

Chagall

Urte erabakigarriak, 1911-1919

GUGGENHEIM BILBAO

HITZAURREA.....	3
IRAULTZAILEA FUNTSEAN	8
CHAGALL-EN ERORIALDIA	15
EKIALDEKO EUROPAKO JUDUEN (OSTJUDEN) ESTETIZAZIOA XX. MENDEAREN HASIERAN	25
CHAGALL ETA EKIALDEKO EUROPAKO JUDUAK	32
SOLOMON YUDOVIN	40
ILE-XERLOAK BERROGEITA HAMAR ERRUBLOTAN	48
AZTARRENEN BILA	53
PINTURAREN ASKAPENA	62
MARC CHAGALL ETA ERRUSIAKO IRAULTZA	74
MARC CHAGALL-EN OBRAK IM OBERSTEG BILDUMAN	81
BI EZKERREKO ESKU ETA BAZTERTUTAKO SIGNORELLI BAT	92
KRONOLOGIA.....	98
MARC CHAGALL YIDDISHEZKO PRENTSAN	102

HITZAURREA

JOSEF HELFENSTEIN

Noizean behin, museoen eta artisten artean sortzen diren loturak haien obra ikusgai jartzetik edo eskuratzetik harago doaz. Eta bizirik dauden artistekin izaten diren harreman adiskidetsu horiek, hain zuzen ere, ematen diete museoeri hazteko aukera. Hala, horren erakusgarri dugu Marc Chagallek eta Basileako Kunstmuseum Basel-ek izan zuten elkarren arteko harremana. Adiskidetasun haren sorburua Chagallen obrarekiko Georg Schmidt-ek erakutsitako interesean eta konpromisoan aurkituko dugu, Schmidt Öffentliche Kunstsammlung Basel-eko zuzendari izan baino askoz ere lehenago. Izan ere, Schmidt interes handia eragin zioten Chagallen obrek arte-kritikari zen aldian *Basler Nationalzeitungen* (1921etik 1938ra) eta baita abangoardiako artearen arduradun zenean ere Kunsthalle Basel-en. 1939an Schmidtek Kunstmuseum Basel-eko zuzendari kargua hartu eta handik gutxira, Alemaniatarik etorritako arte degeneratua zeritzana eskuratzeko interes nabarmena erakutsi zuen. Chagallen *Tabakohautsa hartzen (Errabinoa)* (1923–26) pintura izan zen eskuraketa adierazgarrietako bat, enkante batean erositako Fischer galerian, 1939ko ekainaren 30ean. Schmidt museoko buru izan zen garaian, Öffentliche Kunstsammlung Basel-eko babesle nagusietako bat Richard Doetsch-Benziger zen¹. Hala, haren babes finantzarioari esker eskuratu ahal izan zituen museoak Chagallen bi pintura: *Abertrattularia* (1912), 1948an, eta *Nire andregai eskularru beltzekin* (1909), 1950ean.

Schmidtek eta Chagallek elkarrekin trukatu izan zituzten gutunak dira bata besteari zioten estimu handiaren testigantza. Museoko artxiboetan, material ugari dago bilduta erakundearen eta artistaren arteko harreman estu haren erakusgarri, eta bat dago bereziki nabarmendu beharko litzatekeena: 1957ko urtarilaren 23an datatutako eskutitz batean, Chagallek lehenik eskerrak ematen dizkio Georg Schmidt urte hartan bertan Kunsthalle Bern-en erakusketa bat taxutzen lagundu izanagatik. Eta jarraitzen du esanez, “Je voudrais bien meriter [sic] toute cette sympathie mais de plus en plus je doute en mon art. Cependant j’espère encore pouvoir le meriter [sic].” (Nahiko nuke maitasun hori guztia merezi izatea; gero eta gehiago duda egiten dut nire arteaz, ordea. Hala ere, halakorik merezi izatea espero dut oraindik.) Dokumentu horrek agerian uzten du bi gizon haiek elkarri erakutsi zieten konfiantza eta begirune handia, hala irauko zuelarik haien bizialdi osoan zehar. 1959ko idatzi batean, Georg Schmidtek zeharka erantzun zion, “gure mendeari opari”² deitu zionean Chagallen obrari. Schmidtek bereziki miresten zuen artistak betidanik erakutsi izan zuen lotura estua txikitzen eta gartzaroan bizitako Errusiako herririka juduetako landa-bizitzarekin eta familia giro erlijiosoarekin, artistaren obra goiztiarreko gaien oinarri.

