maalaus-

926 Siukonen 2023, passim.

927 Anttonen 2016, 171–172.

928 Marionetti tunnettiin jo kreikkalais-bysanttilaisella kulttuurikaudella ja vanhassa Roomassa. (Otan iso tietosanakira 1963, 1363.)

929 Palin 2016, 108–129.

930 Lahelma 2020, 90.

931 Anttonen 2020, 64; Sinisalo 1979, 36.

932 Ojanperä 2002, 232.

933 Palin 2016, 111–113.

934 Sinisalo 1979, 36.

935 Konttinen 2008, 403.

tyylinsä.⁹³⁶ Aiheen suosiota selittänee se, että sirkus- ja commedia dell'arte -aiheet kuuluivat Pariisin koulun peruskuvastoon 1900-luvulta lähtien. Sotienvälisellä ajalla marionetteja oli esillä Pariisin syyssalongin teatteritaiteen osastolla. Vuosina 1937 ja 1938 järjestettiin jopa suuria kansainvälisiä näyttelyitä. Ranskassa marionettiteatteri edusti kansanperinnettä. Suomessa se oli vieraampaa, minkä takia Heleniuksen marionetteja pidettiin sisustuselementteinä.⁹³⁷

Henry Ericssonin (1898–1933) taidokas tussilaveeraus *Sirkuratsastajat* (s.a.) on klassinen esimerkki sirkuksen taitoratsastuksesta, jossa esiintyjät seisovat yhden jalan varassa ja toisiinsa nojaten valkoisten laukkaavien hevosten päällä. Ilmeisesti kyseessä on taitoratsastajien temppu, *pas de deux*, jossa mies ja nainen suorittavat liikekuvion yhdessä hevosten selässä⁹³⁸. Takaa toteutettu kuvauskulma luo teokselle poikkeuksellista tehoa. Vauhdikas kuvaus sekä herkkä ja siro viivan kulku antavat laveeraukselle erityisen lisän.

Monimutkasta sommittelua ja kirkkaita värejä käyttänyt Birger Carlstedt sijoitti päähenkilönsä teoksessa *Harlekiini* (1938, kuva 91) valokeilojen ristituleen. Akrobatian taidonnäyte, kuolemanhyppy tapahtuu spiraalimaisessa sommittelussa yleisön suosiota osoittavien käsien keskellä. Valokeilojen leikkauspisteessä esiintyjien vartalot kietoutuvat spiraalimaisesti toisiinsa. Carlstedtilla oli tapana käyttää teoksissaan apuna Rafaelin (1483–1520) menetelmää, jonka mukaan hän sovelsi kahden sisäkkäisen viisikulmion leikkauspisteitä komponenttien suunnittelussa. Kultaisella leikkauksella oli suuri merkitys Carlstedtin käyttämässä matemaattisissa mittasuhteissa⁹³⁹. Voimakkaat värikontrastit, vahvat muodot ja diagonaalit kuuluivat hänen työkaluihinsa. Carlstedtin sirkusmaalaukset sijoittuvat tavallaan määrittelemättömälle alueelle ja edustavat taiteilijan hetkellistä tyyliuuntaa.⁹⁴⁰ 1940-luvulla hän kiinnostui mystiikasta sekä metafysisestä (*pittura metafisica*) ja Giorgio de Chiricon taiteesta (1888–1978).⁹⁴¹ Kuitenkaan Carlstedtin sirkusmaalauksissa ei näy juuri ollenkaan suorien esikuvien vaikutusta.

Pariisi oli monien eri taidevirtausten merkittävä kohtaamispaikka. Siellä Carlstedt omaksui uusia luovia ideoita Suomen pitkien pimeiden iltojen varalle. Sirkusaiheiden dramaattisuus ja värikkyys viehättivät maailmansotien välisen ajan taiteilijoita.⁹⁴² Hänen teoksessaan *Eläintenkesyttäjät ja tiikereitä* (1938, kuva 92) sirkustemppuihin perehtyminen tapahtuu rangaistuksen tai palkinnon avulla. Maalauksen eri asennoissa olevat tiikerit muodostavat spiraalimaisen sommittelman eläintenkesyttäjän ympärille. Todennäköisesti kyseessä on harjoitus, jossa eläimet siirtyvät omalta esi-

936 Sinisalo 1979, 36; Ojanperä 2002, 232.

937 Palin 2016, 125.

938 Hirn 1982, 22.

939 von Bonsdorff 1992, 6–5.

940 Malmström 2019, 120.

941 Valkonen M. 2003, 71.

942 Malmström 2019, 120–125, 141.

tyspaikaltaan seuraavaan kohteeseen. Tiikereiden raidat ja eläintenkesyttäjän puvun koristeet lisäävät maalauksen dramaattisuutta ja jännittävää tunnelmaa. Tilanne neljän vahvan tiikerin keskellä vaikuttaa tiivistunnelmaiselta, jopa aggressiiviselta. Kuitenkin eläinten koko suhteessa kesyttäjään näyttää tasavertaiselta. Taiteilijalle tyypillinen spiraalimainen sommittelu ja vahvat värit viestivät voimakkaita tunteita. Suunnittelussa Carlstedt käytti apuna värien keskinäistä vuorovaikutusta ja maalasi erikokoisille suorakaiteen muotoisille pahvinpalasille väriyhdistelmiä. Niin sanotun väripianon avulla hän tutki eri värisävyjen välisiä suhteita ja sovelsi niitä käytäntöön.⁹⁴³

Pörssiromahduksen jälkeinen lama 1930-luvun alussa vaikutti suomalaiseen taidemaailmaan. Taidenäyttelyissä ei ollut vierailijoita, taiteen ostajia eikä taiteilijoilla ollut varaa matkustaa ulkomaille.⁹⁴⁴ Euroopan poliittinen tilanne sekä myös taidepiireissä esiintyvä vähättely, kielteisyys ja ennakkoluulot saivat suomalaiset taiteilijat tarttumaan tuttuihin ja turvallisiin aiheisiin sekä aiemmin hyväksytyyn ilmaisuun. Monet kriitikoitan vieroksivat ei-esittävää taidetta, kubismia ja surrealismia.⁹⁴⁵ Talvisodan syytyminen vuonna 1939 keskeytti taide-elämän, joka pääsi jatkumaan vasta jatkosodan ja Lapin sodan loputtua 1945. Sen sijaan viihdettä tarvittiin ja tarjottiin. Sariolat perustivat vuonna 1942 ensimmäisen pysyvästi paikallaan olevan huvikeskuksen Karhumäelle, Kumsajoen rantaan, 30 kilometrin päähän rintamasta. Tivoliin kuului yleis- ja huvinäyttämön lisäksi kabaree-, tanssi- ja sirkusnäyttämöt⁹⁴⁶.

Sirkusaiheet tarjosivat arkielämästä erottuvia näkymiä. Aiheiden näenäisyydestä ja teennäisyydestä huolimatta Vihanta pitää sirkusta kiehtovana, vapaana, traagisuutta ja hetkellistä onnea kuvaavana maailmana, joka ilmestyi suomalaisenkin taiteen aiheistoon. Sirkuksen lumo antoi turvan ja pakopaikan sodan keskellä monelle taiteilijalle. Tiedetään, että Rolf Sandqvist (1919–1994) teki useita iloa ja leikkisyyttä kuvaavia teoksia (*Huvipuisto*, 1955). Myös Kullervo Koivisto (1913–1944) maalasi vakavuuden vastapainoksi vauhdikkaita, iloisenvärisiä karnevaalikuvausksia (*Karnevaalit*, 1943).⁹⁴⁷

943 Laulainen 2019, 174. Väripiano oli työväline, jota taiteilija käytti värisommittelun apuna. Se muodostui pahvinpalasille maalatuista, suorakaiteen muotoisista, neliöistä rakentuvista väriyhdistelmistä, joista pienimmät muodostuivat väripareista ja suurimmat sisälsivät yli kymmenen eri värin koosteen.

944 Peltola 1987, 4.

945 Vihanta 1992, passim.

946 Pajula & al. 2018, 9, 22, 37; Taivalsaari 2006, 16. Karhumäki sijaitsi vanhan venäläisen huvipuiston paikalla.

947 Vihanta 2012, 26, 38.



Kuva 89 Ester Helenius: *Harlekiini ja ruusu* 1930, öljy kankaalle 64,5 x 51 cm, Ester Heleniuksen kokoelma, Hämeenlinnan taidemuseo, valokuva Reima Määttänen (Nylund 2015, 34).

Kuva 90. Ester Helenius: *Tanssijatar/ Harlekiini* 1932, pastelli 71 x 49 cm, Suomen Taidepiirittäjien liiton kokoelmat, Lahti. Valokuva Juha Jarva. (Sinisalo 1979, 38).

Kuva 91. Birger Carlstedt: *Harlekiini* 1938, öljy kankaalle 162 x 131,5 cm, *Amos Rex*, valokuva Stella Ojala (Malmström 2019, 125).

Kuva 92. Birger Carlstedt: *Eläintenkesyttäjät ja tiikereitä* 1938, öljy kankaalle 195 x 129 cm, *Amos Rex*, valokuva Stella Ojala (Malmström 2019, 121).

5.4. Jälleenrakennuskaudella varovainen ilmaisu jatkuu

Vasta 1940-luku toi esiin surrealismia ja Lokakuun ryhmän ekspressionismia, mutta maltillinen modernismi oli vallitsevana tyylinä jälleenrakennuskauden ajan.⁹⁴⁸ Konkretismin myötä abstrakti taide löi itsensä läpi 1950-luvulla. Konkretistien ohella Prisma-ryhmän taiteilijat vastustivat kansallista näkökulmaa, sillä he halusivat avata ikkunat Eurooppaan.⁹⁴⁹ Vähitellen toiveet toteutuivat ja näyttelytoiminta lisääntyi. Suomalaisitaiteilijat löysivät kontakteja eurooppalaiseen taiteeseen.⁹⁵⁰

Nuorena kuollut Ole Kandelin (1920–1947) oli sodanjälkeisen kuvataiteen uranuurtaja ja ei-esittävän taiteen varhainen kokeilija. Hänen *Nuorallatanssijansa* (1944, kuva 93) astelee rohkeasti kohti valoa harlekiinin puvussa ja seuranaan tasapainottava tanko. Alapuolella oleva verkko takaa turvallisen alastulon kuin myös nuorallatanssijan edessä oleva kolmio, jota pidetään ajattelun symbolina ja henkisen elämän vertauskuvana⁹⁵¹. Kaukaisuuteen tasapainoilevana harlekiini suuntaa päämääränsä sinne, mistä ei ole paluuta. Ahtola-Moorhouse näkee teoksessa kuolemantanssiteeman⁹⁵².

948 Vihanta 1992, passim.

949 Kämäräinen & al. 1986, 130.

950 Peltola 1987, 10; Valkonen O. 1997, 22.

951 Itten 1970, 75; Pasanen 2004, 63.

952 Ahtola-Moorhouse 1979, 16.

Kandelin teki useita versioita samasta aiheesta (*Nuorallatanssijat I*, 1946). Tuberkuloosiin sairastumisen jälkeen taiteilija innostui teosofiasta ja itämaisestä ajattelusta. Hän käsitteli monessa teoksessa kuolemaa ja ihmisen siirtymävaihetta. (*Kalman tanssi*, 1946). Vuoden 1943 jälkeen tehdyissä maalausten nimissä esiintyy teosofisia käsitteitä.⁹⁵³ Amerikkalaistaiteilija Everett Shinnin (1876–1953) maalaus *Tightrope Walker* (1924, kuva 94) muistuttaa Kandelinin teosta *Nuorallatanssija* sekä sommittellisesti että värillisesti. Molemmissa on samaa herkkyyttä ja kauneutta. Myös Shinn oli kiinnostunut sirkuksesta. Häntä kiinnostaneisiin kohteisiin kuuluivat New Yorkin Madison Square Gardenin lisäksi Pariisin teatterit, akrobatia ja klovnit, joista hän teki useita piirustuksia ja maalauksia.⁹⁵⁴

Kandelinin maalaus *Taikureitten keskustelu* (1946, kuva 95) muodostuu puhtaista väreistä ja geometrisiksi muodoiksi pelkistetyistä esiintyjistä, joita erottaa sininen katkoviiva. Todennäköisesti maalauksessa on kyseessä abstrakti pohdinta kahden maagikon välillä taikuuden merkityksestä ja niiden välineistä. Kaarevat muodot ja pään asennot viittaavat lempeään ja ystävälliseen sananvaihtoon. Sen sijaan Kandelinin maalauksessa *Kahden maagikon keskustelu* (1946) toistuu sama tapahtuma, mutta kohtaaminen vaikuttaa voimakkaammalta ja ajatustenvaihto tiiviimmältä. Teoksen värit ja abstraktit muodot viittaavat siihen, että kyseessä voisivat olla mies ja nainen. Alaosan katkoviiva ja ympärillä olevat pyörylät luovat mirömaisien vaikutelman. Elämänvoimaa uhkuva vahvarakenteinen, alaston *Atleetti* (1946, kuva 96) seisoo yhden jalan varassa vaalean taustan edessä ja näyttäisi edustavan terveyttä ja vitalisuutta.

Kandelin siirtyi geometrinen ja orgaanisten muotojen maailmaan⁹⁵⁵. Hänen maalauksensa *Sirkus* (1946, kuva 97) on abstrakti, mutta siihen liittyy myös surrealistisia piirteitä, jopa mirömaisista yksityiskohtia (kuva 98). Viivan käyttö on siroa, kaarevaa ja kevyttä. Muodot näyttävät liikkuvina ja muuttuvina sekä luovat vaikutelman surrealistisista metamorfooseista. Kandinskyn tavoin Kandelin pyrki tuomaan näkymättömän elämän materiaaliseen muotoon pisteen, viivan, pinnan, värin ja sommittelun kautta⁹⁵⁶.

953 af Forselles 1962, 23; Savelainen & Penttilä 2008, 43.

954 Racette 2004, 314.

955 Rossi 1987, 44.

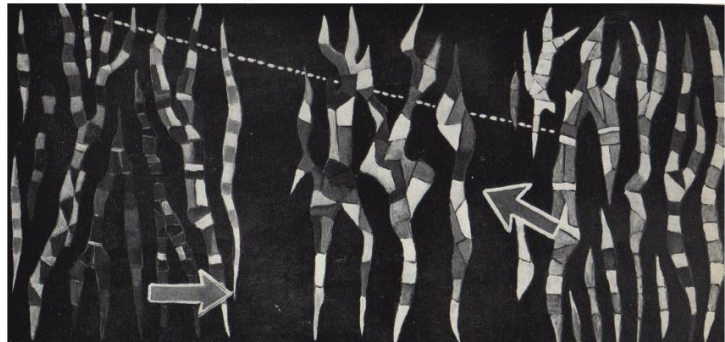
956 Seddiki 2005; Henry 2009, passim. Kandinskylle teos oli sisäisten ja ulkoisten elementtien, sisällön ja muodon yhteen sulautumista. Sisäiset elementit toimivat taiteen sisältönä. Michel Henryn mukaan muotoa ei voinut määritellä formaalisesti, koska sen todellinen olemus ei ollut maalauksessa tai viivan jäljessä sinänsä vaan voimassa, joka oli sen luonut. Muotojen valinta löytyi sisäisestä välttämättömyydestä, elämän loputtomasta vaihtelusta. (Seddiki 2005; Henry 2009, passim.)



Kuva 93. Ole Kandelin: Nuorallatanssija 1944, öljy 70 x 50 cm, Ateneumin kokoelmat (Rinne 1989, 213).

Kuva 94. Everett Shinn: Tighrope Walker 1924, öljy kankaalle 59,7 x 45,7 cm, James F. Dicke family and E. Jeanette Myers Fund, The Dayton Art Institute Dayton, Ohio (Racette, 2004, 314).

Kuva 95. Ole Kandelin: Taikureitten keskustelu 1946, öljy pabville 35 x 50 cm, yksityiskokoelma, valokuva Ari Karttunen (Savelainen 2008, 95).



Kuva 96. Ole Kandelin: Aileetti 1946, öljy kartongille 50 x 35 cm, yksityiskokoelma. Valokuva Ari Karttunen. (Savelainen & Penttilä 2008, 64).

Kuva 97. Ole Kandelin: Sirkus 1946, 35 x 70 cm (af Forselles 1962, 25).



Kuva 98. Joan Miró: Le carnaval d'Arlequin /Harlekiinin karnevaali (1924–1925), öljy kankaalle 66 x 93 cm, Buffalo (N. Y.) Albright-Knox Art Gallery (Raillard 1989, 73).

Ernst Mether-Borgström (1917–1996) ihastui sirkuksen tunnelmaan jo lapsena. Hänellä oli tapana käydä piirtämässä sirkuslaisia vanhalla Töölön Hippodromilla. Sirkuksen eläimet, huimapäiset taiturit ja teltoissa hälisevät ihmiset välittivät tilanteita ja tunnelmia erilaisesta elämäntyylistä⁹⁵⁷. Etsauksessa *Sirkus harjoittelee* (1948) balettihameeseen pukeutunut taitoratsastaja ja tötteröhattuinen trapetsitaitelija valmistelevat tulevaa esitystä sekä sirkustirehtööri ja kloveni seuraavat tilanteen edistymistä.⁹⁵⁸ Taiteilija on kuvannut esiintyjät epätodellisina, marionettimaisina nukkeina. Tunnelma poikkeaa monessa suhteessa hänen muista sirkusaiheistaan. Esimerkiksi kahdella jalalla seisovat, rokokoopukuihin puetut koirat näyttävät liikkuvan inhimillisiltä teoksessa *Sirkuskoiria* (1948).⁹⁵⁹

Sirkusaiheet merkitsivät Mether-Borgströmille paljon ja niillä oli tärkeä osa hänen taiteessaan. Pariisi, jossa hän kävi vuonna 1949, oli hänen taiteelleen merkittävä kaupunki. Siellä hän tutustui muun muassa Henri de Toulouse-Lautrecin ja Alexander Calderin teoksiin, joista tuli hänelle innoituksen lähteitä ja esikuvia. Hän tutki ranskalaisia mestareita ja etsi klassismin puhtautta, selkeyttä ja harmoniaa. Ulkomaanmatkat avasivat tietä abstrakteihin kokeiluihin.⁹⁶⁰ Vaikka Pariisissa hänen todellisena tarkoituksenaan oli tutustua museoissa impressionistien taiteeseen, sen sijaan hän innostui siellä erityisesti Wassily Kandinskyn, Paul Kleen, Juan Grisin (1887–1927) ja Joan Mirón (1893–1983) taiteesta.⁹⁶¹

5.5. Kohti 1950-lukua

Halutessaan iloa jälleenrakennuskauden harmauteen Unto Koistinen (1917–1994) kuvasi itsensä harlekiinina.⁹⁶² Iso nenä, surulliset silmät, tarttuva katse ja valkoiseksi maalatut kasvot luovat voimakkaan vaikutelman teoksessa *Harlekiini / Ilveilijä* (1947, kuva 99). Suuri hattu ja mallin asento viittaavat Picasson taiteeseen. Seitsemän vuotta myöhemmin valmistuneessa maalauksessa *Ilveilijä* (1954, kuva 100) henkilön katse on pehmeämpi, ja kokonaisvaikutelma näyttää huomattavasti lempeämmältä. Puvun pramea koristeellisuus on vaihtunut perinteiseksi neliökuvioiseksi asuksi. Lokakuulaisten hengenheimolaisena sekä tummansävyisten ja maanläheisten värien ystävänä Koistinen valitsi usein taiteensa lähtökohdaksi tunteet ja sisäiset aistimukset⁹⁶³. Vaikka hän oli kiinnostunut Amadeo Modiglianin (1884–1920) maalauksista

957 Valkonen & Valkonen 1985b, 228.

958 af Forselles 1996, 105–107. Myös Aune Mikkosen (1922–2002) teos *Sirkuksesta* (1957) on esimerkki monivaiheisesta sirkusnäytännöstä.

959 Lindqvist 1996, 24.

960 af Forselles 1996, 105–108.

961 Lindqvist 1996, 32.

962 Valkonen & Valkonen 1985b, 164.

963 Valkonen & Valkonen 1985b, 161.

(esimerkiksi *Pierrot*, 1915), hän piti enemmän Picasson ja Braquen teoksista. Edellisen taiteilijan varhaiset sirkusaiheet toimivat esikuvina.⁹⁶⁴ Harlekiinin lisäksi hän käytti omakuvan aiheena ystävällisen näköistä, isonenäistä leijonaa, jonka tulkinta ei viittaa pelkoon, vaan se kertoo taiteilijan ja hänen muusansa välisestä ongelmallisesta suhteesta⁹⁶⁵.

Koistiselle viiva oli väline, jonka avulla hän maalasi omia elämäntuntojaan ja ajatuksiaan ajattomasta kauneudesta. Ehkä hän eli vaistonvaraisessa yhteydessä tuonpuoleisten voimien kanssa, sillä hänen tiedetään kuvailleen jopa suojelushenkien ja henkiolentojen öisiä kokemuksia ja unia. Koistisen väriasteikkoon kuuluivat mustan lisäksi sinisen ja harmaan sävyt, joiden avulla hän toteutti maalauksellisen kokonaisuuden. Teorioiden sijaan hänen teoksissaan tulee esiin vaistonvarainen eläytyminen omaan tajunnanvirtaan ja ajan henkeen.⁹⁶⁶ Koistisen varsinainen tyyli syntyi vasta 1950-luvun lopulla, jolloin taiteilija löysi omaperäisen tekniikan. Siihen kuuluivat erityinen pohjamaalaus, pinnan patinointi sekä erikoiset kehykset.⁹⁶⁷ Valtion apurahan turvin Koistinen kävi Pariisissa vuonna 1952 matkaseuranaan Åke Mattas (1920–1962).⁹⁶⁸

Taisto Ahtolan (1917–2000) klovnit, jonglöörit, sirkustirehtöörit ja -hevoset antoivat taiteilijalle mielenkiintoisen materiaalin, joissa näkyy ripaus Marino Marinin tapaa tehdä taidetta.⁹⁶⁹ Ahtola ironisoi teostensa kautta vallankäyttöä, ahneutta ja pienisieluisuutta. Kriittisenä voi asettua itsensä ulkopuolelle ja luvata klovnin ottaa tuomarin osan tai vaihtoehtoisesti toisin päin⁹⁷⁰. Ahtolan maalauksissa tunnetilat ja aistimukset vaihtelevat, teoksista löytyy niin huumoria kuin hienonhienoa ironiaakin. Erilaisten värien nyanssit kuvaavat elämän varjoja ja iloisten hetkien muistoja, joissa harlekiinit ja klovnit heräävät elämään.⁹⁷¹ Vaikka ne tuovat esille elämän traagisuuden, niiden lähtökohtana on aina ihminen ja väri tunteiden tulkkina.⁹⁷² Sen sijaan Mauri Favénin (1920–2006) maalaus *Pierrot* (1957, kuva 101) tarjoaa päinvastaisen vaikutelman, sillä hänen hahmonsä näyttää päättäväiseltä, majesteehtilliselta ja huolitellulta. Juuri värien rikas monikerroksellisuus ja kubistinen tyyli luovat huolitellun vaikutelman.

Tuulikki Pietilän commedia dell`arten hahmoja esittävä teos *Trois personnages* (1952, kuva 102) kuvaa kohtalokkaita eleitä, paljon puhuvia ilmeitä ja kauniita liikkeitä. Kuvauksessa on kyse commedia dell`arten kolmiodraamasta, jossa Harlekiini

964 *Pierrot* / modigliani 2023; Valkonen 1997, 19.

965 Valkonen 1997, 29–30.

966 Valkonen 1997, 26–28, 50.

967 Kruskopf 2010, 57.

968 Valkonen 1997, 26–28, 50.

969 Ahtola-Moorhouse 2010, 15.

970 Tuominen 1988, 15.

971 Huhtamäki 1988, 4.

972 Huhtamäki & Lammasaari 1988, 17.

ja Pierrot kilpailevat Columbinan huomiosta. Aihe oli suosittu niin teatterissa kuin maalaustaiteessakin⁹⁷³. Taiteilija koki kuvan staattisuuden ja liikkeen kuvaamisen mielenkiintoiseksi. Latvi näkee Pietilän teokset moni-ilmeisinä, joskin tosin ne käsittävät useita eri tyylejä: realismia, kubismia, konstruktivismia ja informalismia.⁹⁷⁴ Sirkus oli Pietilälle suurta taidetta ja rikas aihe maailma. Hän kuvasi samaa aihepiiriä monella eri vuosikymmenellä. 1940-luvulla tulivat nuorallatanssijat, 1950-luvulla hän teki useita kuvia koirasirkuksista, jopa surmanajajistakin ja jatkoi aiheen parissa vielä 1980-luvulla. Litografioissaan hän pyrki ilmaisemaan sirkuksen kiinnostavaa tunnelmaa ja atmosfääriä. Hän ihaili sirkustaiteilijoiden notkeutta, rohkeutta, uhrautuvaisuutta ja ammattitaitoa. Sirkuksessa hän viihtyi kuin kotonaan. Matkoilla hänellä oli tapana tutustua paikallisiin sirkustaiteilijoihin.⁹⁷⁵

Erik Enrothin (1917–1975) taiteessa vapauttava ilo on harvinaista. Kepeyden sijaan hän keskittyi groteskiin, mikä näkyy erityisesti ajanjakson 1950–1953 teoksissa⁹⁷⁶. Sirkuksen maailma oli todentuntuinen, äärimmäisyyksiä hipova ja merkityksellinen paikka. Häntä kiehtoivat vastakohtaisuudet, inhimilliset kuriositeetit sekä kuolemaa halveksuvat uhkayritykset.⁹⁷⁷ Opiskelu Pariisissa toi hänen teoksiinsa uusia vaikutteita. Picasson taidetta hän piti niin merkityksellisenä, että omisti hänelle jopa kirjoittamansa ylistysrunon (”Hornkarlens sänger / Nainen rannalla”).⁹⁷⁸ Pariisissa hänen opiskelupaikkojaan olivat Chaumièren Académie de la Grande sekä Académie André Lhote, mutta hän opiskeli myös Italiassa Firenzen taideakatemiassa.⁹⁷⁹

Ehnrothin maalaus *Sirkus* (1950–1951, kuva 103) muodostuu pienestä huilua soittavasta miehestä, musiikkiin keskittyneestä harlekiinista ja vähäpukeisesta trapezitaiteilijasta. Esiintyjät seisovat teltan edessä punaisella korokkeella. Teoksen sommittelu poistaa modernismin kumouksellisuuden, minkä takia Vihanta pitää Enrothin tyyliä näennäisenä, vain maalauksen eloisuutta ja pinnan koristeellisuutta korostavana⁹⁸⁰. Toisessa samannimisessä versiossa (*Sirkus*, 1950–1953, kuva 104) tunnelma on päinvastainen. Väkevä groteski painonnostaja ottaa tilan haltuun omalla vahvalla olemuksellaan joukon keskellä. Punavihreäpukuinen, soitinta näppäilevä harlekiini ja ballerinan asuun pukeutunut tanssija väistyvät sivulle. Etualalla istuva rumpali katoaa tummien värien joukkoon. Lattialla on useita soittimia. Tausta jakautuu suikalemaisiin osiin, laskostetut verhot rajaavat maalauksen koristeellisesti. Teoksen tunnelma muistuttaa Max Beckmannin tyyliä ja erityisesti hänen öljymaalustaan *Acrobats* (1939, kuva 29).

973 Green & Swan 1986, 149.

974 Latvi 2010, 6–7.

975 Latvi 2010, 29. (Pietilä: *Surmanajajat / Koneihmiset* 1950)

976 Vihanta 2012, 26.

977 Moisio 2020, 137–142.

978 Valkonen & Valkonen 1985b, 206.

979 Vihanta 2012, 29.

980 Vihanta 2012, 26.

1950-luku merkitsi Enrothille dynaamista luomiskautta. Kuvataiteilijat saivat kansainvälisiä vaikutteita näyttelytoiminnan vilkastuttua. Helsingin Taidehallissa pidettiin vuonna 1951 Nykyitalialaisen taiteen näyttely ja vuonna 1952 Pariisiin koulun näyttely, jossa mukana olivat mm. Le Corbusier (1887–1965), Léger, Calder ja Vasarely.⁹⁸¹ Enroth oli 1940–1950-lukujen ekspressionisti. Hänen varhaistuotannon oli luonteenomaista mustan värin käyttö, vahvat ääriviivat ja kubismiin viittaava tyyli. Hän suosi Bernard Buffet'n (1928–1999) tavoin mustaa ääriviivaa. Lukemattomien tyyli-suuntien ja niiden toteuttamisen hän koki ongelmalliseksi⁹⁸².

Enroth ei kokenut omakseen 1950-luvun vähäeleistä ja harmoniseksi miellettyä kuva- ja muotomaailmaa, vaan hänelle oli tärkeämpää dynaaminen ilmaisu, jota hallitsivat tummat ääriviivat ja voimakkaat väririnnastukset.⁹⁸³ Hänen taiteessaan näkyy Suomen jälleenrakennuksen ja sotakorvausten takaisinmaksu taaksejääneenä elämänä. Hänen käyttämänsä tyyli on luonteeltaan yhteiskunnallista ja voimallista, joskus jopa mystistä, uskonnollisävyistä allegoriaa. Ihmiset hän kuvasi luokkansa, säätynsä ja tilanteensa edustajina. Sirkusaiheiden lisäksi hänen fasettimainen muodonkäsittelynsä periytyi Picasson kubismista. Picasso oli hänelle kaikkein tärkein taiteilija.⁹⁸⁴ Vihannan mukaan hän sai vaikutteita myös saksalaisesta ekspressionismista, ja lisäksi hän omaksui Pariisissa kubistis-geometrisia muotoja, pinnanomaisuutta ja pelkistämistä.⁹⁸⁵

Åke Mattas halusi samastua boheemitaiteilijoiden ja yhteiskunnasta syrjäytyneiden maailmaan. Dandyn roolissa häntä viehätti erityisesti raadollisuudessa piehtaroiminen. Lisäksi Charles Baudelairen runot kuuluivat hänen mielilukemistoonsa. Hyvän ja pahan, kauniin ja ruman väliset riitasoinnut Mattas koki kiinnostaviksi sekä inspiroiviksi.⁹⁸⁶ Niukan väriasteikon avulla hän tavoitti haluamansa tunteiden ja valöörien intensiteetin ja niiden mukana voimakkaan värielämyksen.⁹⁸⁷ 1940-luvun maalauksissa näkyy hienostunut jännitteisyys ja rappion tunne. Hän teki myös James Ensorin (1860–1949) taidetta muistuttavia naamiokuvauksia. Henkilökuvissa taiteilija yleensä keskittyi kasvoihin ja jätti taustan ilman kuvasyvyvyyttä ja yksityiskohtia.⁹⁸⁸

Maalaus apaattisesta naisklovnista ja hänen perheestään esittää sirkustodellisuutta mutta heijastelee ehkä Mattaksen omia sodanjälkeisiä tuntemuksia. Teoksessa *Klovniperhe* (1946) uupunut klovni katsoo eteenpäin surullisena perheen tähystellessä muualle. Luonnosmaisuus ja rumuuden ihannoitiin mutta myös piirtämistaito

981 Vihanta 2012, 27.

982 Vihanta 2012, 30.

983 Huusko 2010, 23.

984 Valkonen & Valkonen 1985b, 202–206.

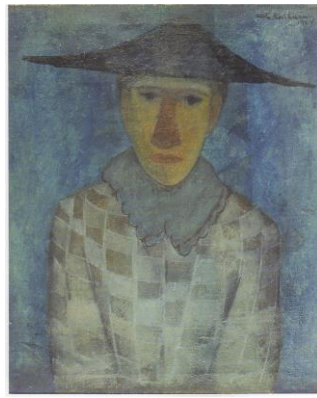
985 Vihanta 2012, 18.

986 Vieru 1991, 36, 40.

987 Enroth 1963, 6.

988 Vieru 1991, 36, 40.

ja dramatiikan taju liittivät Mattaksen Toulouse-Lautreciin, jonka maalauksissa hän näki itsensä. Lisäksi hän oppi löytämään ja kuvaamaan Goyan (1746 – 1828) ja Toulouse-Lautrecin teosten kautta kanssaihmistien sielunliikkeitä⁹⁸⁹. Mattas ihaili Lucas Cranach vanhemman (1472–1553), Amedeo Modiglianin, Hans Memlingin (1430–1494) ja Edgar Degas'n taidetta.⁹⁹⁰ Sodan ankarat vuodet (1939–1945) ja äidin kuolema sodan loppupuolella olivat ahdistavia kokemuksia, joiden jälkeen Mattas ei ilmeisesti halunnut ketään lähelleen. Hän pelkäsi tunteiden paljastumista ja pettymyksiä. Mattas oli kiinnostunut kaikista elämän varjopuolella olevista irtolaisista. Usein hän piiloutui ilveilijän kaapuun suojautuakseen kovalta ulkomaailmalta, jossa hän tunsii olevansa raatelevien susien keskellä.⁹⁹¹



Kuva 99. Unto Koistinen: *Harlekiini / Ilveilijä* 1947, öljy kankaalle 65,5 x 54 cm, Ateneum, Helsinki, valokuva Tuovi Nousiainen (Tanttu 1977, 67).

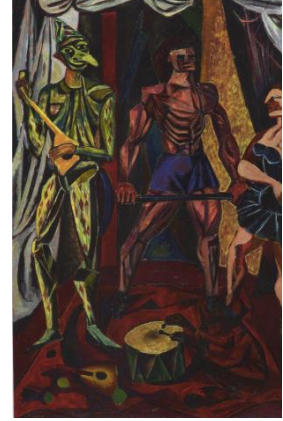
Kuva 100. Unto Koistinen: *Ilveilijä*, 1954, öljy kankaalle 65 x 54 cm, Henna ja Pertti Niemistön nykytaiteen kokoelma. Hämeenlinnan taidemuseo, valokuva Terho Aalto (Tanttu & Valkonen 1997, 61).

Kuva 101. Mauri Favén: *Pierrot* 1957, öljy 87 x 42 cm. (Valkonen & Kruskopf 2000, 15).

989 Vieru 1991, 36, 40, 100. Myös Otto Mäkilä (1904–1955) ja Tuulikki Pietilä tekivät naamiokuvauksia.

990 Enroth 1963, 4.

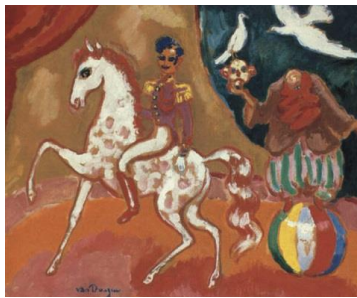
991 Enroth 1963, 4–6.



Kuva 102. Tuulikki Pietilä: *Trois personnages* 1952, kuivaneula 23,3 x 19,5 cm. Valokuva Juha Jarva. (Latvi 1979, 48).

Kuva 103. Erik Enroth: *Sirkus 1950–1951*, öljy pahville 160 x 106 cm, Sara Hildenin säätiön kokoelma. Valokuva Jussi Koivunen. (Vihanta 2012, 26).

Kuva 104. Erik Enroth: *Sirkus 1950–1953*, öljy pahville 215, 5 x 138,5 cm, Sara Hildenin säätiön kokoelma. Valokuva Jussi Koivunen. (Valorinta & al. 2012, 113).



Kuva 105. Kees van Dongen: *The circus / Le cirque* 1906, öljy kankaalle 28,3 x 23 cm, yksityiskokoelma (Kees van Dongen-Oubli(s)euse. Mémo `art. 2017).

Myös suomalaisille taiteilijoille sirkus oli inspiroiva, dramaattinen ja värikäs speaktaakkeli.⁹⁹² Lähes kaikki olivat kiinnostuneita sirkuksesta, mutta erityisesti ulkomailla opiskelleet tai siellä käyneet taiteilijat kuvasivat karnevaali- ja sirkusaiheita maalauksissaan yleisemmin kuin muut suomalaiset taiteilijat.⁹⁹³ Verrattuna kansainväliseen sirkuskuvastoon aiheet ja ilmaisutavat ovat samantyyppisiä. Sirkuskuvaukset jatkuivat suomalaisessa taiteessa kauemmin, aina 1980-luvulle saakka. Lisäksi suomalaisten joukossa naistaiteilijat tekivät sirkusmaalauksia toisin kuin kansainvälinen taiteilijakaarti, joka oli miesvoittoinen.

992 Malmström 2019, 120.

993 Nylund 2015, 35.

6. Sirkus karnevalismin, yksilön tunteiden ja yhteiskunnan tilan heijastajana

6.1. Karnevalismi sirkusaiheiden ilmaisussa

Karnevalismin groteskilla areenalla määrittävin tekijä oli normeista vapauttava nauru, uusi suhde todellisuuteen, korkean ja alhaisen yhdistäminen sekä kaikkeen ulottuva tuttavallinen suhtautuminen. Karnevalismi haastoi monin tavoin tyylejä, jotka omalta osaltaan vaikuttivat karnevalismin olemukseen ja kuvaukseen taideteoksissa.

Impressionismi teki sirkuskuvauksista tunnistettavia. Maalauksessa *Miss LaLa au cirque Fernando* (1879, kuva 26) Degas viittaa sirkustaiturin avulla 1800-luvun ennakkoluuloihin ja asenteisiin. Epäsymmetrinen sommittelu ja voimakas perspektiivi korostavat erityisen vaarallista asentoa. Impressionistinen teos on yleensä yksittäisen hetken kuvausta. Värit ovat puhtaita ja varjot värillisiä, usein kylmiä. Ideana on vaikutelman ja tunnelman vangitseminen sekä sävyjen asteittainen siirtyminen valosta varjoon. Lähtökohtana ovat väri ja valo, jotka kuljettavat katselijan katsetta. Tyyli korostaa toisistaan erottuvia siveltimenvetoja, utuisuutta ja ohikiitävää hetkellisyttä. Jokainen muutos valaistuksessa merkitsee havainnon ja totuuden vaihtumista.

Neoimpressionismille oli tyypillistä maalausten valovoimaisuus, värikylläisyys ja harmoniset värivaikutelmat. Neoimpressionistinen klovni on päästä jalkoihin asti täynnä erivärisiä, pieniä pisteitä, joiden kanssa vierekkäiset värit muodostavat vastaväriin. Siten sekoittamaton väri kankaalla sai aikaan valoisampia sävyjä. Yleensä vauhdikasta vaikutelmaa lisäsi ylöspäin suuntautuva liike, jonka avulla kaikki sopeutui samaan rytmiin, klovnin hiukset, jopa sormet ja hiussuortuvatkin (ks. *Le Cirque* 1890–1891, kuva 22). Viivojen suunnat vaikuttivat katsojan emotionaaliseen reaktioon. Alaspäin kulkevat linjat ja siniset sävyt viittasivat surullisuuteen. Tunteiden tulkinnassa viivojen suunnalla, liikkeillä ja väreillä oli suuri merkitys.

Fauvismissa klovnin kuvaus muuttui, värit saattoivat olla hyvin moninaisia eivätkä välttämättä vastanneet todellisuutta. Kees van Dongenin sirkusaiheisissa teoksissa karnevalistisuus tulee esiin luontevasti. Maalauksessa *Le cirque* (1906, kuva 105) vahvasti meikattu, univormupukuinen taitoratsastaja esittäytyy yleisölle hevosen kanssa. Tavallisesti ohjemanumeroon kuului pallon päällä tasapainoileva hylje, nyt esityksen korvaa violettiin takkiin ja raitahousuihin pukeutunut klovni, jolla on kädessään groteskiksi maalattu pää. Kyseessä on pään kadottamisen illuusio. Kolmannen tekijän muodostavat näkymättömän taikurin kyyhkys, joista toinen seisoo klovnin irtopään päällä. Kokonaisuutena värit ovat fauvismille tyypillisesti hyvin voimakkaat, lämpimät ja kylläiset, eikä etu- ja takaosan alueilla ole huomattavaa eroa. Lisäksi taiteilija on käyttänyt punaista väriä rajaavana elementtinä tavan-

omaisen mustan sijaan. Karnevalistisuus tulee esiin klovnin groteskina temppuiluna ja taikurin katoamisena.

Matissen fauvismissa pinta on varjotonta ja rytmittyy kirkkaiden, voimakkaiden ja puhtaiden värien ja viivojen avulla. Hänen klovninsa anatomia on vapaasti muotoiltua ja symboliikka dekoratiivista (*Le clown* 1947, kuva 12). Valkoista vartaloa koristavat kahdeksan punaista teräväkärkistä veriviivaa. Raajat ovat pelkistettyjä, pää on kuvattu pieneksi ja kasvottomaksi. Taustalla on musta tyhjiys. Karnevalistisuus tulee esiin klovnin kömpelössä hahmossa.

Ekspressionistit kuvasivat todellisuuden herättämää tuskaa, korostivat voimakkaita värejä ja dramaattisia siveltempvetoja, jotka tulivat esiin kovina, rajuina väreinä sekä muotojen liioitteluna. He suosivat punaisia ja vihertävänkeltaisia värejä, pelkistettyjä muotoja ja mustia ääriviivoja sekä vahvoja tunteita, uhmaa ja välinpitämättömyyttä. He tavoittelivat henkisiä ulottuvuuksia, joilla oli kosmisia ja universalistisia piirteitä. Die Brücke -ryhmän taiteilijat kuvasivat modernin yhteiskunnan kielteisiä piirteitä. Der blaue Reiter -ryhmän taiteilijat löysivät ilmaisunsa filosofisesta pohdiskelusta, mystiikasta sekä teosofiasta. Taustalla oli kiristynyt kansainvälinen poliittinen tilanne.

Analyttinen kubismi kuvasi harlekiinin samanaikaisesti monelta suunnalta. Syneteettisessä kubismissa periaatteena oli rakentelu, kokoaminen ja yhteenliittäminen. Picasson kubistinen harlekiini (*Arlequin*, 1915, kuva 13) seisoo hieman vinossa asennossa, pystysuuntaisena ja suorakaiteen muotoisena. Pitkähkö kaula, pelkistetty pää, irtonainen suu ja yksi silmä viittaavat henkilökuvaukseen. Perinteinen salmiakkikuvioinen puku ja mustat kasvot liittyvät harlekiinin luonnetyyppiin ja sen määrittelyyn. Liioitellakseen aihetta taiteilija käytti kubistista tyyliä, sillä hän halusi ivata omaa *alter egoaan* tekemällä kohteesta rujon. Picasso halusi samastua harlekiiniin, kuoleman valtakunnan vaeltajaan. Kuoleman mukana kulkivat syntyä, muutos ja uudistuminen.

Surrealismissa näkyy todellisuuden ylittäminen, hallusinaatiot ja illuusioiden kuvaaminen. Surrealistitaiteilija (ks. *Le Carnaval d'Arlequin* 1924–1925, kuva 98) kuvaa harlekiinin viiksekkäänä, pitkäkaulaisena ja piippua polttelevana hahmona, joka tanssii jongleeraavan heinäsirkan kanssa. Oikeassa kädessä hänellä on sauva, joka jatkuu kuolleiden valtakuntaan viittaavana käärmeenä ja päättyy paholaisen ruumiillistumaan eli lohikäärmeen muotoon. Maalauksen tunnelma on riehakas, kahleista vapaa ja tulvii vertauskuvallisia yksityiskohtia, jotka täyttävät karnevaalin tunnuskuvat ja joissa karnevalismin nauru muuttuu jäykkyyden joustavuudeksi ja sopeutumattoman sopivaiseksi.

Karnevaalin monityyliyys ja uusien vaihtoehtojen etsiminen antoivat mahdollisuuden muutokseen ja uudistumiseen. Degas'n impressionistinen värisommittelu johdatti katsojan ja hänen katseensa taideteoksen sisältämään tarinaan ja sen ajankuvaan taiteilijan haluamalla tavalla. Degas ei kaunistellut asioita, vaan hän maalasi niin kuin miltä asiat näyttivät. Karnevalismi sulautui luontevasti myös surrealismin

mielikuvituksellisuuteen ja unenomaiseen todellisuuteen. Fauvismissa, ekspressionismissa ja kubismissa korostuivat sodanjälkeinen aika, sen aiheuttamat vaikutukset ja niistä toipuminen. Karnevalismi paljasti vääryydet ja antoi välineet selviytyä vaikeista olosuhteista. Matissen fauvistisissa teoksissa karnevalistisuus tuli esiin sodan pelosta kertovina koodeina ja van Dongenin maalauksissa se näkyi provosointina. Picasson kubismissa karnevalistisuus esiintyi rujona harlekiinin roolihahmona, jossa taiteilija alensi itsensä ja paljasti tunteensa. Mirón teoksessa musiikki ja mielikuvitukselliset oliot muodostivat karnevaalin tunnelman.

6.2. Sirkus taiteilijan elämäntilanteen tai maailmankatsomuksen tulkkina

Sirkus harlekiineineen liittyi iloon ja hassutteluun, kun taas vakava, itkuinen ja ahdistunut Pierrot edusti surullisuutta. Yleensä klovnin tehtävänä oli saada ihmiset nauramaan, sillä taideteoksissa ei aina ollut kyse suoranaisesti positiivisuudesta vaan jopa itseironiasta. Ivallinen nauru toimi puolustusreaktiona aikakauden pelkoja ja tuskaa vastaan. Surrealistinen nauru ja itseironiset klovnikuvaukset mahdollistivat helpomman tavan suhtautua sotaan ja kuolemaan. Harlekiini- ja klovnimaalausten avulla Picasso kävi läpi surun, ahdingon ja epävarmuuden tunteita, kun taas Rouault työsti sirkusaiheillaan myötätunnon käsitettä.

Usein kuvaukset olivat omakuvia, allegorioita itse kuvantekijästä ja hänen tilanteestaan. Heleniuksen harlekiinit viittasivat olemisen mysteereihin, ne kuvasivat sisäistä katsetta ja keskittymistä maailmankaikkeuden salaisuuksiin. Thesleffille marionetti oli taiteellisen ajattelun vertauskuva, sillä tavallaan se oli kokonaisnäkemys valosta, liikkeestä, musiikista, tapahtumapaikasta ja näyttelijästä. Aiheiden valintaan vaikuttivat omat kokemukset, ystävyys ja tuttavapiiri. Moni koki klovnin ja harlekiinin kuvaamisen surun hälventämisenä, synkkyuden unohtamisena ja salattujen tunteiden käsittelynä. Toisille hahmo toimi *alter egona*. Roolin kaksimerkityksisyyks perustui pelkoon ja viihdyttävyyteen.

Ohjelmanumeroiden vertauskuvallisuus ilmeni myös sirkuksen pelkoa ja vaaraa kuvaavissa maalauksissa, joihin lukeutuvat muun muassa nuoralatanssi ja taitoratsastusesitykset. Niiden avulla taiteilijat halusivat omalta osaltaan muutosta. Nuoralatanssija nähtiin merkinä voimien tasapainoilusta. Maalauksissa kommunikointi tapahtui eleiden ja asentojen avulla, kaikkien ymmärrettävissä olevalla kielellä. Kuvausten vertauskuvallisuus viittasi vapauteen mutta myös karnevalistisiin vaihtoehtoihin, jotka kertovat yhteiskunnan tilanteesta ja taiteilijan omasta elämästä. Taitoratsastusaiheessa tunteet ilmenivät voimakkaana liikkeen kuvauksena. Aihealue toi esiin taiteilijoiden persoonallisen maalaustyylin.

Akrobatiakuvaukset merkitsivät taiteilijoille eri asioita. Degas'lle aihe antoi mahdollisuuden tutkia tilaa, liikettä ja asenteita. Léger halusi korostaa rauhaa ja

vapaa-ajan viettoa, ja akrobaatit olivat hänelle vapauden symboleita. Beckmannille ne olivat ihmiselämän vertauskuvia. Hänen hahmonsä olivat yksin kaoottisen ja julman maailman ansassa. Hän tutki sirkusesiintyjän pimeää puolta ja paljasti ihmisen käytöksestä kätkeytyjä myyttejä. Akrobaatit olivat hänelle rauhallisen tasapainon yksinäisiä, hyljättyjä etsijöitä tai vangitun yhteisön symboleja. Karnevaalin ja sirkuksen maailman avulla hän pohti monimutkaisia elämän mysteerejä. Taitolaji liittyi kriisiin, mutta se oli myös järjestyksen ja suunnanvaihdon elävä symboli. Akrobaatin tehtävä oli laaja ja monitahoinen, pääasiassa tavoitteena oli kuitenkin saada aikaan jännittävä tunnelma.

Chagallin jonglööri symboloi taiteilijan tiedostamatonta minää. Hän halusi päihittää maailman pahuuden hyvyydellä. Mielikuvituksen ja kokemusten avulla hän liitti yhteen kuulumattomia asioita sekä rakensi siltoja jopa eri maailmankatsomusten ja taiteellisten ideologioiden välille. Areena toimi tunteiden ja tilanteiden vertauskuvana. Marino Marinille jonglöörit viestivät pelkoa, tuskaa ja väkivaltaa. Hän toi aiheessa esiin ihmisen raadollisuuden, mutta se antoi myös voimakasta vallan tunnetta. Hevosten ympärillä juhlivat ja tanssivat jonglöörit olivat saavuttamattoman tasapainon vertauskuvia. Sodan raunioiden hirviöinä ne kertovat todellisuudesta, josta julmuus saattoi antaa vääristävän kuvan. Hänen jonglöörensä ovat kuvauksia epävarmuudesta ja luottamuksen puutteesta. Marini samastui jossakin määrin jonglööriin. Viimeisimmissä teoksissaan hän korosti erityisesti kauhun elementtejä ja ihmisen voimattomuutta. Abstraktit ja ekspressionistiset muodot johdattivat katsojan hallusinaation kaltaiseen maailmaan ja pehmensivät apokalyptisia maailmanlopun mielikuvia. Kleen hahmot kuvaavat ajan levottomuutta, epävarmuutta ja luottamuksen puutetta, kauhun elementtejä ja ihmisen voimattomuutta. Sekä Klee että Marini kokivat aiheen tasapainon vertauskuvana ja näkivät jonglöörin sodan pelon vaikutuksen kautta.

Taikurikuvaus aiheena toi esiin muutoksen niin ajankuvassa kuin maalaustavassa ja -tyylissäkin. Monipuolinen spiritualistinen liikehdintä teki Pariisin taide-elämästä värikästä ja vaikeaselkoista. Okkultismi, magia ja mystiikka kiehtoivat taiteilijoita, lisäksi teosofia toi mukanaan intialaisen filosofian pyhää tietämystä. Klee tutki usein teoksissaan vastakohtasuhteita ja yritti sovittaa ristiriitaisuuksia vallitseviin jännitteisiin. Rikkomalla muotoja hän taikoi näkyviin sen tilan, jossa hän oli yhtä maailman kanssa. Esittävydestä luovuttiin, jotta taiteen henkinen sisältö uudistuisi.

Taiteilijat kiinnostuivat 1800-luvun lopulla henkisestä taiteesta, yliaistillisen tiedon tutkimisesta ja yksilön suhteesta kosmokseen. Näkymättömyyden kuvaamisesta tuli keskeinen teema. Taiteilijan tehtävä oli todistaa näkyvän ja näkymättömän maailman yhteenkuuluvuutta sekä aineen ja hengen välimaastossa olevaa astraalitasoa. Todellisuutta oli opittava katsomaan uudella tavalla. Pohtiessaan kuinka kuvata näkymätöntä Kandinsky päätyi siihen, että esineellisyys oli epäedullista ja jopa haitaksi maalaukselle. Taiteilija taikurin ominaisuudessa muutti maailmaa. Hän sai meidät

epäroimään sitä, mitä me todella näimme ja mitä luulimme näkevämme. Taiteilija paljasti meille todellisuuden toisen puolen. Totuudenmukaisuudessa oli kyse näkyvän ja näkymättömän jatkuvasta metamorfoosista.

6.3. Sirkusaiheet yhteiskunnan tilanteen heijastajana

Pelko yhteiskunnan turvattomasta tulevaisuudesta oli 1800-luvun lopulla yleistä. Murroksen ja epävarmuuden tilanteessa kukoisti symbolistisen taiteen käsitys kulttuurin katoavaisuudesta ja illuusiottomasta maailmasta.⁹⁹⁴ Luonnontieteiden menestys jatkui, syntyi salatieteitä, mystiikkaa sekä erilaisia henkisyiden muotoja. Eri elämänaalueet modernisoituivat nopeasti; samalla ihannoitiin ja kuvattiin antiikkia sekä keskiaikaa. Taiteessa olivat rinnakkain lopun aikojen tunnelmat, pessimismi ja melankolia sekä toisaalta voimakas uuden aikakauden tuntu ja uuden muodon tavoittelu.⁹⁹⁵

Daumier’lle surullisen klovnin kuvaus oli autenttinen demokratian symboli. Hän haki huomiota sirkuksen vahvimman miehen avulla ja halusi tuoda esiin valtion järjestämät vaalit ja niiden epäoikeudenmukaisuuden. Tavallaan sirkushahmot olivat poliittisen järjestelmän vertauskuvia, joissa vastakkain olivat oikeudenmukaisuus ja valta. Sirkus heijasti ihmiskunnan tilannetta 1800-luvun teollisuusyhteisössä. Yhteiskunnallinen kannanotto tulee selkeästi esille myös kuvauksissa, joissa Rouault Daumier’n tavoin pilkkasi oikeusistuntoja maalaamalla tuomarit komedian klovniksi. Daumier’n sarjakuvat ja pilapiirrookset sisälsivät purevaa kritiikkiä päivänpolttavista aiheista, joihin hänen passiivinen voimamiehensäkin liittyi.