Schmidten ondorengoak, Franz Meyer-ek, Chagallekin izan zuen harremana are eta zuzenagoa izan zen oraindik, baita konplexuagoa ere. 1952an Chagallen alaba bakar Idarekin ezkondu zen Meyer, eta 1962an Öffentliche Kunstsammlung Basel-eko zuzendari egin zutenean, Chagalli buruz ordura arte idatzi izan zen monografiarik zabalena argitaratu berri zuen³. Suitzako arte-bilduma nagusienaren zuzendari izendatu zutenean, Meyerrek finkatuta zituen jadanik monografia horretan etorkizunean

Chagallen obran sakonduko zuten azterlan akademikoentzako oinarriak, kontuan izanik gainera Meyerrek beste inork baino hobeto ezagutzen zuela gertuko harremana zutelako. Dena den, adierazi beharra dago hamarkada batzuk geroago ere (eta izan ere gaurdaino) nekez sailka zitekeela Chagall gerra aurreko mugimendu abangoardisten barruan⁴.

Oso pozgarria da guretzat erakusketa-proiektu honen bidez museoak eutsi ahal izatea Marc Chagallekin izandako sakoneko harreman horri. Hala, Kunstmuseum Basel-eko eta Im Obersteg Fundazioko bildumetako kalitate handiko pintura-multzo paregabea da erakusketa honen oinarria. Karl Im Obersteg, Georg Schmidtekin batera, Chagallek Basilean izandako hasierako jarraitzaile handienetako bat izan zen, eta Kunstmuseum-ek, nahiz eta artistaren bilduma bikain baten jabe izan, ezingo luke aurkeztu haren obra goiztiarraren munduko aurkezpen garrantzitsuenetako bat Im Oberstegen etorkizun senagatik eta artea biltzeko zaletasun izugarriagatik izan ez balitz⁵. Eta baliteke batek baino gehiagok ez jakitea Chagallen obra ugari bilduma pribatuetan daudela, Basilean. Gainera, mundu osoko bilduma publiko eta pribatuetako maileguen hautaketa batekin osatu eta islatu nahi izan da artista honen lanak biltzeko zaletasun nabarmen hori.

PARIS, 1911

Chagallek nazioartean izandako lorpen handien urteetan oinarritzen da erakusketa, haren bizilekuak Paris eta Vitebsk zirenean—bi hiriak ezin desberdinagoak izan, baina biak bilakatu ziren ikono Chagallen obran. 1911n, baliabiderik ez zuela, Parisera joan zen babesle errusiar batek emandako beka bati esker. Artearen abangoardiaren gune nagusian igarotako hurrengo hiru urteak estimulu erabakigarria izan ziren bere pinturaren eta bere ikusmolde artistikoaren garapenerako. Basileako bildumako funtsezko obretako bat, *Abere-tratularia*, izan zen gailendu zen aurreneko obra, Chagallek bere jaioterri Bielorrusiako landa-bizitza eta herrixka judua irudikatu zituen pinturekin eta paper gaineko lanekin batera. Pinturaren arloan, erretratu eta autorretratu ziren Chagallek garai horretan gogokoen zituen bi generoak, eta horien bitartez garatu zuen bere identitate artistikoa korrante abangoardisten testuinguruan (hasiera batean San Petersburgon eta geroago, 1911tik aurrera, Parisen ezagutu zituenak) adierazpide idiosinkratiko bat aurkitu zuen arte.

Hala, bere pinturetan gero eta sarriago elkartuko zituen Errusiako bere oroitzapenak, bere probintziako bizimoduari buruzkoak, eta Pariseko bizitzako pasarteak. Bere obrari Errusiako herri-artearen kutsua dario, baina bertan nabarmenak dira baita ere Pariseko artista aurrerakoietakoren eraginpean (Pablo Picasso, Robert eta Sonia Delaunay, eta Jacques Lipchitz, besteren artean) egin zituen saio estetiko berriak. Obra horiek barnean dituzten joritasuna eta poesia, kolore-kontraste nabarmenak eta motibo eta gai piktoriko iradokitzaileak direla-medio aditzera emanak, berehala antzeman eta gorapatuko zituzten bere garaikideek (besteren artean, Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars eta Max Jacob) eta geroago surrealisten (André Breton, Philippe Soupault, Paul Éluard eta Max Ernst, besteak beste).

GERRAREN HASIERA, 1914

Chagallen bizitza ustekabeen aldatu zen 1914an. Uda hartan, Herwarth Walden-ek Chagallen obra osoaren lehenengo bakarkako erakusketa antolatu zuen Der Sturm bere galerian. Erakusketa hari esker berehala zabaldu zen artistaren ospea, Parisetik kanpo ere bai. Ondoren Chagall Berlinera joan eta handik Vitebskera itzuli zen, hiru urtez egon ez zen bere sorlekura. Hala, bertan harrapatu zuen ustekabeen Lehen Mundu Gerraren hasierak, Parisera itzultzeko zuen asmoa zapuztu zuenak.

1914an, etenik egin gabe sortu zituen Chagallek Basileako *Artistaren erretratu* eta lehenbiziko aldiz erakusketa honetan batera ikusgai jarritako adineko gizon juduen lau irudiak, sarritan (eta oker) “Lau errabino handi” izenburua jarri izan zaizkienak. Pintura-sail horrek indargune bat adierazten du Chagallen hasierako lanetan, baina baita bere ibilbide osoan zehar ere. Erretratu horietan antzemango dugu noraino ahalegintzen den artista esperientzia pertsonalek elikatutako barne-emozioak eta irtenbide formal berrien bilaketa lana uztartzen, azkenik biak asmamen handiz laburbiltzea lortzeraino.

Chagallek, zortzi urtez Errusiatik irten ezinik, barne-hausnarketa sakon bati ekin zion; horren erakusgarri ditugu 1914az geroztik sortutako pintura eta paper gaineko lan ugariak. Hala, urtebete eman zuen Vitebsken, probintziako giroa bere artean islatzen erabat murgilduta, eta ondoren Bella Rosenfeld-ekin ezkondu zen. 1915ean, bikotea San Petersburgora (garai hartan Petrogrado) joan zen bizitzera. 1916an eta 1917an zenbait erakusketa egin zituen Moskun eta San Petersburgon Errusiako beste artista aurrerakoi batzuekin batera, eta harrezkero, izen handiko bildumagileek hasi ziren bere obrak eskuratzen.

Urriko iraultzaren ondoren, Vitebskera itzuli zen emaztearekin eta alabarekin. 1918an, Arte Komisario izendatu zuten Vitebsken, eta hainbat zeregin administratibotan jardun zuen, arte-eskola bat gauzatzeko, besteren artean. San Petersburgon, 1919an, Chagallen obrak lehen lekua hartu zuen *Arte Iraultzailearen I. Estatuko Erakusketan* —artistak Errusian lortu izandako arrakastarik handiena gaur arte—. Aldi berean, ordea, erreformaren aldeko erradikalekin (Kazimir Malevichekin eta El Lissitzkyrekin batez ere) Vitebsken sortutako eztabaida ideologikoez baztertu egin zuten Chagall gutxika. Chagallek 1920an utzi zuen hiria eta, azkenik, 1922an irten ahal izan zen Errusiatik.

SOLOMON YUDOVIN

Erakusketa honetan, Chagallen lanak argazki batzuekin osatzen dira, oso gutxitan ikusgai jarri izan direnekin, alegia. Argazkiak Chagallen garaikide eta adiskide Solomon Yudovin artistarenak dira. 1912 eta 1914 urte bitartean, Semyon Akimovich An-sky izenez ezagutzen den idazle eta etnografoari lagundu zion hark mendebaldeko Errusiako Inperioan ezarritako herrixka judu ugaritan barrena egindako espedizio batean. Yudovinen argazkiek, luzaroan galdutzat emanak, ikuspegi dokumental bat eskaintzen dute herrixka haietako giroari buruz. Ingurune haiek, Chagallen obran itzal handia utziko zutenak, betiko suntsituta geratu ziren ondorengo urteetako pogromen, gerraren, eta aldaketa ekonomiko eta politikoen eraginez.

Erakusketa hau taxutzen hasi ginenean, gure hasierako asmoa zen Estatu Judu baten sorreraren inguruko era guztietako eztabaidetan Basileak izan zuen garrantzi berezia txertatzea. Erdialdeko Europan gertatutako ezbehar antisemitek eta Ekialdeko Europako pogromek indartu besterik ez zuten egin gutxiengo juduaren ordezkarien aldetik nazio/estatu judu bat eratzeke mundu osoan zehar zabaldutako aldarrikapena. 1897an Basilean egin zen Lehen Kongresu Sionista, eta hiri hura izango zen harrezkero biltzar sonatu haietako askoren elkargunea 1920ko hamarkadako urteak arte. Hala, urte haietan, nazioarteko helmuga diplomatiko nagusietako bat bilakatu zen Basilea, aitzindari juduak (Theodor Herzl, Max Nordau, Martin Buber eta Chaim Weizmann, besteren artean) elkartzen ziren gunea nazioarteko geopolitikan izan den arazo konplexu eta nagusienetako baten inguruan irtenbide bat eztabaidatu eta negoziatzeko, gaur egun ere arazo nagusi izaten jarraitzen duela kontuan hartuta. Dena den, informazio askorik ez dagoenez Chagallek mugimendu sionistarekin izan zuen harremanari buruz, eta Basileako Unibertsitateko gure lankideek gai honi buruzko ikerlan sakon bat argitaratu dutenez, halako gai konplexu bat gure proiektuan ez txertatzea erabaki genuen azkenean.