Rouault’n univormuun pukeutunut supermies viittaa ensimmäiseen maailmansotaan, yli-ihmisyyteen ja Nietzschen arvoihin. Paul Kleelle nuorallatanssija oli symbolinen merkki sodan laajenemisesta. Selvimmin yhteiskunnan tilanne heijastui Matissen sirkusaiheisissa teoksissa. Hän kuvasi sodan pelkoa sirkuksen klovnin ja akrobaatin avulla tekemällä myyttisestä hahmosta valkoisen ruumiin, joka taituroi mustien sirkusvalojen alla ilman turvaverkkoa. Pelko, sen aiheuttamat mielikuvat ja niiden pukeminen päivastaiseen iloa tuottavaan hahmoon antoivat nurin päin käännetyn vastauksen mutta myös uuden suhteen todellisuuteen.

Vaaran viehätys trapetsinnumeroissa, jongleerauksessa ja nuorallatanssissa toimi yhtenä sirkuksen vetonauloista. Ohjelmanumeroiden tuottama jännitys auttoi purkamaan maailmantilanteen ahdistusta, ja samalla se antoi sietokykyä kohdata ulkomaailman synkkyys ja ahdistavuus. Vaikka tiedetään, että sirkuksen sadunhohdoinen maailma on epätodellinen, se on kuitenkin hallittua jännitystä. Se on oma irrallinen maailmansa, jossa voi kokea hetken unohdusta. Sirkuksen tavoin Cabaret

994 Cogeval 1995, 24.

995 Lyytikäinen 1996, 7.

Voltairen esitykset pyrkivät absurdiuden ja naurun kautta pyyhkimään ensimmäisen maailmansodan järjettömyydet pois. Mielettömien provokaatioiden avulla haluttiin irti kaikista traditioista, joiden päätepisteenä oli sota.

7. Päätössanat

Sirkuksen ohjelmanumeroiden vertauskuvallisuuden avulla taiteilijat pyrkivät muuttamaan maailmaa ja vaikuttamaan omalta osaltaan yhteiskunnallisiin tapahtumiin. Sirkuskuvaukset toivat esiin taiteilijan omaan elämään liittyviä tilanteita, jotka viittasivat vapauteen ja karnevalistisiin vaihtoehtoihin. Pelon ja vaaran kuvaukset heijastivat maailman tasapainoa ja rauhaa mutta myös sodan julmuuksia. Taiteilijat halusivat uudistaa taiteen henkistä sisältöä, koska he halusivat merkittävää muutosta. Ympäröivä maailma toimi järjestelmänä, joka paljasti näkyvän takana piilevät salaisuudet. Astraalinen aisti merkitsi taiteellista mielikuvitusta, jopa selvännäköisyyttä. Teosofia tarjosi taiteilijoille niin elämän kuin luomisenkin voimaa. Kun perinteinen uskonnollisuus menetti merkityksensä, ratkaisu löytyi esoteerisista liikkeistä, mystiikasta ja salatieteistä.

Lisääntynyt vapaa-aika ja moderni elämäntyyli vaikuttivat 1800-luvun taiteilijoiden aiheiden valintaan. Honoré Daumier oli kiinnostunut yleisön ja katselijoiden kuvaamisesta, kun taas Henri de Toulouse-Lautrecin teoksissa toistuivat kabareeaiheet ja klovnit. Paul Klee toivoi löytävänsä tyylin, joka futuristien ja dadaistien tapaan korostaisi protestia ja tietoisuutta Euroopasta sodan aikana. Useat amerikkalaiset ja eurooppalaiset taiteilijat kävivät tutustumassa Pariisissa tapahtumiin, pitivät taidenäyttelyitä ja suorittivat siellä taideopintoja. Heidän joukossaan oli myös suomalaisia ja ruotsalaisia.

Sirkuksen karnevalismi ja maailman nykyisen tilanteen kääntyminen pääläelleen ovat tavallaan ajankohtaisia taiteeseen ja visuaaliseen kulttuuriin liittyviä teemoja ja aiheita. Tämän tutkimuksen kohteena olevat taideteokset ovat sadan vuoden ajalta, 1850–1950-luvuilta. Karnevalismin suosio näkyi selkeästi vielä 1960-luvulla, ja aihe kiinnosti taiteilijoita edelleen uusista taidemuodoista huolimatta. Chagallin maalauksessa (*Le Magicien*, 1968) taiteilijataikuri muuttaa maailman puhtaaksi runoudeksi. Hänen värinsä kuuluivat sellaiseen univerversumiin, jota ei voinut nähdä silmin. Sininen edusti hänelle mystisyyttä ja lentämistä merkitsevää sieluntilaa. Håkan Brunbergille kahdella jalalla hyppivä punatäpläinen lehmä, eläintenkesyttäjää ja omaa ohjelmanumeroaan odotteleva leijona sekä koko näytöksen kruunaava, tulta syöksevä lohikäärme merkitsivät karnevalismin henkeä ja naurun avulla pelosta vapautumista. Myös Taisto Ahtolan 1960-luvun Pierrot- ja klovnimaalaukset, Tuulikki Pietilän taitoratsastusta ja jonglööriä, tasapainoilijaa kuvaavat teokset sekä Alice Kairan lukuisat sirkusaiheet todistavat aiheen suosiota. Sirkusmaisia elementtejä ja karnevalisuutta tapaa myös uusissa taidemuodoissa, performanssissa ja videotai-

teessa. Näiden lisäksi aihealueeni ulkopuolelle jäivät mediataide ja yhteisötaide sekä 1960–2020-luvun nykytaide.

Vaikka tässä tutkimuksessa loin pienen katsauksen suomalaiseen sirkusteemaan, aihetta olisi syytä tutkia syvemmin ja laajentaa käsittämään myös nykytaidetta. Kokonaisuutena suomalaistaiteilijoiden joukossa on 20 taiteilijaa, joista on neljä naista. Vertailu muuhun pariisilaiskuvastoon osoittaa selvän sukupuolieron. Selittäviä syitä etsiessä voidaan viitata naisten taideopiskeluun. Pariisi oli 1870-luvun lopulta lähtien suomalaisille taiteilijoille tärkeä opiskelupaikka. Tiedetään myös, että Pariisin kansainvälinen koulukunta edusti taiteilijoita, joille oli yhteistä halu omaksua uudet elinvoimaiset suunnat ja siten luoda pohjaa taiteelle. Taidenäyttelyiden lisäksi edulliset ateljeet houkuttelivat opiskelijoita. Mutta pelättiinkö kulttuurin feminisoitumista, kun naisten taiteesta ei kirjoitettu eikä heitä palkittu tai kannustettu? 1800-luvun jälkipuoli ja 1900-luvun alku oli Montmartren ja Bateau-Lavoirin suurta aikaa.

Pariisi säilytti asemansa Euroopan kulttuurikaupunkina, jossa taiteet kukoistivat. Lukuisten sirkusten ilmapiiri toimi inspiraation lähteenä 1800- ja 1900-luvun vaihteen taiteessa: taiteilijat viihtyivät populaaritaiteen piirissä. Sirkuksen värit, fyysiset taidonnäytteet ja vapaa-aika innostivat kaikkia, niin impressionisteja, ekspressionisteja kuin fauvistejakin. Karnevaalin monityylisyys ja uusien vaihtoehtojen etsiminen antoivat mahdollisuuden muutokseen ja uudistumiseen.

Lähteet

- Achard, Jan-Rak, 2005. *Isät, oppimestarit ja opettajat* teoksessa *Sirkuksen vallankumous*. Toimittanut Jean-Michel Guy. Suomennos Maija Paavilainen. Like. Helsinki. 179–187
- Acrobate et jeune arlequin/picasso 2024 <https://www.artchive.com>> acrobate et jeune arlequin / picasso. Luettu 11.7. 2024.
- Adams, Laurie, Schneider, 1996. *The methodologies of art. An introduction. Iconography*. Westview Press. Boulder.
- Adams, Rachel, 2001. *Sideshow U.S.A. Freaks and American cultural imagination*. The University of Chicago Press. Chicago.
- Ahtola-Moorhouse, Leena, 1979. Silmäys tanssiaiheen askeleihin Suomen kuvataiteessa. Teoksessa *Tanssaiheita 1900–1960*. Suomen taideakatemia. Näyttely- ja tiedotusosasto 62/1979. Helsinki.
- Ahtola-Moorhouse, Leena, 2009. Helene Schjerbeck Tammisaarella. Länsi-Uudenmaan maakuntamuseo. Tammisaari.
- Ahtola-Moorhouse, Leena, 2009. Helene Schjerbeck 1862–1946. Teoksessa *Nanny ja Yrjö Kauniston lahjoituskokoelma*. Ateneum. Ateneumin julkaisu no 56. Suomen kulttuurirahasto. 83–85
- Ahtola-Moorhouse, Leena, 2010. Ehdottomasti tunneihminen - Taisto Ahtola. Teoksessa *Purnuryhmä 2.10. 2010 – 9.1. 2010*. Toim. Soila Kaipiainen. Tampereen taidemuseo. Tampereen taidemuseon julkaisuja 146. Tampere.
- Aineen kuvataidesäätiön taidekokoelma. Aineen taidemuseo*. 1996. Toimittanut Katriina Pietilä-Juntura. Aineen taidemuseo. Tornio.
- Alanen, Antti & Alanen, Asko, 1985. *Musta peili. Kaubuelokuvan kehitys Praban ylioppilaasta poltergeistiin*. Suomen elokuva-arkisto. Helsinki.
- Alexander, Sidney, 1991. *Marc Chagall*. Suom. Eila Salminen. Otava. Helsinki.
- Alexandrian, Sarane, 1980. *Seurat*. Translated Alice Sachs + Bonifini Press. Naefels.
- Alho, Olli, 1988. *Hulluuden puolustus ja muita kirjoituksia naurun historiasta*. WSOY. Helsinki.
- Almer, Patricia, 2016. *A companion to Dada and Surrealism*. John Wiley & sons Ltd. Hoboken. New Jersey.
- Anttila, Pirkko, 1996. *Tutkimisen taito ja tiedonhankinta. Taito-, taide- ja muotoilualojen tutkimisen työvälineet*. Artefakta 2. Helsinki.
- Anttonen, Erkki, 2010. Kokoelman taiteilijat. Teoksessa *Italian mestareita 1900-luvulta. Rolando ja Siv Pieraccinin kokoelma*. Ateneumin julkaisuja nro 59. Kansallisgalleria Ateneum. Helsinki.
- Anttonen, Erkki, 2016. 1920- ja 1930-luku. Teoksessa *Suomen taiteen tarina*. Toim. Susanna Pettersson. Kansalligalleria Ateneum. Helsinki. 171–172
- Anttonen, Erkki, 2020. Suomalaisten taiteilijoiden yhteyksiä teosofiaan ennen toista maailmansotaa. Teoksessa *Hengen aarteet. Esoteerisuus Suomen taidemaailmassa 1890–1950*. Toim. Nina Kokkinen ja Lotta Nylund. Signe ja Ane Gyllenbergin säätiö. Helsinki. 54–67
- Apollinaire, Guillaume, 1977. *Alcools*. Runovalikoima. Suomennos Jukka Kempainen. Otava. Helsinki.
- Apollinaire, Guillaume, 2002. *Acrobats. A selected poems*. <https://www.poetryintranslation.com/PITBR/French/Apollinaire.php>. Luettu 16.7. 2024.

- Apollinaire, Guillaume, 2004. *Cubist painters*. Translation Peter Read. University of California Press. Berkeley. 31– 39
- Aragon, Louis, 1972. *Henri Matisse. A novel. II*. A. Helen and Kurt Wolff Book. New York.
- Aristoteles, *Runousoppi*. Suom. Pentti Saarikoski 1994. Otava. Helsinki.
- Arnkil, Harald, 2007. *Värit havaintojen maailmassa*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisuja B 85. Helsinki.
- Arnold, Matthias, 1989. *Henri de Toulouse-Lautrec. 1864–1901. Elämän teatteri*. Suom. Katariina Röbbelen. Taschen. Köln.
- Artaud, Antonin, 1983. *Kobtti kriittistä teatteria. Itämainen ja länsimainen teatteri*. Otava. Helsinki.
- Aulanko, Markku & Nieminen, Kari, 1989. *Sirkustaitojen käsikirja*. Otava. Helsinki.
- Baal-Teshuva, Jacob, 2002. *Alexander Calder 1898–1976*. Taschen. Köln.
- Bahtin, Mihail, 1979. *Kirjallisuuden ja estetiikan ongelmia*. Suom. Kerttu Kyhälä-Juntunen ja Veikko Airola. Progress. Moskova.
- Bahtin, Mihail, 1991. *Dostojevskin poetiikan ongelmia*. Suom. Paula Nieminen ja Tapani Laine. Kustannus Oy Orient Ekspress. Reisjärvi.
- Bahtin, Mihail, 1995. *Francois Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru*. Suom. Tapani Laine ja Paula Nieminen. Otava. Helsinki.
- Bahtin, Mihail, 2002. *Francois Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru*. Suomenos Tapani Laine ja Paula Nieminen. Taifuuni. Helsinki.
- Baldassari, Anne, 1997. *Picasso and Photography. The dark mirror*. Flammarion. Paris.
- Barnett, Vivian, Endicott & Helfenstein, Josef, 1997. *Feiniger, Jawlensky, Kandinsky and Klee in the New World*. Kunstmuseum Bern and Kunstsammlung Nordrheim – Westfalen Düsseldorf.
- Barskaja, Anna, 1983. *Ranskalaista maalaustaidetta Eremitaasissa 1800-luvun jälkipuolisko - 1900-luvun alku*. Aurora. Leningrad.
- Barré, Sylvestre, 2005. Uusi perinteinen sirkus. Teoksessa *Sirkuksen vallankumous*. Toim. Jean-Michel Guy. Suom. Maija Paavilainen. Gummerus. Jyväskylä. 42–50
- Battistini, Maria, Giovanna, 1992. Futurismi. Teoksessa *Opas taiteen maailmaan. Länsimainen taide varhaisrenessansista nykypäivään*. Toim. Rosangela Menini. Suom. Elina Suolahti ja Martti Berger. WSOY. Helsinki. 163–172
- Baudelaire, Charles, 1962. *Pahan kukkia*. Suom. Yrjö Kailajärvi. Otava. Helsinki.
- Baudelaire, Charles, 2000. *Pariisin ikävä. Kunnon koirat*. Suom. Väinö Kirstinä ja Eila Kostamo. Karisto. Hämeenlinna.
- Benayoun, Robert, 1988. *Surrealistien nauru*. Suom. Jukka Mannerkorpi. Taide. Helsinki.
- Beckmann, Max & Selz, Peter, 1965. *Max Beckmann. Sichtbares und Unsichtbares*. Chr. Belsler Verlag. Stuttgart.
- Berger, John, 1985. *Picasson nousu ja tuho*. Suomenos Mirja Rutanen. Love-kirjat. Helsinki. 45–47, 81–86, 184–188
- Bergson, Henri, 1994. *Nauru. Tutkimus komiikan merkityksestä*. Suom. Sanna Isto ja Marko Pasanen. Julkaistu kolmena artikkelina *Revue de Paris* -lehdessä 1899. Loki-kirjat. Helsinki.
- Bergström, Kirsti, 2015. Modernismin näkökulmat. Teoksessa *Perspektiivi kuvataiteen historiassa*. Toim. Johanna Vakkari. Gaudeamus. Helsinki. 319–343
- Bergström, Lea; Hämäläinen-Forslund, Pirjo & Laurila-Hakulinen, Raisa, 1997. *Minä, Jalmary Ruokokoski*. Hyvinkään taidemuseon julkaisuja no 14. Hyvinkää.
- Bernard, Emile, 2001. *Conversations with Cézanne*. Ed. Michael Doran. University of California Press. Berkeley.
- Bieber, Margarete, 1961. *The History of The Greek and Roman Theater*. Princeton University Press. Princeton.

- Biedermann, Hans, 1993. *Suuri symbolikirja*. Toim. Pentti Lempiäinen. WSOY. Helsinki.
- Billeter, Erika, 1984. *Taide-Expo -84: kansainvälinen vuosikirja*. Suom. C. G. Ehrnrooth. Interkustannus. Helsinki.
- Blake Jody, 1999. *Le tumult noir. Modernist art and popular entertainment in jazz-age Paris, 1900 – 1930*. Penn State University Press. Pennsylvania.
- Blavatsky, Helena, Petrova, 1991 [1906]. *Teosofian avain. Selvä esitys kysymysten ja vastausten muodossa siitä siveysopista, tieteestä ja filosofiasta, jonka tutkimista varten Teosofinen Seura on perustettu*. Ruusu-Ristin kirjallisuusseura. Helsinki.
- Blavatsky, Helena, Petrova, 1973. *Käytännöllinen okkultismi*. Biokustannus. Espoo.
- Boime, Albert, 2009. Manet`s a bar at the Folies-Bergère as allegory of nostalgia. In: *Textual intersections. Literature, history and the arts in nineteenth-century Europe*. Ed. Rachael Langford. Internationale Forschungen zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft. Amsterdam.
- Bois, Yve-Alain, 2009. Picasso the trickster. Teoksessa *Picasso Harlequin 1917–1937*. Skira. Milano. 19–35
- von Bonsdorff, Bengt, 1990. Esipuhe. Teoksessa *Suomalainen muotokuva vuoden 1917 jälkeen*. Amos Anderson. Helsinki. 4–5
- von Bonsdorff, Bengt, 1992. *Birger Carlstedt. Tilan tekijä. Rumskompositioner 1943–1967*. Amos Anderson. Helsinki. 5–7
- Boone, Danièle, 1994. *Picasso*. Suom. Marja-Liisa Tirkkonen. WSOY. Helsinki.
- Bouissac, Paul, 1976. *Circus and culture. A semiotic approach*. Indiana University Press. London.
- Boyer, Patricia, Eckert, 1988. The artist as illustrator in fin-de-siècle Paris. Teoksessa *The graphic arts and French society, 1871–1914*. Toimitanut Phillip Dennis Cate. Rutgers University press. New Brunswick. London. 113 –171
- Bowness, Alan, 1997. *Modern European art*. Thames and Hudson. London.
- Bransten, Ellen, 1944. The significance of the clown in paintings by Daumier, Picasso and Rouault. *The pacific art review. Volume III 1944*. 21–39
- Breton, André, 1970. *Surrealismien manifesti. Ensimmäinen manifesti 1924*. Suom. Väinö Kirstinä. Karisto. Hämeenlinna.
- Broms, Henri, 1985. *Alkukuvien jäljillä. Kulttuurisemiotiikkaa*. Werner Söderström Osakeyhtiö. Helsinki.
- Brown, Marilyn, 2007. “Miss La La`s Teeth: Reflections on Degas and “Race”. *The Art Bulletin* 12 / 2007.
- Brusatin, Manlio, 1996. *Värien historia. Väri hahmona ja kohtalona*. Suom. Leena Talvio. Taide. Helsinki.
- Bucci, Mario, 1971. *Chagall*. Hamlyn Publishing. Toronto.
- Buchholz, Elke, Linda & Zimmermann, Beate, 2001. *Pablo Picasso. Elämä ja tuotanto*. Suom. Sonja Mäkinen. Könnemann. Köln.
- Burke, James, D, 1984. Max Beckmann: Beckmann and the First World War. In: *Max Beckmann. Retrospective*. Eds. Carla Schulz-Hoffmann & Judith C. Weiss. The Saint Louis Art Museum. St.Louis. (53–68)
- Busignani, Alberto, 1971. *Marini*. Hamlyn Publishing. Toronto.
- Bäcksbacka, Leonard, 1943. *J. Ruokokoski, Nuoruuden työt*. Suom. E. Richter. Taidesalonki. Helsinki.
- Bäcksbacka, Leonard, 1944. *J. Ruokokoski, Boheemi - Taituritaiteilija*. Suom. E. Richter. Taidesalonki. Helsinki.
- Calandra, Denis, 2003. Karl Valentin and Bertolt Brecht. In: *Popular theatre. A sourcebook*. Ed. Joel Schechter. Routledge London.

- Caoutchouc au cirque Medrano / dongen 2023. <https://www.artnet.com>> Caoutchouc au cirque Medrano. Luettu 5.9. 2023.
- Le Caoutchouc rouge / Dongen 2023. <https://www.flickr.com>> Le Caoutchouc rouge / Dongen. Luettu 5.9. 2023.
- Carnival in Venice, 1986. Edizioni Storti.Venezia.
- Carroll, Noël, 1993. Kauhun olemus. Teoksessa: *Kauneudesta kaubuun. Kirjoituksia taidefilosofiasta*. Toim. Arto Haapala ja Markus Lammenranta. Gaudeamus. Helsinki.
- Cartwright, Mark, 2014. *Ancient history. Encyclopedia. Akrotiri frescoes*. <https://www.worldhistory.org>. Luettu 27.3. 2014.
- Castrén, Paavo & Pietilä-Castrén, Leena, 2000. *Antiikin käsikirja*. Otava. Helsinki.
- Cate, Phillip, Dennis, 1988. *The graphic arts and French society, 1871–1914*. Paris seen through artists' eyes. Rutgers university press. New Brunswick. 1–55
- Cate, Phillip, Dennis, 2005. The social menagerie of Toulouse-Lautrec's Montmartre. In: *Toulouse-Lautrec and Montmartre*. Princeton University Press. Princeton, New Jersey. 26–45
- Chagall, Marc, 1981. *Marc Chagall. Le cirque. Paintings 1969–80. May 12 to June 6, 1981*. Translated Patsy Southgate. Pierre Matisse gallery. New York.
- Chandler, Arthur, 1991. On the symbolism of juggling: The moral and aesthetic implications of the mastery of falling objects. *Journal of Popular culture*. 25/3 1991.
- Chapin, Mary, Weaver, 2005. Toulouse-Lautrec and the culture of celebrity. In: *Toulouse-Lautrec and Montmartre*. National Gallery of Art. Washington. 46–63
- Charenso, Georges, 1974. *Taiteen maaimanhistoria. Modernin maalaustaiteen suuret mestarit*. Suom. Pirkko Lilius. Exlibris. Lausanne.
- Cirlot, Juan, Eluardo, 1971. *A Dictionary of symbols*. Routledge. London.
- Cirque amazone / rouault 2023. <https://www.artsy.net>>cirque-amazone/rouault. Luettu 14.9. 2023.
- Circus family: Picasso to Léger* 2009. 2022. <https://pressreader.com>. A circus family: Picasso to Léger 2009. Luettu 20. 3. 2022.
- Cirque forain / Bombois 2021. <https://www.artnet.com>.>bombois a cirque forain. Luettu 1.10.2021.
- Circus / macke 2023. <https://www.museothyssen.org/circus/macke>. Luettu 4.9. 2023.
- Circus / moilliet 2023. <https://www.mutualart.com>>circus/moilliet. Luettu 5.4. 2023.
- Circus rider / kirchner 2023. <https://www.slam.org>. > circus rider/ kirchner /Luettu 9.9. 2023.
- Cirque / Valadon 2023. <https://www.clevelandart.org>>Cirque / Valadon. Luettu 5.9. 2023.
- Clair, Jean, 1998. *Picasso. The Italian Journey 1917–1924*. New Line Books. New York.
- Clair, Jean, 2004. *The Great parade. Portrait of the artist as clown*. The National gallery of Canada, Ottawa.
- Cogeval, Guy, 1995. *The Waning of Culture* teoksessa *Lost paradise. Symbolist Europe*. Montreal Museum of Fine Arts. Montreal.
- Cogniat, Raymond, 1965. *Chagall. Hans motiv*. Allhems förlag. Malmö.
- Cogniat, Raymond, 1973. *Taiteen maailmanhistoria. Romantiikan maalaustaide*. Suom. Kyllikki Hirvisalo. Ex Libris. Lausanne.
- Cotterell, Arthur, 1989. *Maailman myytit ja tarinat*. Suom. Eija Kämäräinen ja Tarja Virtanen. WSOY. Helsinki.
- Courthion, Pierre, 1972. *Johdanto* teoksessa *Taiteen maailmanhistoria. Expressionismi*. Toim. Michel Ragon. Suom.Pirkko Lilius. Ex Libris. Lausanne.
- Courthion, Pierre, 1977. *Georges Rouault*. Harry N. Abrams. New York.
- Courthion, Pierre, 1988. *Georges Seurat*. Harry N. Abrams. New York. 9–44,106–126

- Cowling, Elizabeth, 2002. *Styles and meaning*. Phaidon Press. London. 338 –390
- Croft-Cooke, Rupert & Cotes, Peter, 1976. *Circus, A world history*. Mcmillan. New York.
- Danielsson, Alf, 1974. *Cirkusliv*. Askild & Kärkull. Malmö.
- Dempsey, Amy, 2008. *Moderni taide*. Suom. Jaana Iso-Markku ja Raija Mattila. Otava. Helsinki.
- Deonna, Waldemar, 1953. *Le symbolisme de l'acrobatie antique*. Collection Latomus. Vol IX. Berchem-Bruxelles.
- Derouet, Christian; Helleberg, Margareta; Öhman, Nina; Aurtova, Pauli; Sariola, Helmiriitta & Léger Fernand, 1992. *Léger ja Pohjola*. Kansallisgalleria Ateneum Helsinki.
- Diehl, Gaston, 1960. *A. Derain*. The Uffici Press. Milan.
- Diehl, Gaston, 1981. *Van Dongen*. Bonfini Press. Paris.
- Dompteuse / Hannah Höch, 2018. <https://theartstack.com>>dompteuse/Hanna Höch. Luettu 19.3.2018.
- Driesen, Otto, 1904. *Der Ursprung des Harlekin. Ein kulturgeschichtliches Problem*. Verlag von Alexander Duncker. Berlin.
- Droste, Magdalena, 1991. *Bauhaus. 1919–1933*. Suom. Ritva Bargsten. Taschen. Köln.
- Dulon, Guy & Duvivier, Christophe, 1991. *Louis Hayet 1864–1940. Peintre et théoricien du néo-impresionnisme*. Musée de Pontoise. Paris.
- Edgren, Helena, 1993. *Mercy and Justice. Miracles of the virgin Mary in Finnish Medieval wall-paintings*. Suomen muinaismuistoyhdistys. Helsinki.
- Eco, Umberto, 1984. The frames of comic 'freedom'. In: *Carnival!* Eds. V. V. Ivanov & Monica Rector. Mouton Publishers. Amsterdam.
- L'Écuyère du cirque / chagall 2017. <https://theartstack.com>>l'écuyère du cirque/chagall. Luettu 1.11. 2017.
- L'écuyère le jongleur l'acrobate / Léger 2023. <https://en.artsdot.com>> L'écuyère le jongleur l'acrobate / Léger Luettu 5.9. 2023.
- The Egyptian book of the dead. The book of going forth by day being the papyrus of Ani*. Translated Raymond Faulkner 1994. Ogden Goelet. Cairo.
- Elderfield, John, 1978. *the CUT-OUTS of HENRI MATISSE*. Library of Congress Cataloging in Publication Data George Braziller. New York.
- Elger, Dietmar, 2007. *Expressionism. A revolution in German art*. Taschen. Köln.
- Enckell, Carolus, 2009. *Taiteen henkisydestä. Väri ja henkisyys ilmiönä varhaismodernistisessa utooppisessa idealismissa*. <http://filosofiklubi.blogspot.com/2009/10/taiteilija-carolus-enckell-taiteen.html>. Luettu 23.1. 2017.
- Enckell, Johanna, 2003. *Antonin Artaudin jäljet ranskalaisessa teatterissa*. Suom. Tuuja Jänicke. Teatterikorkeakoulu. Helsinki.
- Enroth, Erik, 1963. Åke Mattas. *Taide 1/1963*.
- Epstein, Julia, 2016. Alexander Rodchenko. Saint Petersburg 1891–1956 Moscow. In: *Chagall to Malevich. The russian avant-gardes*. Eds. Evgenia Petrova & Klaus Albrecht. Hirmer verlag. Munich.
- Ervast, Pekka, 2003. *Nostradamus ja Cagliostro. Ranskalaista okkultismia*. Ruusu-Ristin kirjallisuusseura. Helsinki.
- Essers, Volkmar, 1989. *Henri Matisse 1869–1954. Värin mestari*. Taschen. Köln.
- Esslin, Martin, 1980. *The theatre of the absurd*. Revised and enlarged edition. Harmondsworth. Virginia.
- Evans, Henry, R. 1938. *Jugglers and juggling*. Jugglers and juggling / jugglings papers/jis. @juggling.org.
- Faral, Edmond, 1964. *Les jongleurs en France au moyen age*. Thèse pour le doctorat è lettres présenter à la faculté lettres de l'université de Paris. Paris.