ESKERTZA

Asmo handiko gure proiektu hau ezin izango genuke inoiz abian jarri mailegatzaille pribatu eta publiko ugarien babesik jaso izan ez bagenu. Eskerrak eman nahi dizkigu bereziki Meret Meyeri eta Pariseko Comité Marc Chagall-eko bere taldeari, hasieratik eman baitigute adorea proiektu hau aurrera ateratzeko, une oro ezagutza, gogo bizia eta aholkularitza eskainiz. Gainera, Errusiako museoetako gure lankideengandik jaso dugun laguntza eskertu nahi dugu, eta bereziki San Petersburgoko Errusiako Estatu Museoko Evgenia Petrova eta Moskuko Tretyakov Estatu Galeriako Zelfira Tregulova. Bestalde, eskerrik asko Pariseko Centre Georges Pompidou zentroko Bernard Blistène, Brigitte Léal, Jonas Storsve eta Angela Lampehain gure lankideei, eman diguten laguntza eskuzabalagatik. Eta gure esker ona adierazi nahi diegu Zentrum Petersburg Judaica-ri, San Petersburgoko Errusiako Etnografia Museoari eta Erliñoaren Historiako Estatu Museoari, haien bitartez jarri ahal izan baititugu Suitzan lehen aldiz ikusgai Solomon Yudovinen argazkiak. Gainera, eskerrak eman nahi dizkiegu gainerako mailegatzaillei, Europako eta Estatu Batuetako bilduma pribatu eta publikoetakoei. Eta gure eskerrik zintzoena ere Suitzako Jüdisches Museum der Schweiz museo Juduari eta Museum der Kulturen Basel-i, haien bildumetako balio handiko zeremoniazko artearen zenbait pieza bikain Basileako erakusketan ikusgai jarri ahal izatea lortu izanagatik. Katja Guth-ek eta Nadja Guth-Biasini-k ere lagundu gaituzte garrantzi handiko zenbait mailegu eskuratzen. Erakusketa taxutzeko prozesuan gure lankideek Chagallen obrari buruzko ikerlan zientifiko bat egin dute erakusketa honi ekarpen bat egiteko. Hala, ikuspegi berri bat eskaini dute Chagallek erabilitako materialen eta pinturen atzean dagoen lan-prozesuaren gainean. Katalogo honetan azterlan horren aurkikuntzen zati bat besterik aurkeztu ezin bada ere, oso ikuspegi zehatza eskaintzen digute Chagallek obra horiek nola sortu zituen ikusteko. Azterlana gure Zaharberritze arloko Sophie Eichner-ek eta Werner Müller-ek eginga da, eta nire eskerrik zintzoena helarazi nahi diet proiektuari egin dioten ekarpen handiagatik.

Bai erakusketa bai katalogoa gauzatu ahal izan badira, hainbat lankide, aditu eta bildumagileen laguntzari esker izan da.

Erakusketaren garapen kontzeptualari dagokionez, erabakigarria izan da Basileako Unibertsitateko irakasle eta ikerlari gazteekin izan ditugun hartu-emanak, uneoro aritu izan baikara harremanetan aztergaiaren inguruko informazioa eta ezagutza trukatzeko. Eskerrak eman nahi dizkiegu Simon Baier, Alfred Bodenheimer, Thomas Grob, Bettina Keller-Back, Naomi Lubrich, Henriette Mentha, Olga Osadtschy eta Benjamin Schenk-i, elkarrizketa horietan eta katalogoan parte hartu izanagatik. Eta esker on hori luzatu nahi diegu Erik Petry-ri eta Ralph Ubl-i ikuspegi berritzaile bat eskaini duen elkarlan horretan parte hartzeagatik.

Gainera, katalogoa osatzeko, zenbait saiakera gehitu ditugu, Heiko Haumann, Shifra Kuperman, Angela Lampe eta Barbara Schellewald egileek.

Bettina Keller-Back-ek arduraren handiz gainbegiratu zituen erakusketa antolatutako aurreko lanak, oraindik Houstonen nintzela proiekturako prestatzen hasi nintzenean, eta geroago ikerlari nagusi gisa eikones NFS Bildkritik-en. Olga Osadtschy 2016ko udazkenaz geroztik aritu da argazki materialaren hautaketaz arduratzen eta gogoz aritu da laguntzen erakusketaren prestaketa-arlo guztietan. Nire eskerrik zintzoenak egin duen lan bikainagatik.