- Felbinger, Udo, 1999. *Henri de Toulouse-Lautrec. Elämä ja tuotanto*. Suom. Paula Järvinen. Köneman. Köln.
- Fellini, Federico, 1980. *Fellini*. Suom. Eija Pokkinen. Gummerus. Jyväskylä.
- Ferrari, Silvia, 2000. *1900-luvun taide*. Suom. Mirja Itkonen ja Elina Suolahti. Tammi. Helsinki.
- Figura, Starr, 2020. Signac's portrait of M. Félix Fénéon in 1890. In: *Félix Fénéon. The anarchist and the avant-garde*. Museum of Modern Art. New York. 59–65
- Flam, Jack, D, 1978. *Matisse on Art*. Library of Congress Catalog. E. P. Dutton. New York.
- Fondazione Marino Marini, 2015. <https://fondazionemarinimarino.it>. Luettu 17.10. 2015.
- Fonti, Daniel, 2001. *Gino Severini. The dance 1909–1916*. The Solomon Guggenheim Foundation. New York. 170–171
- af Forselles, Carl-Johan, 1962. *Kymmenen taiteilijaa. Ole Kandelin*. Otava. Helsinki. 21–25
- af Forselles, Carl-Johan, 1979. Paul Kleen todellisuus. *Taide 1/79*.
- af Forselles, Carl-Johan, 1996. Konkretismi hymyilee. Teoksessa *Ernst Mether-Borgström*. Toim. Leena Lindqvist. Otava. Helsinki. 105–130
- Forsén, Annette 2003 Saksalaisia kulttuuriyhteyksiä. Teoksessa *Suomen kulttuurihistoria. Oma maa ja maailma*. Tammi. Helsinki. 190–198
- Foucart, Bruno, 1977. *G. Courbet*. Bonifini Press. Naefels.
- Fowlie, Wallace, 1947. *Jacob's night. The religious renaissance in France. Rouault: The art of a painter*. Sheed & Ward. New York. 27–51
- de Francia, Peter, 1969. *On Léger's The great parade in Painters on painting ed. Carel Weight*. Pd by Cassel. London.
- de Francia, Peter, 1983. *Fernand Léger*. Yale University Press. London.
- Franck, Karen, A. & von Sommaruga, Teresa, 2010. *Design through dialogue. A guide for cliets and architects*. John Wiley & Sons Inc. New York.
- Frigård, Johanna, 2008. *Alastomuuden oikeutus. Julkistettujen alastonvalokuvien moderneja ideaaleja Suomessa 1900–1940*. Bibliotheca Historica 114. Suomen valokuvataiteen museon julkaisuja 23. Helsinki.
- Frommer, Heike, 2014. *Zauber der Kunst. Schätze aus der Sammlung Bodenseekreis*. Landratsamt Bodenseekreis. Salem. 22–51
- Frosterus, Sigurd, 2000. *Väri ja valo. Kirjoituksia kuvataiteesta 1903–1950*. Taide. Helsinki. Sulkava.
- Fyrqvist, Minna-Maria, 2016. *Teosofien Suur-Suomi*. Otava. Helsinki.
- Gamboni, Dario, 2011. *The brush and the pen. Odilon Redon and literature*. University of Chicago Press. Chicago.
- Garland-Thomson, Rosemarie, 1996. *Freakery. Cultural spectacles of the extraordinary body. Introduction. From wonder to error - A genealogy of freak discourse in modernity*. New York University Press. New York.
- Genauer, Emily, 1966. *Chagall*. Suom. Mikko Kilpi. WSOY. Helsinki.
- Georges Rouault. Judges, clowns and whores*, 2007. Mitchell-Innes & Nash. New York.
- Gilot, Françoise & Lake, Carlton, 1989. *Elämä Picasson rinnalla*. Suom. Heidi Järvenpää. Otava. Helsinki.
- Giviskos, Christine, 2011. *Picasso and the circus. Fin-de-Siècle Paris and the Suite de saltimbanques*. The Trout Gallery. Carlisle.
- Goldberg, Rose Lee, 1988. *Performance Art. From futurism to the present*. Thames & Hudson. London.
- Green, Cristofer, 1976. *Léger and the avant-garde*. Yale university press. London.
- Green, Martin & Swan, John, 1986. *The triumph of Pierrot. Commedia dell'arte and the modern imagination*. Macmillan publishing company. New York.

- Grosses Varieté mit Zauberer und Tänzer / Beckmann 2023. beckmann-gemaelde.org <https://beckman-gemaelde.org>. Luettu 5.9. 2023.
- Guy, Jean-Michel, 2005. *Sirkuksen vallankumous*. Suom. Maija Paavilainen. Gummerus. Jyväskylä.
- Haapala, Arto & Lammenranta, Markus, 1993. *Kauneudesta kauhuun. Kirjoituksia taidefilosofiasta*. Gaudeamus. Helsinki.
- Haapalainen, Riikka, 2002. Kohti uutta aikaa. Teoksessa *Pinx. Maalaustaide Suomessa. Maalta kaupunkiin*. Weilin+Göös. Espoo. 252–286
- Haftmann, Werner, 1985. *Marc Chagall*. Garzanti. Milan.
- Haidinger, Maria, 2014. *Gino Severini's dancer and his theatrical milieu*. <https://digitalcommons.providence.edu>. Luettu 15.9. 2018.
- Halperin, Joan, Ungersma, 1988. *Félix Fénéon. Aesthete & Anarchist in fin-de-siècle Paris*. Yale University Press. London.
- Hammacher, A. M. 1970. *Marino Marini. Sculpture, painting drawing*. Harry N. Abrams, Inc. New York.
- Hanou, Jos, 2013. *Paul Signac: Opus 217. Against the enamel of a background rhythmic with beats and angles, tones, and colours, portrait of M. Félix Fénéon in 1890; Museum of modern art, New York*. <http://rijksmuseumamsterdam.blogspot.fi/2013/01/paul-signac-opus-217-against-enamel-of.html>. Luettu 1.2.2017.
- Harper, Paula, 1981. *Daumier's clowns: les saltimbanques et les parades*. New biographical and political functions for a nineteenth century myth. Garland Publishing Inc. New York.
- Harris, Nathaniel, 1983. *The art of Toulouse-Lautrec*. The Hamlyn publishing Group Limited. London.
- Hautala-Hirvioja, Tuija, 2003. *Kuvataiteen arvot 1930-luvun nationalismin valossa* teoksessa *Filosofia. Kulttuuriperintö ja luonto. Symposiumitekstejä*. Toim. Arto Selkälä ja Jani Väisänen. Lapin yliopiston menetelmätieteellisiä julkaisuja. Lapin yliopistopaino. Rovaniemi. 41–59
- Hautamäki, Irmeli, 1997. *Marcel Duchamp. Identiteetti ja teos tuotteena*. Gaudeamus. Helsinki.
- Haxell, Nichola, A. 2000. *“Ces dames du cirque”: A taxonomy of male desire in nineteenth-century French literature an art*. The John Hopkins university press. Baltimore.
- Hazan, Fernand, 1962. *Maalaustaiteen kuvahistoria*. Spadem & Adagp. Pariisi.
- Hedenberg, Susanna & Pfister, Gertrud, 2012. Écuyères and “doing gender”. Presenting femininity in a male domain - Female circus riders 1800–1920. *Scandinavian sport studies forum. Volume three*. www.sportstudies.org. Luettu 8.7. 2024.
- Hedinger, Bärbel, 2001. Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938). Erich Heckel (1883–1970). In: *Gino Severini. The dance 1909–1916*. Ed. Daniel Fonti. The Solomon Guggenheim Foundation. New York. 182–187
- Heikel, Viktor, 1916. *Voimistelun teoria*. Suom. Uno Suomela. Werner Söderström Osakeyhtiö. Porvoo.
- Heinonen, Raija-Liisa, 1978. 20-luvun pyrkimykset, dada – surrealismi – uusasiallisuus. *Taide 1/78*.
- Helpfenstein, Josef, 1997. “The most precious and most personal of gifts”. Pictures exchanged between Feiniger, Jawlensky, Kandinsky and Klee. Teoksessa *The Blue Four, Feiniger, Jawlensky, Kandinsky, and Klee in the new world*. Toimittanut Vivian Endicott Barnettin. Kunstmuseum Bern and Kunstsammlung Nordhein Westfalen, Düsseldorf / DuMont Buchverlag. Cologne.
- Henrikson, Alf; Törngren, Disa; Hansson, Lars & Tiainen, Jorma, O. 1983. *Suuri tarukirja*. Suom. Hannu Hiilos, Antti Nuutila, Kari Nenonen. Koko kansan kirjakerho. Helsinki.
- Henze, Anton, 1980. *Ernst Ludwig Kirchner. Leben und Werk*. Belsler AG für Verlagsgeschäfte & Co KG. Zürich.

- Henri Matisse Jazz*, 1992. Georges Braziller. Inc. New York.
- Henry, Michel, 2009. *Seeing the invisible. On Kandinsky*. Presses Universitaires de France. Paris.
- Herbert, Robert, L.; Cachin, Françoise; Distel, Anne; Stein, Susan & Alyson, Tinterow Gary, 1991. *Georges Seurat 1859–1891. Chabut 1889–1890*. The Metropolitan Museum of Art. New York.
- Hess, Heather, 2011. *German Expressionist Digital Archive Project*. German Expressionism: Works from the Collection. <https://www.moma.org/s/ge/collection-ge/artist/artist-id-429-role-1-sov-page-111.html> Luettu 8.7. 2024.
- Hiltunen, Mirja, 1998. *Naamionuken monet kasvot. Taidemuoto tuhansien vuosien takaa*. Lapin yliopistopaino. Rovaniemi.
- Hirn, Sven, 1982. *Sirkus kiertää Suomea*. SKS. Helsinki.
- Hirn, Sven, 1986. *Kaiken kansan huvit. Tivolitoimintaamme 1800-luvulla*. SKS. Helsinki.
- Hirvonen, Maritta, 2020. *Komediantit*. Stresa Kustannus. Helsinki.
- Hodak-Druel, Caroline, 2005. *Sirkuksen eläimet*. Teoksessa *Sirkuksen vallankumous*. Toim. Jean-Michel Guy. Suom. Maija Paavilainen. Gummerus. Jyväskylä.
- Holmström, Lars, 2012. Kuvasta kuultavaa. Kollaasi mielen luonnosta. Teoksessa *Ekspressioita. Näyttely saksalaisesta ekspressionismista*. Sara Hildénin taidemuseo. Tampere. 65 –126
- Hopmans, Anita, 2010. *All eyes on Kees van Dongen*. Museum Boijmans Van Beuningen. Rotterdam. 12 –39
- Horses, horsemen and the history of humankind*, 2017. <http://www.italianways.com>. Luettu 11.1.2017.
- Huhtamäki, Ulla, 1988. *Taisto Ahtola. Maalauksia 1948–1988. Esipuhe*. Hämeenlinnan Taidemuseon julkaisuja 3/1988. Hämeenlinna. 4– 8
- Huhtamäki, Ulla & Lammassaari, Taina, 1988. *Taisto Ahtola. Maalauksia 1948–1988. Taiteilijaa tapaamassa*. Hämeenlinnan Taidemuseon julkaisuja 3/1988. Hämeenlinna. 16 –18
- Hunter, Sam, 1993. *Marino Marini: The sculpture*. Harry N. Abram, Inc. Pistoia. 36– 40
- Huusko, Timo, 2010. Erik Enroth. Teoksessa *Purnu-ryhmä 2.10. 2010 - 9.1. 2010*. Toim. Soila Kaipiainen. Tampereen taidemuseo. Tampereen taidemuseon julkaisuja 146.
- Huveja* 1911. Helsingin Sanomat. 22.8. 2021. Numero 225.
- Huvipuisto/ Sandqvist 2023. <https://www.yumpu.com/huvipuisto/sandqvist>. Luettu 6.8. 2023.
- Huysmans, Joris-Karl, 2011. Nightmares. In: *Parisian sketches*. Dedalus. E-kirja. <https://www.kobo.com>.
- Hyttiäinen, Nina & Tähtinen, Juhani, 2008. *Historian tutkimus ja lähteet*. <https://www.retired.jyu.fi/kashisnet>. Luettu 1.9. 2023.
- Itkonen, Satu, 2003. Puhuvia kuvia. Klovni keinussa. Teoksessa *Pinx. Maalauksia Suomessa. Tarinan kertojia*. Weilin+Göös. Espoo. 74– 89
- Itkonen, Satu, 2005. *Håkan Brunberg tarinankertojia*. Amos Andersonin taidemuseo. Helsinki.
- Itten, Johannes, 1970. *Värit taiteessa. Värien subjektiivinen kokeminen ja objektiivinen tunnistaminen johdatuksena taiteeseen*. Suom. Antero Kara. Taide. Helsinki.
- Jacob, Pascal, 2005. Sirkuksen uudistuminen - haltuunottojen historiaa. Sirkuksen globalisaatio. Teoksessa *Sirkuksen vallankumous*. Toim. Jean-Michel Guy. Suom. Maija Paavilainen. Gummerus. Jyväskylä. 31– 41
- Jacob, Pascal, 2018. *The circus. A visual history*. Bloomsbury Publishing. London.
- Jaffé, Anielä, 2003. Symboliikka kuvaamataiteissa. Teoksessa *Symbolit. Piilotajunnan kieli*. Suom. Mirja Rutanen. Otava. Helsinki. 230–271
- Jalard, Michel-Claude, 1973. *Taiteen maailmanhistoria. Jälki-impresionismi*. Suom. Yrjö Tiura. Ex Libris. Lausanne.

- Januszcak, Waldemar, 2014. *Rokokoon aika* (Rococo: Travel Pleasure Madness). Yleareena / Yleleema. Katsottu 18.9. 2014. BBC.
- Janson, Horst, Waldemar. 1952. *Apes and ape lore in the middle ages and the renaissance*. The Warburg Institute. University of London. London.
- Jones, Donna, 2011. *The racial discourses of life philosophy: Negritude, vitalism and modernity*. Columbia University Press. New York.
- Jones, Zoë, Marie, 2011. *A traditional bohemia. Dandyism and the dance in the futurist art of Gino Severini 1909–1914*. Department of Art, Art History and visual Studies. Duke University. Durham.
- Jonglööri ja kaksi hevosta / marini 2023 / <https://www.kansallisgalleria.fi> >Jonglööri ja kaksi hevosta / Marini. Luettu 5.9.2023
- Jung, Carl, G. 1981. *Picasso*. Marilyn McCullyn teoksessa *A Picasso anthology: Documents, criticism, reminiscences*. Thames & Hudson Ltd. Rugby.
- Jung, Carl, G.; von Frantz, M. L.; Henderson, Joseph, L.; Jacobi, Jolande & Jaffé, Aniela, 2003. *Symbolit. Piilotajunnan kieli*. Suom. Mirja Rutanen. Otava. Helsinki.
- Kafka, Franz, 1919. *Auf der Gallerie*. <https://www.kafka-online.info>. Luettu 15.3. 2014.
- Kaitaro, Timo, 2001. *Runous, raivo, rakkaus. Johdatus surrealismiin*. Gaudeamus. Helsinki.
- Kalha, Harri, 2013. *Kokottien kultakausi. Belle Époque mediatähdet modernin naiseuden kuvastimina*. SKS. Helsinki.
- Kallio-Visapää, Sinikka, 1955. *Kuvista ja kuvaamisista. Esseitä taiteen ja kirjallisuuden ilmiöistä. Rouault*. Otava. Helsinki.
- Kandinsky, Wassily, 1981. *Kandinsky: Taiteen henkisestä sisällöstä*. Suom. Marjut Kumela. Gummerus. Jyväskylä.
- Kandinsky, Wassily, 1985. *Kuvataiteen toisinajattelija*. Suomen Taiteilijaseura. Helsinki.
- Kangaslahti, Kate, 2015. *Marie the acrobat*. Museo nacional de bellas artes. www.mnba.gob.ar/sartle.com/artwork. Luettu 17.10. 2015.
- Karcher, Eva, 1987. *Otto Dix*. Crown Publishers. Inc. New York. 50–51
- Karjalainen, Tuula, 1992. *Suomalainen muukalainen* teoksessa *Birger Carlstedt. Tilan tekijä. Rumskompositioner 1943 – 1967*. Toim. Liisa Kasvio. Amos Andersonin taidemuseo. Helsinki. 42– 52
- Kees van Dongen. Oubli(s)euse. Mémo`art*. 2017. Rotterdam-Montmartre. <https://tenestepromesse.wordpress.com/2017/03/15/kees-van-dongen>. Luettu 15.6. 2021.
- Kinser, Samuel, 1990. *Rabelais` s carnival: text, context, metatext*. Press Berkeley. University of California Press. Berkeley.
- Klee, Paul, 1961. *Notebooks. The thinking eye*. Toim. Jürg Spiller. Lund Humphries. London.
- Klee, Paul, 1964. *The diaries of Paul Klee 1898–1918*. Edited with an introduction by Felix Klee. University of California Press. Berkeley.
- Klee, Paul, 1987. *Modernista taiteesta*. Suomen taiteilijaseura ry. Suomennos Kimmo Pasanen. Hakapaino Oy. Helsinki.
- Kleinbarth, Edit, Sandor, 2007. *Balleriina hevosen selässä*. Suom. Terhi Anttila ja Salme Kotivuori. Gummerus. Jyväskylä.
- Knight, Laura, 2018. *The Circus*. Saint Amant History. saintamantarhistory.blog. Luettu 30.10. 2019.
- Knight, Laura, 1936. *Oil paint and grease paint. Autobiography of Laura Knight*. Ivor Nicholson & Watson. London.
- Kokkinen, Nina 2019. *Totuuden etsijät. Esoterinen henkisyys Akseli Gallen-Kallelan, Pekka Halosen ja Hugo Simbergin taiteessa*. Vastapaino. Tampere.

- Kolbe, Laura, 2003. Kansakunnan muistot. Sodat, armeija, suojeluskunta ja kansan eheyttäminen. Teoksessa *Suomen kulttuurihistoria. Oma maa ja maailma*. Tammi. Helsinki. 178 –189
- Konttinen, Riitta, 2002. *Bobeemielämä. Venny Soldan-Brofeldtin taitelijantie*. Otava. Helsinki. 294 –295
- Konttinen, Riitta, 2004. Elämän karusellissa. Sotavuosien malleja ja maalauksia. Teoksessa *Oma tie. Helene Schjerfbeckin elämä*. Like. Helsinki. 277–287
- Konttinen, Riitta, 2008. Ester Helenius. Teoksessa *Naistaiteilijat Suomessa. Keskiäjalta modernismin murrokseen* Kustannusosakeyhtiö Tammi. Helsinki. 401–405
- Konttinen, Riitta, 2010. Modernistisessa taidemaailmassa. Teoksessa *Modernistipareja*. Otava. Helsinki. 219–236
- Konttinen, Riitta, 2015. *Elämänvirrassa. Alvar ja Ragni Cawén*. Siltala. Helsinki. 89– 90
- Konttinen, Riitta, 2017. *Täältä tullaan! Naistaiteilijat modernin murroksessa*. Siltala. Helsinki.
- Korhonen, Kuisma, 2001. Yö, varjot ja tulen virtuaaliset välähdykset. Mallarmén kirous eli ranskalaisen obskurantismien perintö. Teoksessa *Kielen ja kirjallisuuden hämärä*. Toim. Päivi Mehtonen. Tampere University Press. Tampere.
- Koskennurmi-Sivonen, Ritva, 2023. Historiantutkimus. <https://rkosken.kapsi.fi/hist.html>. Luettu 1.9. 2023.
- Koski, Sami; Rissanen, Mika & Tahvanainen, Juha, 2004. *Antiikin urheilu. Olympian kentiltä Rooman areenoille*. Atena Kustannus Oy. Jyväskylä.
- Kruse, Britta, Mende, Armin, Siukonen, Markku, 1996. *Olympiakisat 100 vuotta*. Gummerus. Helsinki. 248–250
- Kruskopf, Erik, 1978. *Ole Kandelin 1920–1947. Maalauksia, akvarelleja, piirroksia. Näyttely Amos Andersonin taidemuseossa 25.2–9.4.1978*. Amos Andersson. Helsinki.
- Kruskopf, Erik, 1990. Sodan jälkeinen kuvataide vuoteen 1960. Teoksessa *Ars Suomentaide 6*. Toim. Salme Sarajas-Korte. Otava. Helsinki. 79 –111
- Kruskopf, Erik, 2010. *Valon rakentajat. Suomalaista kuvataidetta 1940–1950-luvuilta*. SKS. Helsinki.
- Kuitunen, Arja-Liisa, 1998. *Länsimaisen muodin historia. Antiikista nykyaikaan*. Lounais-Suomen käsi- ja taideteollisuusoppilatos. Mynämäki.
- Kunnas, Tarmo, 1997. *La belle époque ja valokuva. La belle époque et avantgarde*. Toim. Ilkka Karttunen. Retretti Oy Ltd. Punkaharju.
- Kupiainen, Reijo, 1997. *Heideggerin ja Nietzschen taidekäsitusten jäljillä*. Gaudeamus. Helsinki.
- Kämäräinen, Aki; Kämäräinen, Eija; Lahtinen, Heikki; Mattila, Tiinaliisa; Westerholm, Leena & Westerholm, Sirpa, 1986. *Hakemisto, Suomen ja maailman taide*. WSOY. Helsinki. 76 –150
- Kämäräinen, Elina; Huusko, Timo; Kuosmanen, Riitta-Liisa & Kujanen, Kirsti (suomal. osan toim.) 2006. *Pinx. Maalaustaiteen mestareita. Ilmaisun kiihkeä laboratorio*. Suom. Eija Kämäräinen. WSOY. Helsinki. 158 –182, 183–300
- Lahelma, Marja, 2019. Maapallon sydämenlyönnit - Ellen Thesleff ja elämänvoima. *Tabiti 3/2019*. tahiti.journal.fi. <https://tahiti.journal.fi>article>. Luettu 21.9. 2022.
- Lahelma, Marja, 2020. Taidetta elämästä ja kuolemasta - Henkisyys ja esoteerisuus Helen Schjerfbeckin ja Ellen Thesleffin taiteessa. Teoksessa *Hengen aarteet. Esoteerisuus Suomen taidemaailmassa 1890–1950*. Toim. Nina Kokkinen ja Lotta Nylund. Signe ja Ane Gyllenbergin säätiö. Helsinki. 84–91
- Laine, Tapani, 2002. Romaanin synty. Kansan naurukulttuurin hengestä. Teoksessa *Francois Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru*. Suom. Tapani Laine ja Paula Nieminen. Otava. Helsinki. 425–431
- Lamb, Geoffrey, 1976. *Victorian magic*. Routledge & Kegan Paul Ltd. London.

- Lambert, Jean-Clarence, 1975. *Abstraktinen maalaustaide*. Suom. Inkeri Uusitalo. Ex Libris. Lausanne.
- Larsson, Lars-Olof, 1989. F. X. Messerschmidt. Karaktärsbyster Teoksessa *Metoder i konstvetenskapen*. Norstedt Akademiska förlag. Stockholm.
- Latvi, Ari, 1979. Tanssi Tuulikki Pietilän kuvaamana - neekeribaletista tanssiabstraktioon. Teoksessa *Tanssiaiheita. 1900 –1960*. Martinpaino. Helsinki.
- Latvi, Ari, 2010. Tuulikki Pietilää (1917–2009) muistellen. Teoksessa *Tuulikki Pietilä 2.10. 2010–9.1.2011*. Tampereen taidemuseon julkaisuja 145. Tampere.
- Laulainen, Tuomas, 2019. Kohti konkreettista harmoniaa - Birger Carlstedtin abstraktin metodeja jäljittämässä. Teoksessa *birger carlstedt modernismin haaste*. Toim. Synnöve Malmström ja Rauno Endén. Amos Rexin julkaisuja nro 4. Helsinki. 145 –195
- Lavin, Maud, 1995. Arjen kulttuurit. Androgynia, katsojuus ja Hannah Höchin fotomontaasit. Teoksessa *Kuva ja vastakuvat. Sukupuolen esittämisen ja katseen politiikka*. Toim. Leena- Maija Rossi. Gaudeamus. Helsinki.
- Lavin, Maud, 2005. *The new woman in Hannah Höch's photomontages. Issues of androgyny, bisexuality and oscillation. Reclaiming female agency: Feminist art history after Postmodernism*. Toim. Norma Broud ja Mary D. Garrard. University of California press. Berkeley.
- Leadbeater, Charles, Webster, 1983. *Ihminen näkyväisenä ja näkymättömänä. Esimerkkejä eri ihmistyypeistä nähtynä harjaantuneen ja selväänön avulla*. Suomen teosofinen seura. Helsinki.
- Lee, Jane, 1990. *Derain*. Phaidon Press. London.
- Leeman, Fred, 1994. *Redon's spiritualism and rise of mysticism*. In: *Odilon Redon*. Eds. Douglas W. Druick; Gloria Groom; Kevin Sharp; Maryanne Stevens; Harriet Stratis & Peter Kort Zegers. The art institute of Chicago. Chicago.
- Léger, Ferdinand, 1980. *Maalaustaiteen tehtävät*. Suom. Kirsti Honkavaara ja Anne Valkonen. Suomen Taiteilijaseura. Helsinki.
- Le Targat, Francois, 1985. *Marc Chagall*. Rizzoli. New York.
- Lindsay, Cecile, 1996. Bodybuilding: A postmodern freak show. In: *Freakery. Cultural spectacles of the extraordinary body*. New York University Press. New York.
- Lindqvist, Leena, 1996. Ernst Johan Mether-Borgström. Otava. Helsinki.
- Lloyd, Jill, 1991. *Urban exoticism in the cabaret and circus from German expressionism. Primitism and modernity*. New Haven. Yale University press. <https://www.Mariabuszek.com/kcai/ekspressionis/readings/lloydcabaret>. Luettu 23.1. 2017.
- Louhivuori, Anna, 1988. *Myytit kuvina: Marc Chagallin 1. Pariisin kauden (1910–1914) maalausten strukturalistis-semioottista tulkintaa*. Jyväskylä Studies in the Arts. Jyväskylä.
- Lucie-Smith, Edward, 1977. *Toulouse-Lautrec*. Phaidon Press. New York.
- Lundberg, Björn, 2018. *Ensimmäinen kehonrakentaja*. Historia. historianet.fi/aoh/ensimmäinen-kehonrakentaja. Luettu 20.5.2019.
- Lynton, Norbert, 1967. *Maailmantaide 10. Moderni maailma*. Suom. Raija Mattila. Tammi. Helsinki.
- Lyytikäinen, Pirjo, 1996. Vuosisadanvaihteen symbolismi ja dekadenssi. Teoksessa *Katsomuksen ihanus. Kirjoituksia vuosisadanvaihteen taiteista*. Toim. Pirjo Lyytikäinen, Jyrki Kalliokoski ja Mervi Kantokorpi. SKS. Helsinki.
- Magician / nolde 2018. <https://theartstack.com>magician/nolde>. Luettu 29.2.2018.
- Makela, Maria, 1996. *Interwar period*. In: *The photomontage of Hannah Höch*. Walker Art Center. Minneapolis. [www /collection kunsthau/ch](http://collection.kunsthau.ch) Hannah Höch. Luettu 19.3. 2019.
- Mallarmé, Stéphane, 1983. The dance medium. Ballets. In: *What is dance? Readings in theory and criticism*. Eds. Roger Copeland & Marshall Cohen. Oxford University press. Oxford.