Josef Helfenstein
Zuzendaria, Kunstmuseum Basel

[Itzultzailea: Bitez.
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. Georg Schmidt, *Schriften aus 22 Jahren Museumstätigkeit*, Basilea 1964, 189. or. [itzuli]
2. Georg Schmidt, *Umgang mit Kunst. Ausgewählte Schriften 1940–1963*, Basilea 1976, 226. or. [itzuli]
3. Franz Meyer, *Marc Chagall. Leben und Werk*, Kolonia 1961. [itzuli]
4. Ikus Gottfried Boehm-ren gibel solas bikaina hemen: Franz Meyer, *Testfälle der Kunstgeschichte. Von Odilon Redon bis Bruce Nauman*, Ostfildern-Ruit, 2005, 445–46. or. [itzuli]
5. Karl Im Oberstegi buruz Chagallen obraren bildumagile gisa, ikus Henriette Mentha-ren saiakera katalogo honetan, 101. or. [itzuli]

IRAULTZAILEA FUNTSEAN

ANGELA LAMPE

Urriko Iraultzaren lehenengo urteurrenean, 1918an, Marc Chagallek arte iraultzailearen aldeko aldarrikapen bat argitaratu zuen:

Artea bere arauen arabera bizi izan da beti, eta hala jarraituko du. Muinmuinean, ordea, gizadiak bizi dituen aldi berak igarotzen ditu, lorpen iraultzaileenetarantz sendo aurrera eginez. Eta gizadiak azken Iraultzaren bidea hartu duenean bakarrik hitz egin badezakegu Gizadiak G letra larriz, orduan, Artea funtsean iraultzailea denean bakarrik idatzi dezakegu Arteaz A larriz. Halako arte batek soilik defenda dezake, bere aldaera guztietan, bizirauteko duen eskubide historikoa. Halako Arte batek eta halako sortzaile iraultzaileek eskatu eta jasotzen dute gure arreta, eta suspertu egiten gaituzte¹.

Hala, Chagallek gogora ekartzen zien irakurleei arte akademikoari bere nagusitasuna kentzea ere ekarri zuela Iraultza Boltxebikeak. Estilo iraultzaile berriaren defendatzaileak gutxi batzuk baziren ere, beretzat argi zegoen etorkizuna arte ezkertiar bati zegokiola, eta langile-klaseak bereganatu egingo zuela. Hain zuzen ere, Vitebsk distrituko Arte Komisario izendatu berri zen aldetik, hori zen bere egitekoa. Chagallek Parisen ezagutu zuen kazetari ohi eta Hezkuntzako eta Kulturako Herri Komisario (NARKOMPROS) Anatoly Lunacharsky ahalmen handikoak esleitu zion hogeita hamaika urteko artistari Vitebsken eta inguruko eskualdean arte-eskolak, erakusketak, hitzaldiak, labor esanda, arteari lotutako jarduera guztiak antolatzeke zeregina. Beste hitzetan adierazita: Chagallen eskuetan zegoen bere jaioterriko bitzta kulturala norabide berri batetik eramatea, urte haietako espirituari eutsiz. Aldiri judu pobreetako mutila itzal handiko eragile kultural bilakatu zen hala.

Chagallen artikulua erantzun egiten zien Urriko Iraultzaren urteurreneko ospakizunen harira sortutako lehenengo kritikei. Ekitaldi horiek gauzatu aurretik ere, ospakizun burgestzat jo zituzten, proletarioen espirituaren kontrako diru xahuketatzat². Vitebskeko arte-komisario gisa, ekitaldi haiek antolatzea izan zen Chagallek bete aurreneko zeregina eta, San Petersburgon eta Moskun bezain beste, zeremonia eta hots handiz ospatu zen urteurrena probintziako hiri horretan ere: eskualde osoko artistak mobilizatu ziren kalei agertoki erraldoien itxura emateko³. Artista eta sortzaile orok aurkez zitzakeen haien proiektuak, eta Chagall buru zen epaimahai batek onenak aukeratu zituen, ondoren margolari-talde batek mihise izugarrietara eraman zitzen. Chagallek berak posterretarako hainbat proposamen aurkeztu izan zituen, alegorikoak eta sinbolikoak gehienbat, eta zirriborro horietako batzuk gaurdaino iritsi zaizkigu. Abram Efros-ek gerora gogora ekarri zuenez, "Vitebsken Marc Chagallek (Marc Chagall Komisarioak!) motibo Chagalliarak pintatu ohi zituen pankarta guztietan, eta bandera bat altxa zuen hiriaren gainetik, bere burua, Chagall, zaldi berde baten gainean erakusten zuena, Vitebsk azpian zuela hegan eta adar bat jotzen: Chagall Vitebsk-erantz"⁴. *Eygens (Nire bitzta)* bere autobiografian honela dio Chagallek:

Eta urriaren 25ean, nire animalia koloreaniztunak herri osoan zehar kulunka ibili ziren atzera eta aurrera, Iraultzak hanpatuta. Langileak desfilatzen zihozten Internazionala abesten. Haien irribarrea ikusi nuenean ziur nengoen ulertu nindutela. Haien langile-buruzagiek, komunistek ez ziruditen hain pozik. Zergatik da behia berdea eta zergatik dabil zaldia zeruan hegan? Zergatik? Zer lotura du horrek Marx eta Leninekin?⁵

Hala eta guztiz ere, Chagallek mezu politikoak ere igortzen zituen, besteak beste *Bakea txaboletan, gerra Jauregietan* (*Paix aux chaumières, guerre aux palais*) bozetoko lauki-sarean aditzera ematen denez: nekazari errusiar bakar batek berealdiko ahaleginak egiten ditu etxe dotore eta aristokratiko bat altxatzeko, etxeak aberatsen eskuetatik erauzten ariko balitz bezala. Aberatsen desjabetze hori teoria soila izatetik berehala igaro zen praktikara. Herriarentzako arte-eskola berri bat eta harekin batera joango zen museoa ezartzeko, Israel V. Vishnyak bankari juduaren etxe pribatua, aurretik enbargatu zena, esleitu zioten Chagalli. Haren arte-programaren oinarria zen pertsona oroentzat zabalik egongo zen arte ederretako akademia bat zabaltzea; ez zuen adin-mugarik, eta langile, nekazari eta behartsuenei bereziki zuzendua zegoen, horiek matrikula ordaintzetik salbuetsita baitzeuden. Erakunde berriaren xede nagusia “errutina akademiko zaharrari azkena emango dion benetako Arte Iraultzaile baten oinarriak” finkatzea zen⁶. 1919ko urtarrilaren 28an izan zen inaugurazio ofizial arranditsua eta ordurako hirurehun ikasle zeuden matrikulatuta. Prentsaren erreakzioa bitan banatu zen: batetik, arte horren aurrean baikor agertzen ziren kritikariak eta, bestetik, proletarioak ordezkatzeko ez zituela zioten kritikariak⁷. Udaberri hartan, eskolaren eta haren ikuspegi kubo-futuristaren aurkako erasoak areagotu egin ziren. “Arte adierazgarria, ‘gaiari’ zegokionez eraginkorra izango zena”⁸ zen Alderdiak berariaz eskatzen zuena. *Iraultza Artean* programa-artikuluak idatziz erantzun zion Chagallek eskakizun hari, eta testu horrek, defentsa-idazkia izateaz gain, artearen gainean zuen ikuspegiaren oinarritzko printzipioak azaltzen zituen. Idazki horretan, “benetako arte proletarioa” deskribatzen du Chagallek; haren iritziz, gaia eta edukia baztertzeko horrek, eta ez da “literarioa”. Ez da “proletarioentzako artea”, ez da “proletarioei buruzko artea” ere, “pintore proletarioen” artea baizik, masen artean garaile irtengo direnena. Haien talentuaz eta kolektibo-kontzientziak gain, arlo estetikoan amore ez emateak bereiziko zituen pintore proletario haiek, baita hizkuntza plastikoak zuen balioarekiko errespetuak, errutinaren aurka borrokatzeak, eta “ $2 \times 2 = 4$ dela dioen artea” bazertzeak ere”⁹. Hemen, Chagallen kezka nagusia, antza, ez da klase-borroka, artista indibiduala den aldetik bere askatasunaren berrespena baizik; hortaz, edozein ideologia motari kontra jartzen dio berak bere pinturaren unibertsoa.