- Mallarmé, Stéphane, 2006. *Faunin iltapäivä. Valitut teokset*. Suom. Einari Aaltonen. Savukeidas Kustannus. Turku.
- Malmström, Synnöve, 2019. *Surrealismen ja maagisen realismin välissä*. Teoksessa *birger carlstedt modernismin haaste*. Toim. Synnöve Malmström ja Rauno Endén. Amos Rexin julkaisuja nro 4. Helsinki. 108 –144
- Marie l'acrobate/leger 2024. [Sartle.com/artwork/marie-l'-acrobat-fernand-leger](https://www.sartle.com/artwork/marie-l-acrobat-fernand-leger). Luettu 15.7.2024.
- Martikainen, Jari, 2012. Saksalainen ekspressionismi - Taidetta ja elämää. Teoksessa *Ekspressioita. Näyttely saksalaisesta ekspressionismista*. Sara Hildenin taidemuseo. 15.9.2012–13.1.2013. Tampere. 19–27
- Martín Martín, Fernando, 2011. *From the blue of hell to the rose of Bateau-Lavoire: The suite de saltimbanques*. Teoksessa *Picasso and the circus. Fin-de-Siècle Paris and the suite de saltimbanque*. The Trout Gallery. Carlisle. Pennsylvania. 26 –65
- Matikainen, Katja, 2004. Akseli Gallén-Kallela: Ad astra, 1894. Teoksessa *Mystiikan avaimet*. Toim. Elina Bonelius ja Marja-Liisa Linder. Tampereen taidemuseon julkaisu. Tampere. 26–27
- Matikainen, Susanna, 2008. *Aluksi oli pelko ja kauhu - Kaubun viehättyksestä, kauhukuvista ja hirviöistä*. Pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto.
- Matilainen, Kari, 1996. Bahtinin karnevalistinen groteski kriisi-diskursseissa. *Niin & näin* 3/96.
- Matyszak, Philip & Berry, Joanne, 2009. *Roomalaisia elämäntarinoita*. Suom. Pekka Tuomisto. Karisto. Hämeenlinna.
- McCullagh, Janice, 1984. The tightrope walker: An Expressionist image. *The art bulletin. Vol 66. no. 4*.
- McCully, Marilyn, 1980. Magic and illusion in the saltimbanques of Picasso and Apollinaire. *Art history. Vol.3 No.4*.
- Meijer, Fik, 2008. *Gladiaattorit. Taistelijat kuoleman areenoilla*. Suom. Sanna van Leeuwen. Otava. Helsinki.
- Meinander, Henrik, 2020. Pitkä 1900-luku. Teoksessa *Kaleidoskooppi. Tutkielma Suomen historiasta*. Siltala. Helsinki. 102–103.
- Merleau-Ponty, Maurice, 1993. *Silmä ja mieli*. Suom. Taide Helsinki.
- Merleau-Ponty, Maurice, 2012. Silmä ja henki. Teoksessa *Filosofisia kirjoituksia*. Toim. Miika Luoto ja Tarja Roinila. Nemo kustannus. Helsinki.
- Meseure, Anna, 2005. *August Macke 1887–1914*. Taschen. Köln.
- Meyer, Franz, 1963. *Marc Chagall. Life and work*. Harry N. Abrams, Inc. New York.
- Micchelli, Thomas, 2015. *Marino Marini 's armless juggler*. <https://hyperallergic.com>. Luettu 13.11.2015.
- Miller, Henry, 1960. *Hymy tikkaiden juurella*. Suom. A. K. M. Taipale. Karisto. Hämeenlinna.
- Mills circus / Knight 2023. [sandovsafe.co.uk](https://www.sandovsafe.co.uk) > Mills circus / Knight. Luettu 5. 9. 2023.
- Milner, Frank, 1992. *Toulouse -Lautrec*. Bison Books Ltd. London.
- Minolainen fresko Therasta 1500 eaa. [Tunturisusi/hakemisto/nyrkkeily/](https://www.tunturisusi.com) 2021. <https://www.tunturisusi.com>. Luettu 28.12. 2021.
- Moisio, Tomi, 2020. Sommiteltu todellisuus. Erik Enrothin taiteellinen diskurssi. *Tabiti, 10 (2–3) 2020*. <https://tahiti.journal.fi/article/view/100191> 137–142. Luettu 8.7. 2024
- Modona, Aldo, Neppi, 1967. *Rooma ja sen suuruuden aika. Antiikin Rooman arkea ja kulttuuria*. Suom. Liisa Voionmaa. WSOY. Helsinki.
- Morson, Gary, Saul & Emerson, Caryl, 1990. *Mikhail Baktin. Creation of a prosaics*. Stanford University Press. Stanford.

- Murray, Gale, B. 1991. *Toulouse-Lautrec. The formative years 1878–1891*. Clarendon press. New York.
- Murray, Marian, 1975. *Circus! From Rome to Ringling*. Greenwood Publishing Group. Westport. Connecticut.
- Musée d'Orsay. 2019. <https://www.musee-dorsay.fr>. Henri Rousseau / *Charmeuse de serpents*. Luettu 8.6. 2024.
- Musée d'Orsay, 2019. <https://www.musee-dorsay.fr> Siegfried Bing/Toulouse-Lautrec. Luettu 17.7. 2024.
- Naubert-Riser, Constance, 2004. Catalogue. In: *The Great Parade. Portrait of the artist as clown*. Ed. Jean Clair. The National gallery of Canada. Ottawa.
- Naubert-Riser, Constance & Racette, Mélanie, 2004. *The Great Parade. Portrait of the artist as clown*. Ed. Jean Clair. The National gallery of Canada. Ottawa.
- Naubert-Riser, Constance & di San Lazzaro, Gaultieri, 1990. *Klee*. Fernand Hasan. Paris.
- Nelson, Hilda, 2001. *The écuycère of the nineteenth century in the circus. With an epilogue on four contemporary écuycères*. Xenophon press. Ohio. 22 -27
- Nevala, Heikki, 2000. *Mihail Bachtinin karnevaaliteoria - Esimerkkinä Mihail Bulgakovin karnevalistinen henkilöhabmo Woland*. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto.
- Nevala, Heikki, 2011. *Silmänkääntäjä, konstiniekoja ja loihutaitelijoita. Taikurien vaiheita Suomessa 1800-luvulta 1960-luvulle*. SKS. Helsinki.
- Nevala, Heikki, 2015. *Huvielämän kiertolaisia. Kotimainen sirkus ja tivoli toiminta 1900–1950*. Keravan museo ja sirkuksen tiedotuskeskus. Kerava.
- Nicoll, Allardyce, 1963. *The world of the harlequin*. Cambridge University Press. Cambridge.
- Niederhofer, Ulrike, 2014. *Der Maler als Magier. Die Sammlung Bodenseekreis zeigt in Meersburg unter dem Titel Zauber der Kunst ihre schätze*. Südkurier. www.suedkurier.de/galerie/kultur-bodenseekreis. Luettu 12.3. 2017.
- Nietzsche, Friedrich, 2008. *Näin puhui Zarathustra. Kirja kaikille eikä kenellekään*. Suom. Jari Tammi. Gummerus. Jyväskylä.
- Niinimäki, Mikael, 1979. *Teosofian juuret*. Kustannus Oy Rajatieto. Kylämä.
- Nonhoff, Nicola, 2005. *Paul Cézanne. Elämä ja tuotanto*. Suom. Liisa Kovalainen. Tandem Verlag. Königswinter.
- Notkeat contortionistit, 2019. <https://www.tunturisasi.com/sirkus>. Luettu 12.9. 2019.
- Nurmi, Timo, 1998. *Uusi suomen kielen sanakirja*. Gummerus. Jyväskylä.
- Nylund, Lotta, 2015. *Naamiaisia, sirkushuveja ja katutaidetta. Maskerader, cirkusnöjen och gatukunst*. Signe ja Ane Gyllenbergin säätiö. Helsinki.
- O' Brien-Twohig, Sarah, 1984. Beckmann and the City. In: *Max Beckmann. Retrospective*. Eds. Carla Schulz-Hoffmann & Judith C. Weiss. The Saint Louis Art Museum. St. Louis. 91–109
- Ockenström, Lauri & Fält, Katja, 2012. Ikonografia. Teoksessa *Taidetta tutkimaan. Menetelmiä ja näkökulmia*. Toim. Annika Waernerberg & Satu Kähkönen. Kampus kustannus. Jyväskylä. 191– 193
- Ojanperä, Riitta, 2001. Jalmari Ruokokoski. Teoksessa *Pinx Maalaustaide Suomessa. Arki ja pyhäpuvussa*. Weiling+Göös. Espoo. 132 –142
- Ojanperä, Riitta, 2002. Pariisin lupauksia ja veittelyksiä. Teoksessa *Pinx. Maalaustaide Suomessa. Maalta kaupunkiin*. Weiling+Göös. Espoo. 228 –237
- Ojanperä, Riitta, 2018. *Kohtaamisia kaupungissa. Suomalaista taidetta 1900-luvulta*. Toim. Anu Utriainen. Kansallisgalleria Ateneum. Helsinki.
- Olavinen, Anja, 2000. *Hugo Simberg 1873–1917*. Toim. Anja Olavinen ja Hanna-Leena Paloposki. Kansallisgalleria Ateneum. Helsinki.

- Olivier, Fernande, 1964. *Picasso and his friends*. Appleton Century, New York.
- Otavan iso tietosanakirja *Encyclopaedia Fennica*, 1963. Otava. Helsinki.
- Otterbeck, Christoph, 2007. *Europa verlassen: Künstlerreisen am Beginn des 20. Jahrhunderts. Paul Klee, August Macke und Louis Moilliet in Tunisien*. [https://books google.fi](https://books.google.fi). 28.6.2018.
- Ottinger, Didier, 2004. *The Great Parade. Portrait of the artist as clown*. Ed. Jean Clair. The National gallery of Canada. Ottawa.
- Pajula, Päivi & Rautiainen, Matti & Hiljanen, Mikko, 2018. *Huvin huipulla 130 vuotta. Tivoli Sariola 1888–2018*. Kirjakaari. Jyväskylä.
- Palin, Tutta, 2016. *Ester Helenius. Väreburmion palvoja*. SKS. Helsinki.
- Panofsky, Erwin, 1955. *Meaning in the visual arts*. Anchor books. Harpwell.
- Paquette, Lucy, 2013. *Tissot 's La femme à Paris series. The hammock*. <https://thehammocknovel.wordpress.com/2013/12/20/tissots-la-femme-a-paris-series>. Luettu 30.10. 2019.
- Pariisilaisessa karusellissa /simberg 2023. <https://www.kansallisgalleria.fi> > Pariisilaisessa karusellissa /simberg. Luettu 5. 9. 2023.
- Pasanen, Kimmo, 2004. *Musta neliö. Abstraktin taiteen salat*. Taide. Helsinki.
- Pastoureau, Michel, 1991. *Devil 's cloth. A history of stripes and striped fabric*. Colombia University Press. New York.
- Peippo, Salima & Rantanen, Kimmo, 2021. *Salima. Sirkustaiteilijan tunnustukset*. Johnny Kniga. Helsinki.
- Peltola, Leena, 1987. *Lokakuun ryhmä 1933–1951. Ernst Krohn, Sven Grönvall, Sakari Tohka, Aimo Kanerva, Mikko Laasio, Oskari Jaubiainen, Helge Dahlman*. Toim. Tuula Poutasuo. Helsingin taidehalli. Helsinki.
- Perttula, Irma, 2010. *Groteski suomalaisessa kirjallisuudessa. Neljä tapaustutkimusta*. SKS. Helsinki.
- Perucchi-Petri, Ursula, 2003. Japonisme in Bonnard 's early and late work. In: *Pierre Bonnard early and late*. The Phillips Collection. Washington. D.C. 190 - 206
- Pierre, José, 1974. *Taiteen maailmanhistoria. Surrealismi*. Suom. Leena Kirstinä. Exlibris. Lausanne.
- Pierrot / modigliani 2023. <https://www.wikiart.org>> pierrot / modigliani. Luettu 5.9. 2023.
- Plant, Margaret, 1978. *Paul Klee. Figures and faces*. Thames and Hudson Ltd. London.
- Platte, Hans, 1968. *Kulta-aika. Impressionismi. Valon mestareita*. Suom. Ilmari Lehmusvaara. Karisto. Hämeenlinna.
- Podoksik, Anatoli, 1990. *Picasso ikuinen löytöretkeilijä. Taiteilijan teokset Neuvostoliiton taidemuseoissa*. Suom. Lea Minkkinen. Kustantamo Aurora. Leningrad.
- Portrait of Félix Fénéon*, 2017. www.babearte.it/tipomuseo.asp?arid=439&quadroid=1766. Luettu 1.2.2017.
- Pritchard, Shannon, N. 2003. *Gino Severini and the symbolist aesthetics of his futurist dance imagery 1910–1915*. <https://getd.libs.uga.edu>. Luettu 15.9. 2018.
- Purovaara, Tomi, 2005a. *Nykysirkus - aarteita, avaimia ja arvoituksia*. Like. Helsinki.
- Purovaara, Tomi, 2005b. [https://www// F:\Sirkus\KAVA Esitykset Sirkus ja elokuva.html](https://www//F:\Sirkus\KAVA\Esitykset\Sirkus%20ja%20elokuva.html). Luettu 15.8. 2018.
- Pusa, Unto, 1979. *Plastillinen sommittelu*. Otakustantamo. Espoo.
- Pusa, Unto, 1981. *Väri - muoto - tila*. Otakustantamo. Espoo.
- Pyhä Raamattu. 1975. Suomen kirkon sisälähetys. Pieksämäki.
- Pyökkö, Risto, 2022. Pudonnut prinsessa. *Lapin kansa* Nro 5 / 2022.
- Racette, Mélanie, 2004. Catalogue. In: *The Great Parade. Portrait of the artist as clown*. Ed. Jean Clair. The National gallery of Canada. Ottawa.

- Racette, Mélanie & Thomas, Ann, 2004. *The Great Parade. Portrait of the artist as clown*. Ed. Jean Clair. The National gallery of Canada. Ottawa.
- Ragon, Michel, 1972. *Taiteen maailmanhistoria. Ekspressionismi*. Suom. Pirkko Lilius. Exlibris. Lausanne.
- Raillard, Georges, 1989. *Miró. The masterworks*. Bracken Books. London.
- Rantanen, Johannes, 1975. *Taiteentutkimuksen historia, kenttä ja metodologia*. Taiteentutkimuksen laitoksen julkaisuja 5. Jyväskylän yliopisto. Jyväskylä.
- Rapetti, Rodolphe; Thomson, Richard; Fowle, Frances; von Bonsdorff, Anna-Maria & Bakker, Nienke, 2012. *Symbolismin maisema 1880–1910*. Kansallisgalleria Ateneum. Helsinki.
- Read, Peter, 2004. New painters. In: *The Cubist painters*. University of California press. Berkeley. 141 -153
- Redon, Odilon, 1986. *To myself. Notes on life, art, and artists*. George Braziller Inc. New York.
- Reff, Theodore, 1971. From October 1971. Harlequins, saltimbanques, clowns and fool. Artforum. New York.
- Reitala, Aimo, 1990. Maalaustaide 1918–1940. Itsenäinen tasavalta. Teoksessa *Ars 5 Suomen taide*. Otava. Helsinki. 223 –243
- Renoir's portrayal of contemporary life and childhood*, 2015. The Art institute of Chicago. <https://www.artic.edu>. Luettu 20.1. 2017.
- Rey, Robert, 1985. *Honoré Daumier*. Harry N. Abrams, INC. New York.
- Reynolds, Dee, 1998. The dancer as woman: Loïe Fuller and Stéphane Mallarmé. Teoksessa *Impressions of French Modernity. Art and literature in France 1850–1900*. Ed. Richard Hobbs. Manchester University press. Manchester.
- Richardson, John & McCully, Marilyn, 1991. *A life of Picasso. 1881–1906*. Random House. London.
- Richardson, Wendy & Richardson, Jack, 1990. *Eläimet kuvataiteessa*. Suom. Raija Viitanen. Kustannus-Mäkelä Oy. Karkkila.
- Rimbaud, Arthur, 2003. *Illuminaatioita*. Suom. Einari Aaltonen. Otava. Helsinki.
- Ringbom, Sixten, 1970. *The sounding cosmos. A study in the spiritualism of Kandinsky and the genesis of abstract painting*. Acta academiæ aboensis, ser a humaniora. Åbo akademi. Turku.
- Ringbom, Sixten, 1989. *Pinta ja syvyys. Esseitä*. Suom. Rakel Kallio, Esko Kukkasniemi, Paula Nieminen. Taide. Helsinki.
- Rinne, Antero, 1989. Ole Kandelin. Teoksessa *Taide, aika ja ajatus*. Toimittanut Riitta Ojanperä. Suomen taiteilijaseura. Helsinki. 210 –213
- Ritter, Naomi, 1989. *Art as spectacle. Images of the entertainer since Romanticism*. University of Missouri Press. Columbia. 221– 276
- Roalf, Peggy, 1993. *Looking at paintings. Circus*. Hyperion Books for Children. New York.
- Roiter, Fulvio, 1987. *Carnevale Veneziano*. Zerella. Venezia.
- Rosenblum, Robert & Janson, Horst, Waldemar, 1984. *19 th-century art. Georges Seurat and neo-impressionism*. Prentice Hall. New York.
- Rossi, Leena-Maija, 1987. Ole Kandelin – 1940-luvun yksinäinen modernisti. Teoksessa *Tunne ja ajatus. Suomalaista modernismia 1930 –55*. Suomen taideakatemia. Helsinki. 43 – 45
- le Roux, Hugues, 1889. *Les jeux du cirque et la vie foraine*. Illus. de Jules Garnier. Paris.
- Russell, John, 1965. *Seurat*. Thames and Hudson. London.
- Ruuska, Helena, 2018. *Hugo Simberg. Pirut ja enkelit*. WSOY. Helsinki
- Röminger, Ritva, 1995. Okkultismi ja avantgarde. *Taide 5 / 95*.
- Rönkkö, Pekka, 1990. *Isto. Eetu Isto (1865–1905) ja Hyökkäys (1899)*. Ars Nordica 2. Ars Nordica & Pohjoinen. Oulu. 140–144.

- Saari, Sanna, 2020. Aseeton Simson ja karjuva leijona muinaisen Lähi-idän kuvälähteiden valossa. *Teologinen aikakauskirja* 4/2020.
- Saarikivi, Sakari, 1948. *Hugo Simberg. Elämä ja tuotanto*. Werner Söderström Osakeyhtiö. Helsinki.
- Salervo, Esko, 1984. *Commedia dell'arte*. Tutkielma. Teatterikorkeakoulu. Helsinki.
- Salaman, Clement; Oyen, van Dorine; Wharton, William D. & Mahé, Jean-Pierre, 2000. *The way of Hermes*. New translations of corpus Hermeticum and the definitions of Hermes Trismegitus to Asclepius. Inner Traditions bear and Company. Rochester.
- Salminen, Kari, 2017. *Liikkeen vallankumous Pariisissa*. www.ts.fi. Luettu 24.5. 2018.
- Sarajas-Korte, Salme, 1966. *Uuden taiteen lähteillä. Suomalaisia taiteilijoita Pariisissa, Berliinissä ja Italiassa 1891–1895*. Otava. Helsinki.
- Sarajas-Korte, Salme, 1998. Ellen Thesleffin vuodet 1890–1915. Teoksessa *Ellen Thesleff*. Kansallisgalleria Ateneum. Helsinki.
- Sarajas-Korte, Salme, 2001. Ellen Thesleff. Teoksessa *Pinx Maalaustaide Suomessa. Arki- ja pyhäpuvussa*. Weiling + Göös. Espoo.
- Savelainen, Hannele & Penttilä, Tiina, 2008. *Ole Kandelin. 1920–1947. Abstraktio, kukka ja kuolema. Abstraktionen, blomman och döden*. EMMA- Espoon modernin taiteen museo. Espoo.
- Schechter, Joel, 1985. Durov 's pig. Clowns, politics and theatre. Theatre Communications Group. New York.
- Scheps, Ofir & Hodelin, Danielle, 1998. *Olipa kerran Montmartre. Paris - Montmartre 5.6.- 20.9. 1998*. Wäinö Aaltosen museon julkaisuja nro 23. Turku.
- Schmalenbach, Werner, 1976. *Fernand Léger*. Harry N. Abrams. New York.
- Schreck, Hanna-Reetta, 2017. *Minä maalaan kuin jumala. Ellen Thesleffin elämä ja taide*. Kustannusosakeyhtiö Teos. Helsinki.
- Schreck, Hanna-Reetta, 2022. Sama tanssi ei voi kuulua kahdelle. Teoksessa *Tanssi! Kirjoituksia tanssista ja kuvataiteesta*. Toim. Hanna-Reetta Schreck & Saara Karhunen, Helsingin taidemuseon julkaisuja nro 152. Helsinki.
- Schmückle, Priska, 2000. Elämäkertatietoja. Teoksessa *Jugendtzyli*. Suom. Kari Koski. Könnemann. Köln.
- Schulz-Hoffmann, Carla, 1984. Catalogue. In: *Max Beckmann Retrospective*. Eds. Carla Schulz-Hoffmann & Judith Weiss. The Saint Louis art museum. St. Louis.
- Seddiki, Pirjo, 2005. *Henry Michel. Voir l'invisible sur Kandinsky*. Quadrige / PUF. Paris
Kandinskyn näkymätön taide / arted. uiah/synnyt/seddiki. Luettu 5.7. 2020.
- Sederholm, Helena; Hanka, Heikki; Kiviranta, Marja-Terttu; Sinisalo, Soili & Stewen, Riikka, 2003. Sanastoa. Teoksessa *Pinx Maalaustaide Suomessa. Siveltimen vetoja*. Weilin+ Göös Oy. Jyväskylä. 298–299
- Selz, Peter, 1996. *Modern masters. Max Beckmann*. Abbeville Press. New York.
- Semenzato, Camillo, 1988. *Kuvataide kautta aikojen*. Suom. Leena Taavitsainen ja Hertta Coogan. Kustannusosakeyhtiö Otava. Helsinki.
- Seppänen, Tanja, 2008. *Kaunista, mutta kontrolloitua. Suomalaisten tulenpyörittäjien etnografiaa*. Pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto.
- Severini, Gino, 1995. *The life of painter. Autobiography of Gino Severini*. Princeton Academic Press. Princenton. New Jersey.
- Siljamäki, Jari, 2010. *Klovnerian käsikirja. Miten esiintyä klovnina*. Atena. Jyväskylä.
- Simon, Linda, 2014. *The greatest shows on earth. A history of the circus*. Reaction Books Ltd. London.

- Sinisalo, Soili, 1979. Kauneuden lumoissa. Teoksessa *Tanssiaiheita 1900–1960. Dansmotiv*. Suomen taideakatemia, näyttely- ja tiedotusosasto 62 / 1979. Helsinki. 34 – 42
- Sinisalo, Soili, 1998. Innoituksen lähteitä. Teoksessa *Ellen Thesleff*. Ateneumin julkaisut no 7. Kansallisgalleria Ateneum. Helsinki.
- Sirkusleijona / simberg 2023. <https://www.kansallisgalleria.fi> > sirkusleijona/simberg. Luettu 5.9. 2023.
- Sirkusratsastajat / ericsson 2023. <https://www.kansallisgalleria.fi> > sirkusratsastajat / ericsson. Luettu 6.8. 2023.
- Sirkusteltoa ja esiintyjä / simberg 2023. <https://www.kansallisgalleria.fi> > sirkusteltoa ja esiintyjä / simberg. Luettu 5.9. 2023.
- Sirkustyttö / schjerfbeck 2023. <https://www.kansallisgalleria.fi>.> sirkustyttö / schjerfbeck Luettu 5.9. 2023.
- Siukonen, Jyrki 2023. Humpuukia ja hullutuksia. Uuden taiteen vastaanotto 1910-luvun Suomessa. SKS. Helsinki.
- Springer, Peter, 2002. *Hand and head. Ernst Ludwig Kirchner's self-portrait as soldier*. California Studies in the History of Art discovery. University of California Press. Oakland.
- Stam, Robert, 1989. *Subversive pleasure. Bakhtin, cultural criticism and film*. John Hopkins University Press. Baltimore.
- Stabenow, Cornelia, 1984. Metaphors of Helplessness: The sculpture of Max Beckmann. In: *Max Beckmann. Retrospective*. Eds. Carla Schulz-Hoffmann & Judith Weiss. The Saint Louis Art Museum. St. Louis. 137 –144
- Starobinski, Jean, 1970. Portrait de l'artiste en saltimbanque. Editions d'Art Albert Skira. Genève.
- Starobinski, Jean, 2004. The grimacing double. In: *The Great Parade. Portrait of the artist as clown*. Ed. Jean Clair. National gallery of Canada. Ottawa. 16 –17
- Stassinopoulos Huffington, Arianna, 1994. *Picasso. Nero vai pabolainen*. Suom. Aarne T. K. Lahtinen. Otava. Helsinki.
- Steedmuller, Francis, 1963. *Apollinaire. Poet among the painters*. Penguin Books. London.
- Stoddart, Helen, 2000. *Rings of desire. Circus history and representation*. Manchester University press. New York.
- Strasser, Catherine, 1991. *Seurat. Cirque pour un monde nouveau*. Editions Adam Biro. Paris.
- Stuffmann, Margret, 2002. *Henri Matisse. Drawing with scissors*. Eds. Olivier Berggrue & Max Hollein. Prestel Verlag. Berlin.
- Stutz, Friedrich, 1983. *Taikurin käsikirja. Taikuruus ennen ja nyt*. Suom. Hannu Väisänen. Karisto. Hämeenlinna.
- Surmanajat / Koneihmiset / Pietilä 2023. <https://www.kansallisgalleria.fi>> surmanajat / koneihmiset/ Pietilä 2023. Luettu 5.9. 2023
- Sutinen, Ville-Juhani, 2019. *Kääpiöistä kolosseihin. Kummajaisten historia Suomessa*. Into Kustannus Oy, Helsinki.
- Sutter, Jean, 1970. Louis Hayet 1964–1940. In: *The neo-impressionists*. Eds. Robert L. Herbert; Isabelle Compin; Pierre Angrad; Lily Bazalgette; Alan Fern; Pierre Ebenhart; Francine-Claire Legrand; Henri Thévenin & Marie-Jeanne Chartrain-Hebbelinck. Thames and Hudson. London. 107–115
- Svendsen, Louise, Averill, 1994. Pariisi maailmansotien välisenä aikana. Teoksessa *Mestariiteoksia Guggenheimin museosta / Mästerverk från Guggenheim-museet Ateneum, Helsinki /Helsingfors, 14.10.1994–15.1.1995*. Kansallisgalleria Ateneum. Helsinki.
- Swan, Rodney, T., 2019. Symbolism and allusion in Matisse's Jazz. *RIHA Journal* 0209 / 15 May 2019.