Chagallen matxinada artistikoa ez litzateke hartu behar Errusiako Iraultzaren ondorioz, nahiz eta botere aldaketa hura benetako inspirazio-iturri izan harentzat, zalantzarik gabe. Artistak Estatu Batuetan erbestean eman zituen urteetan argitu zuenez, “Iraultza hark ustekabea hartu ninduen indar dinamiko baten ikuskizun emankorraz: norbanakoa goitik behera zeharkatzen du indar horrek, irudimena estimulatu du, zure barneko unibertso artistikoaren gainean proiektatzen da, eta hori bera iraultza bat izan liteke”¹⁰. *Eygen*s bere autobiografiak paralelismo bat ezartzen du jada asaldura politikoaren eta bere kontzeptu artistikoaren artean: “Izotz-geruza baten azpian zetzan Errusia, eta Leninek aldatu egin zuen behea eta goiaren zentzua, nik nire pintoretan egin ohi dudana bezala”¹¹. Hala ere, gauzak alderantzizatzeko joera lehendik ere 1917 baino lehen sortu zen; 1911n agertu zen lehen aldiz motibo hori, Chagall Parisera bizitzera joan zenean. Hala, bere jarrera konformagaitzaren sinbolo bilakatu zen mundua azpikoz gora irudikatzea.

Frantziako arte-hiriburura egokitzen emandako aste batzuen ondoren, esperientzia egarri ziren mundu osoko artista gazteak erakartzen zituen Argien Hiri hartan, Vitebskeko artista lotsatiak gero eta askatasun handiagoaz ekin zion bertan ezagutu berri zuen kubismoari: irudiak forma geometrikotan zatikatzeaz gainera, buruak azpikoz gora jartzen hasi zen Chagall. *Mozkorra* marrazkia izan zen abiapuntua; bertan, edanean dagoen gizon batek (artistak berak?) burua edalontziraino makurtzen du halako moduz, ezen ematen baitu lepotik bereizi egiten dela. Bere irudi alderantzikatuen atariko bat izan liteke hau, edo bere distorsioen interpretazio-testuinguru errealista antzera ikus liteke: horditasunaren kode bisual bat.

1911ko Udazkeneko Saloiak atzera bota zuen *Gela horia* obran, Chagallek emakume nekazari bat irudikatu zuen burua azpikoz gora zuela, kopeta eta lepoa bat eginda. Xehetasun zentzugabe hori eszena irreal horretako giro asaldatua nabarmentzeko gehitu izan dela dirudi. Eta, aldi berean, keinu antinaturalista horrekin, errusiar gaztea urrundu egiten da Matisserengandik, gelako espazioaren kolore uniformearen erabiltzeko inspirazio-iturri izan zitekeela kontuan hartuta. Matisseren *Estudio arrosa*. Chagallen *Estudioa* pinturaren eredu, Salon des Indépendants erakusketarako (1911ko apirilak 23–ekainak 13) hautatu zuten; Parisera iritsi eta hurrengo egunean bisitatu zuen erakusketa hura Chagallek¹². Groupe de Puteaux izeneko taldearen Bigarren Kubismoak une gorena bizi zuen une hartan, eta erakusketa horretan ospatu zuten euren garaipena. Kubistei eskainitako aretoan, 41.ean, Fernand Léger, Jean Metzinger, Albert Gleizes, Henri Le Fauconnier eta Robert Delaunay artisten konposizio monumentalek txundituta utzi zuten publikoa. Chagallek hau esan zuen: “Pintura frantses modernoaren muinean murgildu nintzen zuzenean”¹³.

Argi dago esperientzia bisual berri haiek eragin handia izan zutela Chagallek poeta bati egindako formatu handiko erretratuan: *Hiru eta erdiak (Poeta)* izenburua du lanak, eta azpikoz gora irudikatutako buruaren motiboa txertatzen du berriro ere. Dituen neurri izugarri handiak ikusita, litekeena da 1911–12ko neguan edo 1912ko udaberrian margotu izana La Ruche-ko artisten kolonian. Dodekagono-itxurako haren eraikin nagusia Paris hegoaldean, Vaugirard hiltegietatik gertu zegoen, eta bertan, estudio handiago bat hartu zuen Chagallek. Azpikoz gora irudikatutako burua, berdez nabarmendua, funtsezko gunea da pieza zirrargarri honetan. Hemen idazlea mahai baten ondoan eserita ageri da, honen aurrekarizat jo daitekeen *Mazin poeta* pinturan bezala; eta halere, Cézanneren unibertsoaren oinarriak —kontuan izanik jarrera horretan irudikatutako edale bakartiak zirela haren lanaren motibo nagusietako bat— astintzen ditu lan honekin Chagallek, artista frantsesaren unibertsoa bera mozkor balego bezala. Fazeta amaigabeetan konposizioa sakabanatze horrek, kubismoaren ezaugarri, espazio ezegonkor bat sortzen du. Horren ezohikotasuna ez datza inspirazio kubistan; aitzitik, azpiz gora zegoen buru horrekin, estilo berri horren sinbolo berri bat sortzen du Chagallek. Estilo horrek, pinturaren espazio desorekatu eta perspektiba anitzen bitartez, hankaz gora jarri zuen artearen mundua, artista errusiar gaztearen ikuspegitik behintzat.