- Swan, Rodney, 2020. *Henri Matisse 's Jazz: The mystery of The Codomas*. <https://www.academia.edu>. Henri Matisse 's Jazz. Luettu 22.10. 2020.
- Taivalsaari, Eero, 2006. *Sirkuselämää. Suomalainen sirkus kautta aikojen*. Otava. Helsinki.
- Tanttu, Juha, 1977. Unto täällä. Unto Koistinen lähikuvassa. WSOY. Helsinki.
- Tanttu, Juha & Valkonen, Olli, 1997. *Unto Koistinen*. Suomen Taideyhdistys. Helsinki.
- Tepa-termipankki 2023. <https://termipankki.fi>. Luettu 14.9. 2023.
- Terasse, Antoine, 1999. *Bonnard. The colour of daily life*. Editoriale Lloyd. Trieste.
- Thomson, Richard, 1985. *Seurat*. Phaidon Press. London.
- Thomson, Richard, 2005. The circus. In: *Toulouse-Lautrec and Montmartre*. National Gallery of Art. Washington. 237 –255
- Thomson, Richard, 2017. *Seurat 's circus sideshow*. Metropolitan museum of Art. New York.
- Thurmann, Peter, 2017. *Max Pechstein, Die Brücke und die Secessionen, Dresden und Berlin* In: *Max Pechstein. Künstler der moderne*. Eds. Magdalena M, Moeller & Kathrin Baumstark. Hirmer Verlag. Hamburg.
- Tolonen, Marjatta & Nikula, Riitta, 1984. *Pieni taidehistoria*. Kirjayhtymä. Helsinki.
- Tolvanen, Jouko, 1967. *Taidesanakirja*. Otava. Helsinki.
- Toulouse-Lautrec, Henri & Schimmel, Henry D., 1991. *The letters of Henri de Toulouse-Lautrec*. Oxford University press. Oxford.
- Toulouse-Lautrec 's The Circus. Thirty-nine crayon drawing in color*, 2006. Dover publications. New York.
- Towsen, John, H. 1976. *Clowns*. Hawthorn. New York.
- van Trix, Julius, Markschiess & Nowak, Bernhard, 1976. *Artisten- und Zirkus Plakat. Ein internationaler historischer Überblick*. Atlantis. Leibzig.
- Tuominen, Maila-Katriina, 1988. *Taisto Abtola. Maalauksia 1948–1988. IV näytös*. Hämeenlinnan Taidemuseon julkaisuja 3/1988. Hämeenlinna. 8 –15
- Turner, Elizabeth Hutton; Coleman, Wolsk, Nancy; Perucchi-Petri, Ursula; Smithgall, Elsa, M. & Lipinski, Lisa, 2003. *Pierre Bonnard: early and late*. The Phillips Collection. Washington.
- Turunen, Ari, 1997. *Pahan merkit eli taikauskoisten tapojen tarina*. Atena Kustannus. Jyväskylä.
- Vahtola, Jouko, 2012. Suomi sorron kourissa. Teoksessa *Suomen historia. Jääkaudesta Euroopan unioniin*. Otava. Helsinki. 271–279.
- Vainio, Emma, 2019. *Sirkus Nyt. Suomalaisen nykysirkuksen tekijöitä, tarinoita ja historiaa*. Kustantamo S&S. Helsinki.
- Vainio-Korhonen, Kirsi 2018. *Vastuullinen historiantutkimus ja tietosuoja*. <https://vastuullinentiede.fi/fi/tutkimustyö/vastuullinen-historiantutkimus-ja-tietosuoja>. Luettu 1.9. 2023.
- Valéry, Paul, 1983. Philosophy of the dance. In: *What is dance? Readings in theory and criticism*. Eds. Roger Copeland & Marshall Cohen. Oxford University press. Oxford.
- Valjakka, Timo, 1988. Ikaroksesta Apolloon. *Taide 4 / 88*.
- Vakkari, Johanna, 2015. *Perspektiivi kuvataiteen historiassa*. Gaudeamus. Helsinki.
- Valkonen, Markku, 1989. Symbolien metsässä. Teoksessa *Kultakausi*. WSOY. Porvoo.
- Valkonen, Markku, 1994. *Väri on kosketin teoksessa Mestartiteoksia Guggenheimin museosta / Mästerverk från Guggenheim-museet Ateneum. Helsinki /Helsingfors, 14.10.1994–15.1.1995*. Kansallisgalleria Ateneum. Helsinki.
- Valkonen, Markku, 2003. Birger Carlstedt. Katse lähelle, katse kauas. Teoksessa Pinx. Maalustaide Suomessa. Siveltimenvetoja. Weiling+Göös. Espoo.
- Valkonen, Markku & Helander Wilhelm, 2017. *Kansakunnan omaisuutta. Taidetta ja tarinoita 100-vuotiaasta Suomesta*. <https://kansakunnanomaisuutta.fi>. Luettu 7.7. 2023.

- Valkonen, Markku & Valkonen, Olli, 1981. *Maailman taide. Nykytaide*. 12. WSOY. Helsinki.
- Valkonen, Markku & Valkonen, Olli, 1983a. *Maailman taide. Realismi*. 10. WSOY. Helsinki.
- Valkonen, Markku & Valkonen, Olli, 1983b. *Maailman taide. Modernismi*. 11. WSOY. Helsinki.
- Valkonen, Markku & Valkonen, Olli, 1985a. *Suomen taide 4. Murroskausi*. WSOY. Helsinki.
- Valkonen, Markku & Valkonen, Olli, 1985b. *Suomen taide 5. Vastakohtien aika*. WSOY. Helsinki.
- Valkonen, Olli, 1990. Jäsentymisen aika. Maalaustaide vuosisadan vaihteesta itsenäisyyden aikaan. Teoksessa *Ars 5 Suomen taide*. Otava. Helsinki. 193–204
- Valkonen, Olli, 1997. *Unto Koistinen 1917–1994* teoksessa *Unto Koistinen*. Kirjapaino F.G. Lönnberg. Suomen taideyhdistys. Helsinki.
- Valkonen, Olli & Kruskopf, Erik, 2000. *Mauri Favén. Maalari, teoreetikko, dialektikko. Vi får alla vår kortpacke*. Toim. Heljä Favén. Omakustanne [m. faven]. Helsinki.
- Valorinta, Riitta, 2012. Ekspressioita: Näyttely saksalaisesta ekspressionismista. Sara Hildenin taidemuseo 15.9.2012-13.1.2013. Teoksessa *Erik Enroth. Sara Hildénin säätiön kokoelma*. Sara Hildenin taidemuseo. Tampere. 7–17
- Valorinta, Riitta; Vihanta, Ulla; Kantokorpi, Otso; Siukonen, Jyrki; Moisio, Tomi & Saari, Marjatta. 2012. Teoskuvat. Teoksessa Erik, *Enroth. Sara Hildénin säätiön kokoelma*. Sara Hildénin taidemuseo. Tampere.
- Vallier, Dora, 1984. *Taiteen sisäkuvia. Keskusteluja Braquen, Légerin, Villonin, Mirón ja Brancusin kanssa*. Suomen Taiteilijaseura. Helsinki.
- de Vaux, Baron, 1893. *Écuyers et écuyères. Histoire des cirques d'Europe (1680–1891) avec une étude sur l'équitation savante par Maxime Gausсен*. Paris.
- Venturi, Lionello, 1956. *Chagall: The taste of our time*. Skira. Milano.
- Verdet, André, 1970. *Léger*. The Hamlyn publishing Group. London.
- Vieru, Elina, 1991. *Åke Mattas. Omakuva 1920–1962*. Ars Nordica 3. Ars Nordica & Pohjoinen. Oulu.
- Vihanta, Ulla, 1992. *Unelmaton uni. Suomalaisen surrealismen filosofis-kirjallinen ja psykologinen tausta: Otto Mäkilän surrealistinen taide*. Helsingin yliopiston taidehistorian laitoksen julkaisuja XI. Helsinki.
- Vihanta, Ulla, 2012. Erik Enroth - yksinäinen ekspressionisti. Teoksia Sara Hildénin säätiön kokoelmassa. Teoksessa *Erik Enroth. Sara Hildénin säätiön kokoelma*. Sara Hildénin taidemuseo. Tampere.
- Voimamies*, 2019. *Sirkuksen pitkä historia*. <https://www.tunturisasi.com/sirkus>. Luettu 20.5.2019.
- Vuorinen, Jyri, 1995. *Esteettinen taidemäärittelmä*. SKS. Helsinki.
- Väisänen, Liisa, 2011. *Kristilliset symbolit. Ikkuna pyhään*. Kirjapaja. Helsinki.
- Väisänen, Liisa, 2015. *Mitä symbolit kertovat. Taidetta pintaa syvemältä*. Kirjapaja. Helsinki.
- Väkiparta, Kirsti, 1994. *Picasso ja kubismi Suomessa*. Retretti 25. 5.–28.8 1994. Punkaharju.
- Waenerberg, Annika, 2012. Menetelmämetsiköstä mielekkääseen tutkimukseen. Teoksessa *Taidetta tutkimaan. Menetelmiä ja näkökulmia*. Toim. Annika Waenerberg & Satu Kähkönen. Kampus kustannus. Jyväskylä. 10–19
- Wallon, Emmanuel, 2005. Sirkuksen asema yhteiskunnassa. Teoksessa *Sirkuksen vallankumous*. Toim. Jean-Michel Guy. Suom. Maija Paavilainen. Gummerus. Jyväskylä. 117–127
- Walther, Ingo, F. & Metzger, Rainer, 1990. *Marc Chagall 1887–1985. Painting as poetry. The late work*. Taschen. Köln.
- Warszawski, Oser, 1995. *Marc Chagall, le shtetl et le magicien*. Lachenal & Ritter. Paris.
- Wasserman, Aaron, 2021. *Self-Identity and Picasso's Harlequin*. <https://www.swarthmore.edu>. Luettu 18.3 2021.
- Wehmas, E. J. 1943. *Väinö Kunnas ja 1920-luku*. Suomen taiteen vuosikirja. 61–71

- Werner, Alfred, 1969. *The graphic works of Odilon Redon*. Dover Pubns. New York.
- Wickham, Glynne, 1992. *Teatterihistoria*. Suom. Kalevi Nyytäjä. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja nro 24. Helsinki.
- Wiles, David, 1991. *The masks of Menander. Sign and meaning in Greek and Roman performance*. Cambridge University Press. Cambridge.
- Wrestlers / kirchner 2022. <https://www.mutualart.com.>ernstludwigkirchner/wrestlers>. Luettu 12. 4. 2022.
- Zavatta, Catherine; Hardy, Christophe & Plancke, René-Charles, 2001. *Les mots du cirque*. Editiois Belin. Paris.
- Zeaman, John, 2017. Circus sideshow. *The art of amazement. June / July issue 2021*. Luettu 4.12.2021
- Zirkus mit Dromedaren / Pechstein 2023. <https://artnet.com.>zirkus mit dromedaren / Pechstein>. Luettu 5.9. 2023.

Teos- ja kuvaluettelo

- Otto Dix: *Balancing act* 1922, etsaus Circus-sarjasta 29,9 x 19,7 cm, yksityiskokoelma (Karcher 1987, 50).
- Édouard Manet: *Le bar Folies-Bergère / A bar at the Folies-Bergère* 1881–1882, öljy kankaalle 95,2 x 129,5 cm, Courtauld Institute Galleries, University of London (Boime 2009, 139).
- Helene Schjerfbeck: *Sirkustyttö* 1916, öljy kankaalle 43 x 36 cm, Yrjö Kauniston kokoelma Ateneum, Helsinki. (Sirkustyttö / schjerfbeck 2023. <https://www.kansallisgalleria.fi> > Sirkustyttö / schjerfbeck 2023 Luettu 5.9.) 2023).
- Ester Helenius: *Harlekiini ja ruusu* 1930, öljy kankaalle 64,5 x 51 cm, Hämeenlinnan taidemuseo (Nylund 2015, 34).
- Gösta von Hennings: *Ryttarinna / Taitoratsastajatar* 1919, öljy kankaalle 121 x 155 cm, Nationalmuseum (Nylund 2015, 59).
- Carl Henrik D'unker: *Trolleriföreställningen* 1858, öljy kankaalle 106 x 150 cm, Göteborgs konstmuseum (Nylund 2015, 61).
- Kuva 1. Maurice Sand: *Arlecchino* (Roiter 1987, 21).**
- Kuva 2. Maurice Sand: *Pulcinella* (Roiter 1987, 20).**
- Henri de Toulouse-Lautrec: *Chocolat dancing in the Irish American Bar* 1896, muste ja liitu vesiväripaperille 65 x 50 cm, Musée d'Albi (Milner 1992, 150).
- Henri de Toulouse-Lautrec: *Le clownesse Cha-U-Kao au Moulin Rouge* 1895, öljy kankaalle 75 x 55 cm, Oskar Reinhart Collection Winterthur (Milner 1992, 142).
- Jean Louis Forain: *Tight-rope walker* 1885, öljy kankaalle 46,2 x 38,2 cm, Gift of Mrs. Emily Crane Chadbourne, The Art Institute of Chicago (Thomson 2017, 36).
- Kuva 3. Auriol hyppää kabdeksan bevosen yli, yksityiskohta (Towsen 1976, 165).**
- Toreadorifresko* 1600–1450 eaa, fresko 70 cm korkea, Knossoksen palatsi, Herakleion (Murray 1975, 34–35).
- Kuva 4. E. F. Lambert: *Mr. Ducrow as the Courier of St. Petersburg on his five horses* 1827, litografia 41 x 56 cm, London (Jacob 2018, 74).**
- Kees van Dongen: *Le clown qui se croit être président de la république / Klovni, joka uskoi olevan tasavallan presidentti* 1905-1907, öljy kankaalle 100 x 81 cm, Landau Fine Art, Montreal (Clair 2004, 143).
- Franz Xaver Messerschmidt: *Old cheerful smile* 1770, limewood with wax coating, korkeus 36 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Vienna (Clair 2004, 87).
- Marcel Duchamp: *Monte Carlo Bond* 1924–1938, kivipiirros paperi 31,4 x 20,3 cm, National Gallery of Canada, Ottawa (Clair 2004, 186).
- J. J. Faverot, *Boum-Boum* (Geronimo Medrano known as Boum Boum) 1888 (Clair 2004, 187).
- Gustave Doré: *Pierrot grimacant / Pierrot grimacing* ajoittamaton, vesiväri 64,2 x 50,5 cm, Musée d'Art Moderne et Contemporain, Strasbourg (Clair 2004, 137).
- Honoré Daumier: *Parade de saltimbanques / Sideshow* 1864, öljy kankaalle 25 x 33 cm, yksityiskokoelma (Thomson 2017, 27).
- Honoré Daumier: *Saltimbanques au repos / Mountebanks resting* 1866, öljy kankaalle 53,3 x 61 cm, Mr. and Mrs. Norton Simon, Fullerton, California (Rey 1985, 117).

- Kuva 5. Joseph Kutter: *Clown à l'accordion / Musikaalinen klovni* 1936, tekniikka ei ollut saatavilla 115 x 100,5 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam (Hazan 1962, 307).**
- Kuva 6. Kees van Dongen: *Le clown / Musikaalinen klovni* 1906, öljy 73,6 x 61 cm, Collection of M. A. Martinais, Paris (Diehl 1981,11).**
- Kuva 7. Pablo Picasso: *Si tu veux / Harlequin with violin / Harlekiini ja viulu* 1918, öljy 142,2 x 100,3 cm, Cleveland Museum of Art, Cleveland (Cowling 2002, 328).**
- Kuva 8. Pablo Picasso: *Trois musiciens / Three musicians* 1921, öljy kankaalle 200,7x 222,9 cm, MoMA, New York (Thomson 2017, 105).**
- Kuva 9. Pablo Picasso: *Trois musiciens / Kolme soittoniekkää* 1921, öljy 203 x 188 cm, Museum of art Philadelphia (Valkonen & Valkonen 1981, 33).**
- Kuva 10. André Derain: *Arlequin et Pierrot / Pierrot ja Harlekiini* 1924, öljy 175 x 175 cm, Collection Jean Walther et Paul Guillaume, Musée de l'Orangerie, Paris (Lee 1990, 94).**
- Kuva 11. Paul Cézanne: *Mardi Gras* 1888, öljy 102 x 81 cm, Puskinin museo, Moskova, valokuva Hans Hinz (Nonhoff 2005, 61).**
- Paul Cézanne: *Harlekiini* 1880–1890, öljy 100 x 65 cm, Collection Mr and Mrs Paul Mellon, National Gallery of Art, Washington (Nonhoff 2005, 60).
- Kuva 12. Henri Matisse: *Le clown* 1947, paperileikkaus 41,3 x 31,9 cm, MoMA (*Henri Matisse Jazz. 1992, 7*).**
- Henri Matisse: *The Fall of Icarus* 1943, litografia 35,56 x 26,67 cm (Aragon 1972, 34).
- Pablo Picasso: *Harlequin leaning* 1901, öljy kankaalle 82,7 x 61,2 cm, Metropolitan Museum of Art, New York. (Cowling 2002, 81).
- Pablo Picasso: *Les deux saltimbanques / Arlequin et sa compagne / Two acrobats* 1901, öljy kankaalle 73 x 60 cm, Puskinin museo, Moskova (Racette 2004,145).
- Pablo Picasso: *Famille d'acrobates avec singe* 1905, quassi, vesiväri, pastelli ja muste pahlille 104 x 75 cm, Göteborgs Konstmuseum, Göteborg (Clair 2004, 213).
- Kuva 13. Pablo Picasso: *Arlequin* 1915, öljy 183 x 105 cm, MoMA, New York (Valkonen & Valkonen 1983b, 107).**
- Kuva 14. Pablo Picasso: *Arlequin* 1927, öljy 813 x 651 cm, Metropolitan Museum of Art, New York (Bois, 2009, 151).**
- Pablo Picasso: *Circus family / Kiertävien sirkuslaisten lepotauko* 1905, vesiväri ja tussi paperille 24,3 x 30,5 cm, Baltimore Museum of Art, Baltimore (Podoksik 1990, 45).
- Georges Rouault: *Clown with a drum* 1906–1907, vesiväri ja öljy paperille 72 x 57 cm, Musée National d' Art Moderne, Centre Pompidou, Paris (Clair 2004, 140).
- Georges Rouault: *Head of tragic clown* 1904, vesiväri, pastelli ja peiteväri paperille 37 x 26,5 cm, Kunsthau, Zürich (Clair 2004, 140).
- Georges Seurat: *Le Cirque* 1890–1891, öljy kankaalle 186 x 150 cm, Louvre, Paris (Valkonen & Valkonen 1983a, 245).
- Edward Hopper: *Soir bleu* 1914, öljy kankaalle 91,8 x 182,7 cm, Whitney museum of American Art, New York (Clair 2004, 9).
- Max Beckmann: *Acrobat auf der Schaukel / Acrobat on trapeze* 1940, öljy kankaalle 146 x 90 cm, Saint Louis Art Museum, Morton D. May (Ottinger 2004, 36).
- Paul Klee: *Harlequin on the bridge / Harlekiini sillalla* 1923, liitu, Berggruen & Cie, Paris. (Plant 1978, 118).
- Paul Klee: *Pierrot prisonnier / Captive Pierrot* 1923, vesiväri ja öljypiiros paperille 34,8 x 27,2 cm, The Detroit Institute of Arts (Plant 1978, 119).
- Paul Klee: *Senecio* 1922, öljy kankaalle 40,5 x 38 cm, Kunstmuseum Basle (Semenzato 1988, 427).
- Kuva 15. Max Beckmann: *Variety show* 1927, öljy 505 x 711 cm, Collection of Richard L. Feigen, New York (Clair 2004, 316).**

- Kuva 16. Max Beckmann: *The tightrope Walkers* 1921, kuivaneula 527 x 381 cm (sheet), 257 x 256 cm (plate), The Robert Gore Rifkind Center for German Expressionist Studies, Los Angeles County Museum of Art (Clair 2004, 312).**
- Kuva 17. August Macke: *Seiltänzer* 1914, öljy 82 x 60 cm, Städtische Kunstsammlungen, Bonn (Meseure 2005, 73).**
- Kuva 18. Paul Klee: *Tightrope walker* 1923, litografia 52,1 x 38,1 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York (Clair 2004, 303).**
August Macke: *Circus* 1913, öljy pahville 47 x 63,5 cm, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid. (Circus/Macke 2023).
- Kuva 19. Henri de Toulouse-Lautrec: *Au Cirque Fernando, l'écuyère* 1887–1888, öljy 100,3 x 161,3 cm, Joseph Winterbothan kokoelma, The Art Institute of Chicago (Thomson 2005, 245).**
Jules Faverot: *Au cirque Fernando* 1886, sinkkikaiverrus, Bibliothèque Nationale, Pariisi (Murray 1991, 149).
Henri-Gabriel Ibels: *Au cirque* 1893, värilitografia 49,5 x 42 cm, Rutgers-kokoelma, Zimmerli art Museum (Giviskos 2011, 67).
Richard Ranft: *Écuyère* 1894, värilitografia 34 x 23,3 cm, Rutgers-kokoelma, Zimmerli art Museum (Giviskos 2011, 68).
- Kuva 20. Kees van Dongen: *L'écuyère* 1908, lasitettu savi halkaisija 24,6 cm, yksityiskokoelma (Hopmans 2010, 33).**
- Kuva 21. Pierre Bonnard: *L'écuyère / Cirque / Circus rider* 1894, öljy kartongille 27 x 34,9 cm, The Phillips Collection, Washington, D.C. (Turner & al. 2003, 96).**
Kees van Dongen: *Un carrousel/ Manège de cochons* 1905, öljy kankaalle 46 x 55 cm, Nahmad-kokoelma, Sveitsi (Hopmans 2010, 31).
- Kuva 22. Georges Seurat: *Le Cirque* 1890–1891, öljy 186 x 150 cm, Louvre, Pariisi (Valkonen & Valkonen 1983a, 245).**
Karl Gampfrieder: *Les deux cirques*, litografia Musée d'Orsay, Pariisi (Strasser, 1991, 15).
Théodore Géricault: *Mazeppa* 1823, öljy kankaalle 29 x 21, 5 cm, yksityiskokoelma, Pariisi.
- Kuva 23. Ernst Ludwig Kirchner: *Zirkusreiterin / Girl circus rider* 1912–1913, öljy 119,8 x 99,8 cm, yksityisomistus (Henze 1980, 36).**
Ernst Kirchner: *Circus Rider* 1914, öljy kankaalle 2007 x 151cm, Saint Louis Art Museum (Circus Rider/ kirchner 2023).
- Kuva 24. Herman Max Pechstein: *Circus* 1918, öljy kankaalle 139 x 99 cm, Ralph Booth lahjoitus, Baltimore museum of Art (Circus family: Picasso to Léger 2009).**
Marc Chagall: *L'écuyère du cirque* 1927, öljy 23,8 x 18,9 cm, Gilbert W. Chapmanin lahjoitus, The art institute of Chicago, Chicago (L'écuyère du cirque / chagall 1917).
Georges Rouault: *Cirque Amazone* 1930, väriakvatinta paperille 44, 5 x 33, 7 cm, Denise Bloch, Fine Art Gallery, Beverly Hills, California. (Cirque amazone / rouault 2023).
- Kuva 25. Auguste Renoir: *Acrobats at the cirque Fernando* 1879, öljy kankaalle 131,2 x 99,2 cm, Potter Palmer kokoelma, Art institute of Chicago (Simon 2014, 55).**
- Kuva 26. Edgar Degas: *Miss LaLa au cirque Fernando* 1879, öljy kankaalle 117, 2 x 77, 5 cm, National gallery, London (Simon 2014, 69).**
August Macke: *Saltomortale im Zirkus* 1908, öljy kankaalle 17,7 x 24,7 cm, yksityiskokoelma Berlin (Meseure 2005,19).
- Kuva 27. Fernand Léger: *Les acrobates dans le cirque* 1918, öljy kankaalle 97, 3 x 117, 1 cm, Kunstmuseum, Basel (Schmalenbach 1976, 97).**
Fernand Léger: *The two acrobats* 1918, öljy kankaalle 89 x 58 cm, Collection Norman Granz, Geneve (Schmalenbach 1976, 22).

- Fernand Léger: *Marie l'acrobate* 1936, öljy kankaalle 130 x 97 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires (*Marie l'acrobate/leger* 2024).
- Fernand Léger: *Les saltimbanques* 1940, hiili paperille 107,1 x 90,5 cm, The Art Institute Chicago (Dempsey 2008, 86).
- Kuva 28. Fernand Léger: *L'acrobate et sa partenaire / The acrobat and his partner* 1948, öljy 130,2 x 162,6 cm, Tate Britain, London (Clair 2004, 323).**
- Kuva 29. Max Beckmann: *Acrobats* 1939, öljy vasen paneeli 200, 5 x 90, 5, keskipaneeli 200, 5 x 170, 5 cm, oikea paneeli 200, 5 x 90, 5 cm, Bequest of Morton D. May, The Saint Louis Art Museum (Schultz-Hoffmann 1984, 276).**
- Kuva 30. Max Beckmann: *Trapeze* 1923, öljy 196,5 x 84,5 cm, Gift of Edward Drummond Libbey, The Toledo Museum of Art (Schultz-Hoffmann 1984, 220).**
- Ernst Ludwig Kirchner: *Blaue Artisten / Trapeze acrobats in blue* 1914, öljy kankaalle 119 x 89 cm. Yksityisomistus, Kunstsammlung Nordheim-Westfalen Düsseldorf (McCullagh 1984, 637–638).
- Kuva 31. Henri Matisse: *Les Godomas* 1944, kollaasi 41 x 64 cm, MoMA, New York (Elderfield 1978, 52).**
- Pablo Picasso: *Acrobate à la boule* 1905, öljy kankaalle 147 x 95, Pushkinin Museo, Moskova (Clair 2004, 23).
- Pablo Picasso: *Acrobate et jeune arlequin* 1905, öljy kankaalle 191,1 x 108,6 cm, Barnes kokoelma, Philadelphia. (*Acrobate et jeune arlequin/picasso* 2024).
- Pablo Picasso: *Vanha klovni ja pari* 1954, tekniikka ei ollut saatavilla. (Berger 1985, 188).
- Georges Rouault: *Acrobates* 1913, guassi paperille 104,8 x 73,7 cm (Georges Rouault. 2007, 45, 54).
- Alexander Calder: *Cirque Calder* 1926, metallilanka 122, 6 x 65,7 x 12,4 cm, Whitney Museum of American Art, New York (Baal-Teshuva 2002, 16–17).
- Victor Vasarely: *Harlequin* 1935, tekniikka ei ollut saatavilla, 55, 9 x 38 cm, Denise René Gallery, Paris.
- Aleksandr Rodtšenko: *The juggler* 1935, öljy kankaalle 59,7 x 70,5 cm, Albertina Museum, Vienna (Epshtein 2016, 226).
- Kuva 32. Marc Chagall: *Le Jongleur / Jonglööri* 1943, öljy 110,5 x 78,7 cm, Mrs G. Chapman Goodspreads samling, New York (Genauer 1966, 28).**
- Marc Chagall: *Le cirque bleu* 1950–1952, öljy kankaalle 349 x 267 cm, Museo Thyssen-Bornemisza (Meyer 1963, 505).
- Marino Marini: *Jonglööri ja kaksi hevosta* 1953, akvatinta, viivasyövytys kuva 27,50 x 19,00 cm, lehti 49,00 x 38,00 cm, levy 28,00 x 20,00 cm, Rolando ja Siv Pieraccinin kokoelma, Ateneum, Helsinki (*Jonglööri ja kaksi hevosta / Marini* 2023).
- Marino Marini: *Juggler*, 1944, tekniikka ei ollut saatavilla. (Busignani 1971, 29).
- Kuva 33. Paul Klee: *Acrobats and jugglers* 1916, ink drawing (Plant 1978, 60).**
- Marino Marini: *Giocoliere* 1946, monivärinen kipsi 183 x 27 x 46 cm, Vatikaanin museo (Micchelli 2015).
- Kuva 34. Marino Marini: *The jugglers* 1956, öljy kankaalle 150 x 120 cm, Collection H.W. Rudhart, Oberhausen (Hammacher 1970, 239).**
- Marino Marini: *Juggler* 1946, monivärinen pronssi 183 cm, Werner ja Nelly Bär-kokoelma, Zürich (Busignani 1971, 15).
- Marino Marini: *Jugglers*, 1953, värillinen pronssi 46 cm, Pierre Matisse Gallery, New York (Busignani 1971, 34).
- Kuva 35. Odilon Redon: *Un étrange jongleur* 1885, puupiirros 199 x 190 cm M.58, lehti 451 x 313 cm, MoMA, New York (Leeman 1994, 223).**

- Fernand Léger: *L'écuyère le jongleur l'acrobate* 1953, muste paperille 32 x 48,7 cm, Musée National Fernand Léger Biot. (*L'écuyère le jongleur l'acrobate* / Léger 2023).
- Georges Rouault: *Jonglööri* 1925–1927, litografia 33, 66 x 21,43 cm, (50,8 x 33,18 cm), Maurice ja Esther Leah kokoelma, Milwaukee Art Museum (Courthion 1977, kuva 60).
- Georges Rouault: *Jonglööri* 1930, väriakvatinta paperille 30,7 x 21,5 cm, (44,5 x 33,7 cm) (Roalf 1993, 22).
- Georges Rouault: *Jongleur* 1938, akvatinta japanin paperille 20,2 x 31,2 cm (32,2 x 44,5 cm) (*Jongleur* / Rouault 2023).
- Kuva 36. Paul Klee: *Mr Jules, der Zauberünstler* 1920, muste paperille 18,4 x 28,3 cm, Steven D. Saidenberg, yksityiskokoelma, New York (Plant 1978, 114).**
- Emil Nolde: *Zauberer / Magicians* 1931–1935, vesiväri paperille 51,1 x 36,5 cm, MoMA, New York (*Magician* / nolde 2018).
- Kuva 37. Erich Heckel: *Der Zauberer / Maler als Magier* 1954, tempera kankaalle 110 x 98 cm, Sammlung Bodeseekreis, Meersburg (Frommer 2014, 49).**
- Max Beckmann: *Grosses Varieté mit Zauberer und Tänzer* 1942, öljy kankaalle 115 x 150 cm, Heydt-Museum, Wupperstal (*Grosses Varieté mit Zauberer und Tänzer* / Beckmann 2023).
- Kuva 38. Paul Klee: *Magician painting / Prestidigitator / Omega 7 / Conjuring trick* 1927, öljy ja vesiväri kankaalle 49,7 x 41,3 cm, The Louisa and Walter Arensberg collection, Philadelphian Museum of Art (Barnett & Helfenstein 1997, 186).**
- Kuva 39. Max Beckmann: *Varieté* 1921, öljy kankaalle 100,5 x 75,5 cm, Mr and Mrs Jerome L. Stern, Bern (Schulz-Hoffmann 1984, 219).**
- Kuva 40. Paul Signac: *Opus 217. Sur l'émail d'un fond rythmique de mesures et d'angles, de tons et de teintes, portrait de Félix Fénéon en 1890 / Opus 217. Against the enamel of a background rhythmic with beats and angles, tones and tints, portrait of Félix Fénéon in 1890*, öljy kankaalle 73,5 x 92,5 cm, lahja Peggy ja David Rockefellerin kokoelma, MoMA, New York (Dempsey 2008, 29).**
- Erich Heckel: *Zauberer* 1952, puukaiverrus 18,2 x 12,3 cm (Frommer 2014, 144).
- Erich Heckel: *Zauberer* 1956, puukaiverrus 37,9 x 25 cm (Frommer 2014, 50).
- Albrecht Dürer: *Der Feldhase / Jänis* 1502, vesiväri ja guassi paperille 25 x 22 cm, Albertina, Wien (Richardson & Richardson 1990, 35).
- Franz Marc: *Die gelbe Kuh / Keltainen lehmä* 1911, öljy kankaalle 140 x 189 cm, Solomon R. Guggenheim-museo, New York (Elger 2007, 154).
- Oskar Kokoschka: *Mandrill* 1926, öljy kankaalle 127 x 102 cm, Museum van Beuningen, Rotterdam (Richardson & Richardson 1990, 4).
- Gustave Doré: *Performance* 1874, öljy kankaalle 240 x 207 cm, Musée d'Art Roger-Quilliot, Clermont-Ferrand (Clair 2004, 209).
- Marc Chagall: *The cock* 1929, öljy kankaalle 81 x 65 cm, Thyssen-Bornemisza kokelma, Lugano-Castagnola (Le Targat 1985, 127).
- Marc Chagall: *Le Rêve* 1927, öljy kankaalle 78,7 x 99 cm, Musée d'Art Moderne, Pariisi (Meyer 1963, 754).
- Marc Chagall: *La chèvre qui fume* 1927, guassi paperille 60,9 x 48 cm, Claude Partridge kokoelma, Lontoo (Meyer 1963, 754).
- Marc Chagall: *Les quatre têtes* 1927, guassi paperille 63,5 x 48,2 cm, yksityiskokoelma, Pariisi (Meyer 1963, 754).
- Marc Chagall: *L'âne à la tour Eiffel* 1927, guassi paperille 63,5 x 48,2 cm, Benedict Goldschmidt kokoelma Brussel (Meyer 1963, 754).
- Max Pechstein: *Zirkus mit Dromedaren* 1920, öljy kankaalle 15,2 x 92,8 cm, yksityisomistus. (*Zirkus mit Dromedaren* / Pechstein 2023).

- Georges Rouault: *Old clown with white dog* 1925, öljy kankaalle 71,1 x 45,7 cm, yksityiskokoelma, Switzerland (Courthion 1977, 105).
- Henri Rousseau: *Charmeuse de serpents* 1907, öljy kankaalle 167 x 189,5 cm, perintö Jacques Douset, Louvre, Pariisi (Musée d'Orsay. <https://www.musee-dorsay>). Luettu 8.6. 2024.
- Max Beckmann: *The snake woman* 1921, kuivaneula käsintehdylle paperille 52,4 x 36,8 cm (29,1 x 25,6 cm), Portfolio, Der Jahrmart, Robert Gore Rifkind Center, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles (Naubert-Riser 2004, 265).
- Albrecht Dürer: *The monkey dance* 1523, tekniikka ei ollut saatavilla. (Janson 1952, 271, XLVII).
- Jean-Baptiste-Simeon Chardin: *The monkey as painter* 1739, öljy kankaalle 73 x 59 cm, Louvre museum, Pariisi (Naubert-Riser 2004, 72).
- Pablo Picasso: Nuori nainen ja apina 1954, **tekniikka ei ollut saatavilla**. (Berger 1985, 184).
- Louis-René Moilliet: *In the circus / Zirkus* 1914–1915, 140 x 200 cm, öljy, pellavakangas, Kunstmuseum Basel (circus/moilliet 2023).
- Kuva 41. Henri de Toulouse-Lautrec: *Cheval et singe dressés* 1899, pastelli, värikynä ja grafiitti 43,9 x 26,7 cm, Margaret Day Blake collection, The art institute of Chicago (Thomson 2005, 253).**
- Kuva 42. Marc Chagall: *Composition aux cercles et à la chèvre* 1920, öljy pahville 38,1 x 49,5 cm, taiteilijan kokoelma (Haftmann 1985, 79).**
- Kuva 43. Max Pechstein: *Die Löwebändigerin* 1920, öljy kankaalle, 121 x 94,2 cm, yksityiskokoelma, Tökendorf, Hamburg, valokuva Elke Schneider (Thurmann 2017, 43–44).**
- Kuva 44. Alexander Xanti Schawinsky: *Bühnen und kostümen wurf zu circus szene. Dompteur und Untier* 1924, tempera, tussi, lyijykynä paperille 34,2 x 50,1 cm, Bauhaus Archiv, Berlin (Droste 1991, 104).**
- Otto Dix: *Female animal tamer* 1922, kuivaneulapiirros 39,9 x 29,7, Otto Dix Foundation, Vaduz (Naubert-Riser 2004, 262).
- Kuva 45. Hannah Höch: *Dompteuse* 1930, valokuvamontaasi, 35,5 x 26 cm, Collection Kunsthau, Zürich (*Dompteuse / Hannah Höch*, 2018).**
- Henri de Toulouse-Lautrec: *Clown dresseur* 1889, väriliitu paperille 25,9 x 43,3 cm, Statens museum for Kunst, Copenhagen (Milner 1992, 158).
- Théophile Pierre Wagner: *Circus scene* 1886–1888, pastelli kankaalle 66 x 78,7 cm, David A. and Mildred H. Morse Acquintion Fund, The Jane Voorhees Zimmerli art museum, Rutgers, The state university of New Jersey (Thomson 2005, 244).
- Henri de Toulouse-Lautrec: *Moulin rouge: La Goulue* 1891, litografia 191,5 x 115 cm, Bibliothèque Nationale, Paris (Milner 1992, 82).
- Henri de Toulouse-Lautrec: *Marcelle Lender dancing the bolero in Chilperic* 1895, öljy kankaalle 145 x 150 cm, National Gallery of Art, Washington DC (Milner 1992, 132).
- Henri de Toulouse-Lautrec: *Jane Avril dancing* 1892, öljy pahville 84 x 44 cm, Musée d'Orsay, Paris (Milner 1992, 83).
- Fernand Léger: *The three musicians* 1944, öljy kankaalle 173 x 145 cm, Mrs. Simon Guggenheim Fund MoMA, New York (Schmalenbach 1976, 149).
- Fernand Léger: *The three musicians* 1930, öljy kankaalle 118 x 113,5 cm, Van-der Heydt Museum, Wuppertal (Kämäräinen & al. 2006, 294).
- Pablo Picasso: *La dance villageoise / Village dance* 1922, öljy ja pastelli kankaalle 139,5 x 85,5 cm, Musée Picasso, Paris (Clair 1998, 288).
- Kuva 46. Ernst Ludwig Kirchner: *French dancer* 1909, lyijykynä ja vahaliitu 14 x 9 cm, Altonaer Museum, Norddeutsches Landesmuseum, Hamburg (Hedinger 2001, 183).**

- Jules Cheret: *Folies-Bergère. Delmonico - Le dompteur Noir* 1875, värilitografia, Collection Zimmerli Art Museum at Rutgers university, Mindy and Ramon Tublitz purchase fund (Giviskos 2011, 13).
- The tightrope walker Fontaine. Folies-Bergère. Travail merveilleux sur le fil de fer par fontaine* 1890, Library of Congress Washington DC (Simon 2014, 131).
- Jules Cheret: *Folies-Bergère. L'arc-en ciel* 1893, värilitografia 117,2 x 81,9 cm, Kurt J. Wagner, M. D ja C. Kathleen Wagner collection, Los Angeles Country, Museum of art (Thomson 2005, 144).
- Henri de Toulouse-Lautrec: *Miss Loïe Fuller* 1893, litografia 36,5 x 26,8 cm, Brooklyn Museum, New York (Milner 1992, 112).
- Kuva 47. Henri de Toulouse-Lautrec: *Au nouveau cirque: The female clown and five stuffed shirts* 1891–1892, vesiväri 117 x 85,75 cm, John D. McIlhenny Fund, The Philadelphia Museum of Art (Milner 1992, 78).**
- Kuva 48. Henri de Toulouse-Lautrec: *Ballets fantasie nautique et japonaise* 1892, liitupiirros (Toulouse-Lautrec's The circus 2006, 35).**
- Kuva 49. Georges Seurat: *Le Chabut* 1889, öljy kankaalle 169 x 141 cm, Rijksmuseum, Kröller-Müller, Otterlo (Alexandrian 1980, 87).**
- Fernand Léger: *Danseuses de L'oiseaux / Tanssijattaria ja lintuja* 1953, öljy kankaalle 130 x 89 cm, Sonja Henie-Onstadin kokoelma, Oslo (Charensol 1974, 52).
- Fernand Léger: *Dancer with keys* 1929, öljy kankaalle 71,1 x 91,4 cm, Gallerie Nathan, Zurich (Schmalenbach 1976, 33).
- Fernand Léger: *Dancer with yellow triangle* 1930, öljy kankaalle 63,5 x 53,3 cm, Solinger Collection, New York City (Schmalenbach 1976, 34).
- Fernand Léger: *La danseuse bleue / Sininen tanssija* 1930, öljy kankaalle 146,5 x 114 cm, Don de Paul Rosenberg, Musée national d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris (Derouet & al. 1992, 187).
- Kuva 50. Fernand Léger: *Dance* 1942, öljy kankaalle 183 x 154 cm, yksityisomistus, Musée Léger Biot (Verdet 1970, 33).**
- Henri Matisse: *Danseuse acrobatique* 1949, kollaasi 52,3 x 40,3 cm, Pierre and Maria Gaetano, Matisse Foudation collection (Stuffmann 2002, 101).
- Kuva 51. Gino Severini: *La Dance de l'ours au Moulin Rouge / La Dance de l'ours au Moulin Rouge* 1913, öljy kankaalle 100 x 73,5 cm, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris (Fonti 2001, 95).**
- Gino Severini: *Ballerina = Mare/Mer = Danseuse* 1913, öljy kankaalle 105,3 x 85,3 cm, Peggy Guggenheimin kokoelma, Venetsia (Ferrari 2000, 41).
- Kuva 52. Honoré Daumier: *The strong man* 1865, öljy puulle 27 x 35,2 cm, Phillips collection, Washington D.C (Ritter 1989, 254).**
- Honoré Daumier: *Ratapoil* 1851, patinoitu bronssi 43,5 x 15,7 x 18,5 cm, Musée d'Orsay. Paris. (Harper 1981, 166-167).
- Kuva 53. Honoré Daumier: *A strongman and Pierrot in the wings/ Peformers resting* 1865–1870, lyijykynä, muste vesiväri paperille 32 x 25 cm, yksityisomistus, New York (Clair 2004, 208).**
- Kuva 54. Henri de Toulouse-Lautrec: *Travail des poids, Au cirque* 1905, muste paperille 34,93 x 25,4 cm (Toulouse-Lautrec's The circus 2006, 27).**
- Camille Bombois: *A cirque forain* 1928, öljy kankaalle 73,6 x 57,8 cm, yksityisomistus, New York (Cirque forain / Bombois 2021).
- Kuva 55. Georges Rouault: *Le Superhomme* 1916, öljy paperille 104 x 74 cm, valokuva Christopher Burge (Georges Rouault 2007, 55).**

- Georges Rouault: *Officier Allemand* 1917, vesiväri 35,3 x 21,6 cm, yksityisomistus, New York (Georges Rouault 2007,55).
- Kuva 56. Honoré Daumier: *Les Lutteurs de cirque / Wrestlers* 1852–1853, öljy puulle 42 x 27,5 cm, Ordrupgaard, Copenhagen (Clair 2004, 208).**
- Gustave Courbet: *The Wrestlers* 1853, öljy kankaalle 199 x 252 cm, Budapest Museum of Fine Arts, Budapest (Foucart 1977, 32).
- Ernst Ludwig Kirchner: *Wrestlers in a circus* 1909, öljy kankaalle 80,5 x 94 cm, The Cleveland Museum of Art (Wrestlers / kirchner 2022).
- Kuva 57. Georges Rouault: *Wrestler* 1905, vesiväri, muste ja öljy paperille 22 x 12 cm, Musée d'Art moderne, Paris (Clair 2004,106).**
- Léon Dehesghues: *Allons chez Marseille- The fair at Neuilly-Let's go and see Marseille* 1884, öljy kankaalle 127 x 203, 2 cm, Allan Charles Baltimore (Thomson 2017, 35).
- Kuva 58. Minolainen fresko Therasta 1500 eaa. (Tunturisusi/hakemisto/nyrkkeily/ 2021).**
- Kuva 59. Kees van Dongen: *Nyrkkeilynäytös* 1908, öljy 131 x 97 cm, yksityisomistus (Jalard 1973, 72).**
- Kuva 60. Pierre Bonnard: *The boxer* 1931, öljy kankaalle 54 x 74 cm, Musée d'Orsay, Paris (Clair 2004, 181).**
- Jacques Joseph Tissot: *Women of Paris: The circus lover* 1883-1885, öljy kankaalle 147,3 x 101,6 cm, Museum of Fine Arts, Boston (Simon 2014, 63).
- John Steuart Curry: *Baby Ruth* 1932, öljy kankaalle 65,4 x 50, 8 cm, Brigham Young university Museum of Art, provo, Utah. (Clair 2004, 266).
- Honoré Daumier: *La parade / The sideshow* 1865–1866, hiili, lyijykynä, muste, vesiväri, guassi, conté-liitu paperille 43,8 x 33,7 cm, yksityiskokoelma (Thomson 2017, 24).
- Marc Chagall: *The sideshow* 1911, piirros paperille (Bucci 1971, 22).
- Paul Klee: *Carnival music* 1924, vesiväri 26,5 x 30,5 cm, yksityiskokoelma (Plant 1978, 115).
- Max Beckmann: *Der grosse Mann* 1921, kuivaneula 30,8 x 20,9 cm / 52,8 x 38 cm, Annual fair Jahrmakt, MoMa, New York (Ottinger 2004, 113).
- Max Beckmann: *In the circus Wagon* 1940, öljy kankaalle 86,3 x 118,5 cm, Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt am Main (Racette 2004, 221).
- Laura Knight: *The grand parade / Charivari* 1928, öljy kankaalle 102 x 127 cm, New City Council Museum and Heritage Service, Newport, Wales (Clair 2004, 114–115).
- Kuva 61. Fernand Pelez: Yksityiskohta maalauksesta *Grimaces and misery - Les saltimbanques* 1888, öljy kankaalle 222 x 627 cm, Collection Dutuit, Petit Palais, Musée des beaux-Arts, Paris, valokuva Halle Nice (Thomson 2017, 39).**
- Diana Arbus: *Albino sword swallower at a carnival* 1970, valokuva 36,6 x 36cm, National Gallery of Canada. Ottawa (Racette & Thomas 2004, 240).
- Kuva 62. Henri Matisse: *L'Avaleur de sabres / Sword swallower Jazz* 1947, paperileikkaus (Henri Matisse Jazz. 1992, 94).**
- Kuva 63. Henri Matisse: *Le lanceur de couteaux* 1944, paperileikkaus 42,2 x 64,9 cm, plate XV, sivut 106 ja 107 (Elderfield 1978, 53).**
- Kees van Dongen: *Pierrot* 1906. Teostietoja ei ollut saatavilla. (Hopmans 2010, 27–28).
- Kees van Dongen: *"Caoutchouc" au cirque Medrano* 1905, öljy kankaalle 65,1 x 54,3 cm. (Caoutchouc au cirque Medrano / dongen 2023).
- Kees van Dongen: *Le Caoutchouc rouge* 1904, öljy pahville 59,7 x 41,9 cm, Foundation Bemberg, Toulouse. (Le caoutchouc rouge / dongen 2023).
- Pyke Koch: *Large contortionist* 1957, öljy ja tempera kankaalle 168,5 x 120 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam (Racette 2004, 269).

- Kuva 64.** Jean-François Raffaëlli: *Les saltimbanques - L'orchestra en parade* 1884, öljy paperille, joka kiinnitetty kankaalle 38 x 55 cm, yksityiskokoelma (Thomson 2017, 37).
- Kuva 65.** Émile Bernard: *Saltimbanques* 1887, öljy kankaalle 65 x 49 cm, Museo de Bellas Juan Manuel Blanes, Montevideo (Thomson 2017, 86).
- Laura Knight: *Charivari / The grand parade* 1928, öljy kankaalle 102 x 127 cm, Newport City Council Museum, Heritage Service, Newport, Wales (Clair 2004, 114–115).
- Suzanne Valadon: *Cirque* 1889, öljy kankaalle 48, 8 x 60 cm, Bequest Leonard C. Hanna, The Cleveland Museum of Art. (Cirque / Valadon 2023).
- Kuva 66.** Pierre Bonnard: *Parade / Fairground sideshow / 1892*, öljy pahville 36,5 x 28 cm, yksityiskokoelma (Racette 2004, 103).
- Pablo Picasso: *Parade* 1917, tempera kankaalle 10,50 x 16,80 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris (Clair 2004, 347).
- Kuva 67.** Louis Hayet: *Fête foraine la nuit, la parade / Fair at night, the Sideshow* 1888, öljy kankaalle 73 x 92 cm, Musée de Petite Palais, Geneva (Thomson 2017, 92).
- Kuva 68.** Louis Hayet: *Fête foraine la nuit / Fair at night / 1888–1889*, öljy pahville 19,5 x 27 cm, Musée Camille Pissarro, Pointoise (Dulon & Duvivier 1991, 111).
- Kuva 69.** Georges Seurat: *Parade de cirque / Circus Sideshow* 1887–1888, öljy kankaalle 99,7 x 149,9 cm, Metropolitan Museum of Art, New York (Valkonen & Valkonen 1983a, 240).
- Fernand Léger: *La grande parade sur fond rouge* 1953, öljy kankaalle 114,5 x 155,2 cm, Musée National Fernand Léger, Biot (Verdet 1970, 39–40).
- Fernand Léger: *La grande Parade / The great parade* 1954, öljy kankaalle 299,1 x 400,1 cm, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York (Schmalenbach 1976, 167; de Francia, 1983, 245).
- Kuva 70.** Georges de Feure: *Le cirque Corvi* 1893, guassi, vesiväri ja lyijykynä paperille 39,5 x 40,5 cm, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts (Thomson 2017, 98).
- Kuva 71.** Henri de Toulouse-Lautrec: *In the wings* 1886–1887, öljy kankaalle 67 x 60 cm, yksityiskokoelma (Thomson 2005, 242).
- Kuva 72.** Henri de Toulouse-Lautrec: *Dans les coulisses* 1899, väriliitu ja graffiti paperille 31,1 x 20,2 cm, Fogg Art Museum, Harvard Art Museums (Toulouse-Lautrec's The Circus 2006, 28).
- Kuva 73.** Henri de Toulouse-Lautrec: *Entrée en piste* 1899, värikynä paperille 31 x 20 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles (Toulouse-Lautrec's The Circus 2006, 9).
- Kuva 74.** Gustave Doré: *The performers* 1874, öljy kankaalle 240 x 207 cm, Musée d'Art Roger-Quilliot, Clermont-Ferrand (Clair 2004, 209).
- Kuva 75.** Pablo Picasso: *Famille d'acrobates avec singe* 1905, guassi, vesiväri, pastelli ja muste pahville 104 x 75 cm, Göteborgs Konstmuseum, Göteborg (Clair 2004, 213).
- Kuva 76.** Félicien Rops: *Venus and Cupid: Love blowing his nose* 1878, pastelli ja guassi 21,8 x 14,8 cm, Ministère de la Culture de la Communauté Française Wallonie-Bruxelles (Racette 2004, 211).
- Laura Knight: *Mills circus* 1930, öljy kankaalle, Queen Mary private room. (Mills circus / Knight 2023).
- Kuva 77.** Louis Hayet: *Trois spectateurs au cirque / Three spectators at the circus* 1887–1889, öljy kankaalle 19 x 26,5 cm, Collection Mrs and Mr A.G. Altschul, U.S.A. (Dulon & Duvivier 1991, 115).
- Kuva 78.** Léon Dehesghues: *Allons chez Marseille / The fair at Neuilly - Let's go and see Marseille* 1884, öljy kankaalle 127 x 203,2 cm, Allan Charles, Baltimore, valokuva Juan Trujillo (Thomson 2017, 35).

Gabriel Boutet: *The fair at Montrouge* 1885, öljy kankaalle 80 x 60,3 cm, Scot and Nicole Mather (Thomson 2017, 36).

Kuva 79. Jacques Joseph Tissot: *Women of Paris: The circuslover* 1883–1885, öljy kankaalle 147,3 x 101,6 cm, Museum of Fine Arts, Boston (Simon 2014, 63).

Jacques Joseph Tissot: *Ces dames des chars / The circus* 1884, öljy 146 x 100,6 cm, Museum of art, Rhode Island school of design museum (Naubert -Ricer 2004, 98).

Eetu Isto: *Hyökkäys* 1899, öljy kankaalle 200 cm x 140 cm, Suomen kansallismuseo, Helsinki. (Rönkkö 1990, 53).

Kuva 80. Akseli Gallén-Kallela: *Huvipuisto* ajoittamaton, öljy kankaalle 81,5 x 100 cm, Signe ja Ane Gyllenbergin säätiö, valokuva Matias Uusikylä (Nylund 2015, 48).

Akseli Gallén-Kallela: *Karuselli Pariisissa* 1887, vesiväri, 19 x 11 cm, yksityiskokoelma. (Nylund 2015, 67).

Hugo Simberg: *Sirkusteltoa ja esiintyjä* 1905–1907, luonnos 17 x 13 cm Ateneum, Helsinki. (Sirkusteltoa ja esiintyjä / simberg 2023).

Hugo Simberg: *Pariisilaisessa karusellissa* 1910, öljy 39 x 53 cm, Kansallislageria Ateneum, Helsinki. (Pariisilaisessa karusellissa / simberg 2023).

Hugo Simberg: *Sirkusleijona* 1910, akvatinta, viivasyövytys 13 x 17 cm, Ateneum, Helsinki (sirkusleijona / simberg 2023).

Kuva 81. Ellen Thesleff: *Marionetteja* 1907, väripuupiirros kahdelle päällekkäiselle paperille 18 x 15,2 cm, laatta 9,5 x 9,6 cm, Kuvataiteen keskusarkisto, valokuva Hannu Aaltonen (Sarajas-Korte 2001, 127).

Kuva 82. Helene Schjerfbeck: *Sirkustyttö* 1916, öljy kankaalle 43 x 36 cm, Yrjö Kauniston kokoelma Ateneum, Helsinki. (Sirkustyttö / schjerfbeck 2023).

Jalmari Ruokokoski: *Rakkaus* 1910, öljy kankaalle 58,5 x 55 cm, Ateneum, Helsinki (Pyykkö 2022, 5).

Kuva 83. Jalmari Ruokokoski: *Sirkusakrobaatteja* 1911, öljy 61 x 42 cm, Helsingin kaupungin taidemuseo, Helsinki (Ojanperä 2001, 135).

Kuva 84. Jalmari Ruokokoski: *Sirkustanssijattaria* 1911, öljy 54 x 52 cm, Kai Palmgren, Helsinki, valokuva Juha Jarva (Ahtola-Moorhouse 1979, 16).

Kuva 85. Jalmari Ruokokoski: *Balettityttö* 1912, akvarelli 32 x 24 cm, (Aineen kuvataidesäätien taidekokoelma 1996, 234).

Kuva 86. Alvar Cawén: *Sirkus Pariisissa* 1913, öljy pahville, kiinnitetty kankaalle 55,5 cm x 42,5 cm, Ateneumin taidemuseo, Helsinki, valokuva Hannu Aaltonen (Nylund 2015, 56).

Kuva 87. Väinö Kunnas: *Klovnin kuolema* 1926, öljy kankaalle 112 x 93 cm, yksityiskokoelma, valokuva Matias Uusikylä (Nylund 2015, 55).

Kuva 88. Väinö Kunnas: *Klovnin kuolema* 1924, öljy, 57 x 62 cm (Aineen kuvataidesäätien taidekokoelma 1996, 11).

Kuva 89. Ester Helenius: *Harlekiini ja ruusu* 1930, öljy kankaalle 64,5 x 51 cm, Ester Heleniuksen kokoelma, Hämeenlinnan taidemuseo, valokuva Reima Määttänen (Nylund 2015, 34).

Kuva 90. Ester Helenius: *Tanssijatar / Harlekiini* 1932, pastelli 71 x 49 cm, Suomen Taidepiirtäjien liiton kokoelmat, Lahti, valokuva Juha Jarva (Sinisalo 1979, 38).

Henri Ericsson: *Sirkusratsastajat* ajoittamaton, tussilaveeraus 38 x 28,5 cm, Herman ja Elisabeth Hallonbladnin kokoelma, Ateneum, Helsinki (Sirkusratsastajat / ericsson 2023).

Kuva 91. Birger Carlstedt: *Harlekiini* 1938, öljy kankaalle 162 x 131,5 cm, Amos Rex, Helsinki, valokuva Stella Ojala (Malmström 2019, 125).

- Kuva 92. Birger Carlstedt: *Eläintenkesyttäjät ja tiikereitä* 1938, öljy kankaalle 195 x 129 cm, Amos Rex, Helsinki, valokuva Stella Ojala (Malmström 2019, 121).**
 Rolf Sandqvist: *Huvipuisto* 1955, litografia. Emman kokoelma. (Huvipuisto/ Sandqvist 2023).
 Kullervo Koivisto: *Karnevaalit*, 1943 öljy 124 x 99 cm Yksityiskokoelma, Helsinki (Valkonen & Valkonen 1985b, 118–119).
- Kuva 93. Ole Kandelin: *Nuorallatanssija* 1944, öljy 70 x 50 cm, Ateneumin kokoelmat (Rinne 1989, 213).**
 Ole Kandelin: *Nuorallatanssijat I* 1946, öljy pahville 57 x 37 cm, yksityiskokoelma.
 Ole Kandelin: *Nuorallatanssijat II* 1946, öljy pahville 57 x 37 cm, yksityiskokoelma.
 Ole Kandelin: *Kalman tanssi* 1946, öljy pahville 46,5 x 30,5 cm, yksityiskokoelma.
- Kuva 94. Everett Shinn: *Tightrope Walker* 1924, öljy kankaalle 59,7 x 45,7 cm, James F. Dicke family and E. Jeanette Myers Fund, The Dayton Art Institute Dayton, Ohio (Racette, 2004, 314).**
- Kuva 95. Ole Kandelin: *Taikureitten keskustelu* 1946, öljy pahville 35 x 50 cm, yksityiskokoelma, valokuva Ari Karttunen (Savelainen 2008, 95).**
 Ole Kandelin: *Kahden maagikon keskustelu* 1946, öljy pahville 35 x 25,5 cm, yksityiskokoelma (Savelainen 2008, 94).
- Kuva 96. Ole Kandelin: *Atleetti* 1946, öljy kartongille 50 x 35 cm, yksityiskokoelma, valokuva Ari Karttunen (Savelainen 2008, 64).**
- Kuva 97. Ole Kandelin: *Sirkus* 1946, 35 x 70 cm (af Forselles 1962, 25).**
- Kuva 98. Joan Miró: *Le carnaval d'Arlequin / Harlekiinin karnevaali* (1924–1925), öljy kankaalle 66 x 93 cm, Buffalo (N. Y.) Albright-Knox Art Gallery (Raillard 1989, 73).**
 Ernst Mether-Borgström: *Sirkus harjoittelee* 1948, etsaus 1/10, 16,5 x 20,7 cm (af Forselles 1996, 107).
 Aune Mikkonen: *Sirkuksesta* 1957, viivasyövytys ja akvatinta 14 x 21,8 cm (Ojanperä 2018, 34).
 Ernst Mether-Borgström: *Sirkuskoiria* 1948, viivasyövytys 19 x 15 cm, Mether-Borgströmin säätio (Lindqvist 1996, 24).
- Kuva 99. Unto Koistinen: *Harlekiini / Ilveilijä* 1947, öljy kankaalle 65,5 x 54 cm, Ateneum, Helsinki, valokuva Tuovi Nousiainen (Tanttu 1977, 67).**
- Kuva 100. Unto Koistinen: *Ilveilijä* 1954, öljy kankaalle 65 x 54 cm, Henna ja Pertti Niemistön nykytaiteen kokoelma. Hämeenlinnan taidemuseo, valokuva Terho Aalto (Tanttu & Valkonen 1997, 61).**
 Amadeo Modigliani: *Pierrot* 1915, öljy pahville 43 x 27 cm, National Gallery of Denmark, Copenhagen. (Pierrot / modigliani 2023).
- Kuva 101. Mauri Favén: *Pierrot* 1957, öljy 87 x 42 cm (Valkonen & Kruskopf 2000, 15).**
- Kuva 102. Tuulikki Pietilä: *Trois personnages* 1952, kuivaneula 23,3 x 19,5 cm, valokuva Juha Jarva (Latvi 1979, 48).**
 Tuulikki Pietilä: *Surmanajajat / Koneihmiset* 1950, akvatinta, viivasyövytys, paperi 48x 32 cm, Ateneumin taidemuseo, Helsinki. (Surmanajajat / Koneihmiset/ Pietilä 2023).
- Kuva 103. Erik Enroth: *Sirkus* 1950–1951, öljy pahville 160 x 106 cm, Sara Hildenin säätion kokoelma, valokuva Jussi Koivunen (Vihanta 2012, 26).**
- Kuva 104. Erik Enroth: *Sirkus* 1950–1953, öljy pahville 215,5 x 138,5 cm, Sara Hildenin säätion kokoelma, valokuva Jussi Koivunen (Valorinta & al. 2012, 113).**
 Åke Mattas: *Klovniperhe* 1946, öljy kankaalle 71 x 54 cm, yksityiskokoelma (Nylund 2015, 54).
- 105. Kees van Dongen: *The circus / Le cirque* 1906, öljy kankaalle 28,3 x 23 cm, yksityiskokoelma (Kees van Dongen-Oubli(s)euse. *Mémo 'art* 2017).**
 Marc Chagall: *Le Magicien* 1968, öljy kankaalle 140 x 147,9 cm, yksityiskokoelma, Saint-Paul-de-Vence (Le Target 1985, kuva 115).

Håkan Brunberg: *Sirkus* 1968, öljy kankaalle 40 x 30 cm, Heinäsen taidesäätiön naivistinen kokoelma, Oulun taidemuseo, valokuva Ilkka Soini (Itkonen 2005, 24).

Taisto Ahtola: *Pierrot* 1968, sekatekniikka 46 x 32 cm, Sara Hildenin säätiö / Sara Hildenin taidemuseo, Tampere, valokuva Jari Kuusenaho (Ahtola-Moorhouse 2010, 12).

Tuulikki Pietilä: Taitoratsastajatar-jonglööri 1961, serigrafia 45 x 39 cm, valokuva Ainur Nasretdin, Ateneum, Helsinki (Hirvonen 2020, kansikuva).

Kuva I. Kaavio taidehistoriallisen tutkimustyön metodologisista kiinnkohdista. (Waenerberg 2012, 14).

Kuva II: Sirkusaiheisten teosten määrä vuosikymmenittäin.

Kuva III. Kleen näkemys taiteilijan, esineen ja ulkomaailman suhteesta. (Ringbom 1989, 100).

Kuva IV. Hippodrom Circuksen lehti-ilmoitus vuonna 1911. (Pyykkö 2022, Lapin kansa Nro 5 / 2022).

Tutkimuksen taiteilijat

Ahtola, Taisto (1917–2000)
Alma-Tadema, Lawrence (1836–1912)
Anquet, Louis (1861–1932)
Angrand, Charles (1854–1926)
Apollinaire, Guillaume (1880–1919)
Appel, Karel (1921–2006)
Arbus, Diana (1923–1971)
Auriol, Georges (1863–1938)
Banville, Théodore (1823–1891)
Baudelaire, Charles (1821–1867)
Beckmann, Max (1884–1950)
Bernard, Émile (1868–1941)
Boccioni, Umberto (1882–1916)
Bonnard, Pierre (1867–1947)
Bombois, Camille (1883–1970)
Boutet, Gabriel (1848–1900)
Buffet, Bernard (1928–1999)
Braque, Georges (1882–1963)
Breton, André (1896–1966)
Brueghel, Pieter, vanhempi (1525–1569)
Brugman, Matilda (1888–1958)
le Brun, Charles (1619–1690)
Brunberg, Håkan (1905–1978)
Böcklin, Arnold (1827–1901)
Calder, Alexander (1898–1976)
Carlstedt, Birger (1907–1975)
Cawén, Alwar (1886–1935)
Cézanne, Paul (1839–1906)
Chagall, Marc (1887–1985)
Chardin, Jean-Baptiste-Siméon (1699–1779)
de Chavannes, Pierre Puvis (1824–1898)
Chéret, Jules (1836–1932)
de Chirico, Giorgio (1888–1978)
Cladel, Léon (1835–1892)
Le Corbusier (1887–1965)
Courbet, Gustave (1819–1877)
Curry, John, Steuart (1897–1946)
Craig, Gordon (1872–1966)
Cranach, Lucas (1472–1553),
Dahlman, Helge (1924–1979)
Dali, Salvador (1904–1989)

Daumier, Honoré (1808–1879)
Degas, Edgar (1834–1917)
Dehesghues, Léon (1852–1910)
Delaunau, Robert (1885 –1941)
Derain, André (1880 –1954)
Dix, Otto (1891–1969)
van Dongen, Kees (1877–1968)
Doré, Gustave (1832–1883)
Duchamp, Marcel (1887–1968)
Dufy, Raoul (1887–1953)
Dürer, Albrecht (1471–1528)
El Lissitzky (1890 –1941)
Enckell, Magnus (1870 –1925)
Enroth, Erik (1917–1975)
Ensor James (1860 –1949)
Ericsson, Henry (1898–1933)
Favén, Mauri (1920 –2006)
Faverot, J.J. (sa.)
Faverot, Jules (sa.)
Fellini, Federico (1920 –1993)
de Feure, Georges (1868–1943)
Forain, Jean-Louis (1852 –1931)
Forte, Paul (1972–1960)
Fresnay, Roger (1885–1925)
Gallén-Kallela, Akseli (1865–1931)
Gampenrieder, Karl (1860–1926)
Gauguin, Paul (1848 - 1903)
Gavarni, Paul (1804–1866)
Géricault, Théodore (1791–1824)
von Goethe, Johann, Wolfgang (1749 –1832)
van Gogh, Vincent (1853–1890)
Goncourt, Edmond (1822–1896)
Goudeau, Émile (1849–1906)
De Goya, Francisco (1746–1828)
Gris, Juan (1887–1927)
Halász, Gyula (Brassai, 1899–1984)
Hayet, Louis (1864–1940)
Heckel, Erich (1883–1970)
Helenius, Ester (1875–1955)
Hennings, Gösta (1866–1941)
Hennings, Emmy (1885–1948)
Heuzé, Edmond Amédée (1883– 1967)
Heym, Georg (1887–1912)
Hopper, Edward (1882–1967)
Hokusai, Katsushika (1760–1849)
Huysmans, Joris-Karl (1848–1907)
Höch, Hannah (1889–1978)

Ibels, Henri-Gabriel (1867–1936)
Itten, Johannes (1888–1967)
Jacob, Max (1876–1944)
Janco, Marcel (1895–1984)
Kaira, Alice (1913–2006)
Kandelin, Ole (1920–1947)
Kandinsky, Wassily (1866–1944)
Kirchner, Ernst, Ludwig (1880–1938)
Knight, Laura (1877–1970)
Klee, Paul (1879–1940)
Klein, Aart (1909–2001)
af Klint, Hilma (1862–1944)
Koch, Pyke (1901–1991)
Koistinen, Unto (1917–1994)
Koivisto, Kullervo (1913–1944)
Kokoschka, Oskar (1886–1980)
Krohn, Ernst (1911–1934)
Kunnas, Väinö (1896–1929)
Kutter, Joseph (1894–1941)
Léger, Fernand (1881–1955)
Lehtinen, Kauko (1925–2012)
Lissitzky, El (1890–1941)
Macke, August (1887–1914)
Malevits, Kasimir (1879–1935).
Mallarmé, Stéphane (1842–1898)
Manet, Edouard (1832–1883)
Marc, Franz (1880–1916)
Marinetti, Filippo, Tommaso (1876–1944)
Marini, Marino (1901–1980)
Mattas, Åke (1920–1962)
Matisse, Henri (1869–1954)
Memling, Hans (1430–1494)
Messerschmidt, Franz, Xavier (1736–1783)
Mether-Borgström, Ernst (1917–1996)
Mikkonen, Aune (1922–2002)
Miller, Henry (1891–1980)
Miró, Joan (1893–1983)
Modigliani, Amadeo (1884–1920)
Moilliet, Louis-René (1880–1962)
Mondrian, Piet (1872–1944)
Moréas, Jean (1856–1910)
Moreau, Gustave (1826–1898)
Morisot, Berthe (1841–1895)
Munch, Edvard (1863–1944)
Mäkilä, Otto (1904–1955)
Nolde, Emil (1867–1956)
Pechstein, Max (1881–1955)

Pelez, Fernand (1843–1913)
Pietilä, Tuulikki (1917–2009)
Picabia, Francis (1879–1953)
Picasso, Pablo (1881–1973)
Poe, Edgar, Allan (1809–1849)
Pusa, Unto (1913–1973)
Rafael (1483–1520)
Raffaëlli, Jean-François (1850–1924)
Ranft, Ranft (1862–1931)
Ranson, Paul (1860–1909)
Ray, Man (1890–1976)
Redon, Odilon (1840–1916)
Renoir, August (1841–1919)
Renouard, Charles, Paul (1845–1924)
Riley, Bridget (s. 1931)
Rimbaud, Arthur (1854–1891)
Rodenbach Georges (1855–1898)
Rodtšenko, Aleksandr (1891–1956)
Rops, Félicien (1833–1898)
Rousseau, Henri (1844–1910)
Rouault, Georges (1871–1958)
Ruokokoski, Jalmari (1886–1936)
Salacrou, Armand (1899–1989)
Sandquist, Rolf (1919–1994)
Salis, Rodolphe (1851–1897)
Schawinsky, Alexander, Xanti (1904–1979)
Schjerfbeck, Helene (1862–1946)
Schlemmer, Oskar (1888–1943)
Schmidt, Kurt (1901–1991)
Seeman, Enoch (1694–1744)
Serusier, Paul (1864–1927)
Seurat, Georges (1859–1891)
Severini, Gino (1883–1966)
Shinn, Everett (1876–1953)
Signac, Paul (1863–1935)
Simberg, Hugo (1873–1917)
von Stuck, Franz (1863–1928)
Thesleff, Ellen (1869–1954)
Tissot, Jacques, Joseph (1836–1902)
de Toulouse-Lautrec, Henri (1864–1901)
Utamaro, Kitagawa (1753–1806)
Valadon, Suzanne (1865–1938)
Valéry, Paul (1871–1945)
Vasarely, Victor (1906–1997)
Vaucaire, Maurice (1863–1918)
Verlaine, Paul (1844–1896)
Vlaminck, Maurice (1876–1958)

Wagner, Théophile, Pierre (1898–1944)
Wilde, Oskar (1854–1900)
Willette, Adolphe (1857–1926)
Zandomenighi, Federico (1841–1917)

Summary

In the grotesque arena of carnivalism, defining factors included laughter that freed from norms, a new relationship with reality, the blending of high and low, and a universal familiar attitude. Carnivalism challenged styles in many ways, and styles in turn influenced the essence and depiction of carnivalism in artworks.

Impressionistic expression made circus depictions recognizable. Through the depiction of an acrobat, Degas referenced 19th-century prejudices and attitudes (*Miss LaLa au Cirque Fernando*, 1879). A symmetrical composition and strong perspective emphasized the dangerous position of the circus artist. The idea of the painting was to capture the impression and atmosphere, with gradual transitions of tones from light to shadow. The style emphasized haziness and fleeting moments. Every change in lighting meant a shift in perception and truth.

Neo-impressionism was characterized by the luminosity, color richness, and harmonious color impressions of the paintings. The neo-impressionistic painting style depicted the clown with different colored small dots, where adjacent colors formed complementary colors. Thus, the unmixed color on the canvas produced brighter shades. Generally, the impression of movement was enhanced by upward motion, bringing everything into the same rhythm, including the clown's hair and even fingers and strands of hair (Seurat, *Le Cirque* 1890–1891). The directions of the lines influenced the viewer's emotional reaction. Downward lines and blue hues suggested sadness. The direction of lines, movements, and colors played a significant role in interpreting emotions.

In Fauvism, the depiction of the clown changed, colors could be very diverse and not necessarily correspond to reality. In Matisse's Fauvism, the surface is shadowless and rhythmized by bright, strong, and pure colors and lines. His clown's anatomy is freely shaped and the symbolism decorative (*Le clown*, 1947). The white body is decorated with eight sharp-pointed red streaks. The limbs are simplified, the head is depicted as small and faceless. The background is a black void. The carnivalistic aspect emerges in the clumsy figure of the clown.

Picasso's cubist (*Arlequin*, 1915) harlequin stands slightly askew, vertically. A longish neck, simplified head, loose mouth, and one eye refer to a portrait. The traditional diamond-patterned suit and black face relate to the character type of the harlequin and its definition. To exaggerate the subject, Picasso used the cubist style, wanting to mock his own alter ego by making the subject grotesque. The artist wanted to identify with the harlequin, a wanderer in the realm of death. Along with death came birth, change, and renewal.

Surrealism depicted the harlequin as a mustached, long-necked figure smoking a pipe, dancing with a juggling grasshopper. In his right hand, he holds a rod that continues as a snake referencing the realm of the dead and ends in the embodiment of the devil as a dragon. The atmosphere of the painting is wild, free from chains, full of symbolic details, filling the symbols of carnival, where carnival laughter transforms rigidity into flexibility and the unsociable into the sociable (Miró, *Le Carnaval d'Arlequin*, 1924–1925).

The circus with its harlequins was associated with joy and clowning, while the serious, crying, and distressed Pierrot represented sadness. Generally, the clown's task was to make people laugh; in artworks, it was not always about positivity but even self-irony. Mocking laughter functioned as a defense reaction against the fears and pains of the era. Surrealistic laughter and self-ironic clown depictions allowed for an easier way to deal with war and death. Through harlequin and clown paintings, Picasso processed feelings of grief, distress, and uncertainty, while Rouault worked on the concept of compassion with his circus themes.

Often, the depictions were self-portraits, allegories of the artist and their situation. Helenius's harlequins referred to the mysteries of existence, depicting an inner gaze and concentration on the secrets of the universe. For Thesleff, the marionette was a metaphor for artistic thinking, in a way a comprehensive vision of light, movement, music, location, and actor. The choice of subjects was influenced by personal experiences, friendships, and acquaintances. Many saw the depiction of the clown and harlequin as a way to dispel sorrow, forget gloom, and deal with hidden emotions. The dual significance of the role was based on fear and entertainment.

The symbolic nature of circus acts was evident in paintings depicting the fear and danger of the circus, including tightrope walking and equestrian performances. Through these, artists sought change in their own way. The tightrope walker was seen as a sign of balancing forces. In paintings, communication occurred through gestures and poses, a universally understood language. The symbolic nature of the depictions referred to freedom but also carnivalistic alternatives that spoke of the societal situation and the artist's own life. In the equestrian theme, emotions were expressed through the intense depiction of movement. The subject highlighted the artists' personal painting styles.

Depictions of acrobatics meant different things to different artists. For Degas, the subject provided an opportunity to study space, movement, and attitudes. For Léger, it emphasized peace and leisure; acrobats were symbols of freedom. For Beckmann, they were metaphors for human life. His characters were trapped alone in a chaotic and cruel world. He explored the dark side of the circus performer, revealing hidden myths about human behavior. Acrobats were, for him, solitary seekers of calm balance, symbols of a captured community. Through the world of carnival and circus, he pondered the complex mysteries of life. The acrobatic skill was associated with crisis, but it was also a living symbol of order and change of

direction. The acrobat's role was broad and multifaceted, but the main goal was to create an exciting atmosphere.

Chagall's juggler symbolized the artist's unconscious self. He wanted to overcome the world's evil with goodness. Using imagination and experiences, he linked unrelated things together, building bridges even between different worldviews and artistic ideologies. The arena served as a metaphor for emotions and situations. For Marino Marini, jugglers conveyed fear, pain, and violence. For him, the subject brought out human brutality but also a strong sense of power. Jugglers celebrating and dancing around horses symbolized unattainable balance. As monsters of the ruins of war, they spoke of a reality where cruelty could give a distorted picture. His jugglers are depictions of uncertainty and lack of trust. Marini somewhat identified with the juggler. In his latest works, he particularly emphasized elements of horror and human powerlessness. Abstract and expressionist forms led the viewer into a hallucinatory-like world and softened apocalyptic end-of-the-world images. Klee's characters depict the restlessness, uncertainty, and lack of trust of the time, elements of horror and human powerlessness. Both Klee and Marini saw the subject as a metaphor for balance and viewed the juggler through the impact of the fear of war.

The depiction of a magician as a subject highlighted changes in both the era and painting style. The diverse spiritualist movement made Parisian art life colorful and obscure. Occultism, magic, and mysticism fascinated artists; additionally, theosophy brought with it the sacred knowledge of Indian philosophy. Klee often explored oppositional relationships in his works and tried to reconcile contradictions in prevailing tensions. By breaking forms, he conjured up the space where he was at one with the world. Representationalism was abandoned to renew the spiritual content of art.

In the late 19th century, artists became interested in spiritual art, the exploration of transcendental knowledge, and the individual's relationship with the cosmos. Depicting invisibility became a central theme. The artist's task was to testify to the interconnectedness of the visible and invisible world and the astral plane between matter and spirit. Reality had to be learned to view in a new way. Contemplating the problem of how to depict the invisible, Kandinsky concluded that objectivity was disadvantageous and even harmful to painting. The artist, in the role of a magician, changed the world. He made us doubt what we really saw and what we thought we saw. The artist revealed to us the other side of reality. Truthfulness was about the continuous metamorphosis of the visible and invisible.

The fear of society's uncertain future was common at the end of the 19th century, and in a situation of upheaval and uncertainty, the symbolist art concept of the transience of culture and a disillusioned world flourished. For Daumier, the depiction of a sad clown was an authentic symbol of democracy. He sought attention through the strongest man in the circus and wanted to highlight state-organized elections and their injustice. In a way, circus characters were for him metaphors of the political

system, where justice and power were in opposition. The circus reflected the state of humanity in the 19th-century industrial community. Social commentary is clearly evident in depictions where Rouault mocked court sessions by painting judges as comedy clowns. Daumier's cartoons and caricatures contained biting criticism of contemporary issues, to which his passive strongman also related.

The societal situation was also reflected in Matisse's circus-themed works. He depicted the fear of war through the circus clown and acrobat by making the mythical figure a white body juggling under black circus lights without a safety net. Fear, the images it created, and dressing them in the opposite joyful figure provided an inverted answer but also a new relationship with reality.

The allure of danger in trapeze acts, juggling, and tightrope walking was one of the circus's attractions. The tension produced by these acts helped alleviate the anxiety of the world's situation, and at the same time, it provided resilience to face the gloom and darkness of the outsideworld. Even though it is known that the fairytale-like world of the circus is unreal, it is controlled excitement. It is its own separate world where one can experience a moment of forgetfulness. Like the circus, the performance of Cabaret Voltaire aimed to erase the absurdity and laughter. Through absurd provocations, they sought to break free from all traditions whose goal was war.