Chagallek kubismoarekin saiakerak egiten jarraitu zuen, eta oraingo honetan burua gorputzetik erabat erauzita erakusten du artistak. *Mozkorra* pinturaren prestalanerako egin zuen estudio interesgarrian, labana eskuan duen irudiaren burua ardo botilarantz mugitzen da. Edaten baino, leihotik kanpo ari da begira airean dabilen aurpegia, edo aldrebes dagoen mundu bat agertzen duen koadro bati erreparatzen: bertan, zaldi bat zelai batean bazkatzen ageri da, buruz gora. Edalea artistaren autorretratu bat ote, bere sustrai hasidikoak aditzera emanez, Pierre Schneider-ek iradoki bezala? Hasidimek jaunartu aurretik gehiegi edatea leporatu ohi zieten¹⁴.

Burua eta gorputza bananduta agertzeak aukera artistiko berriak eman zizkion Chagalli. Hala, horren adibide dugu *Izeba zeruan*, bere lagun Blaise Cendrars-ek izenburu berri bat eman zion pintura: *Errusiari, astoei eta gainerakoei*. Diagonalean eraikia, pintura honek ikusmolde konbentzigarri bat eskaintzen digu Chagallek egindako ahaleginen gainean bere Errusiako oroitzapenei eta hegan dabiltzan irudien ikuspenei itxura zehatz eta ulergarri bat emateko. Bisualki, garratzasun hori, antza, Chagallen interesaren muinean datza, gaueko eszena metaforiko honetan esanahi geruza anitzak txertatuta izan arren. Hala, 1946an artistak azaldu zuenez, burua eta gorputza bereizi izanaren arrazoia izan zen, “esne-pertzak daramatzen bururik gabeko emakumearen kasuan”, “espazio huts bat behar zuelako gunee zehatz horretan”, harentzat “gainazal bat baita pintura, kokapen zehatz batean dauden gauzen irudikapenez estalia (objektuak, animaliak, gizakiak), non ez duten garrantzirik ez logikak ez eta ilustrazioak ere. Bertan, konposizioaren efektu bisualak du funtsean garrantzia”¹⁵. Bere benetako lehentasunari dagokionez, Chagallek zioen “nire pinturak ikuspegi arkitektoniko batetik eraikitzea [zela], hain zuzen ere inpresionistek eta kubistek egin duten bezalaxe, euren estiloari jarraituz eta adierazpide formal berak erabiliz. Inpresionistek argia eta itzala baliatuz betetzen zituzten mihiseak; kubistek, berriz, kuboekin, triangeluekin eta konoekin. Formatzat hartutako objektuekin eta irudiekin saiatzen naiz ni nolabait ere nire mihiseak betetzen”¹⁶.

Buru hegalaria elementu piktoriko bilakatu zen Chagallentzat, forma geometriko abstraktu bat bezala erabiltzen zuena, kubisten moduan. Edouard Roditi arte-kritikariarekin geroago izandako elkarrizketa batean, kubisten berrikuntzak bere egin zituen modu guztiz ezohikoa gogora ekarri zuen:

Ez, kubisten saiakuntzak ez zitzaizkidan inoiz gehiegi interesatu. Niretzat, irudikatzen zuten guztiak geometria soil bat izateraino murrizten zutela ematen zuen, eta horrek esklabotza berri bat adierazten zuen. Ni, aldiz, askapenaren bila nembilen gehiago; irudimena edo fantasiatik ez ezik, formatik beretik askatu nahian. Nire pinturako batean behi bat ipintzen badut teilatu baten gainean, edo emakume txiki-txiki bat beste askoz handiago baten gorputzaren erdian, hori guztia ez litzateke inoiz interpretatu behar anekdota bat balitz bezala. Aitzitik, ilogikoaren logika irudikatzea da guztiaren xedea, beste batzuk diren formen mundua, konposizio mota bat, dimentsio psikikoa ematen diena inpresionistek eta ondoren kubistek probatu izan zituzten hainbat formulari¹⁷.

Chagallek asko miresten zuen “pintore frantsesen ‘begia’, haien proportzio sena”¹⁸, baina bere izaera iraultzaileari ezinezkoa zitzaion haien formalismoa onartzea. Errusiar gaztea dimentsio berri, abstraktu eta aske baten bila zebilen, ikusmolde berriak, ezezagunak askatuko zituena eta munduaren ikuspegi mistiko bat hezuramamituko zuena. Eta, izan ere, dimentsio Chagallesko hori dario *Errusiari, astoei eta gainerakoei* pinturari, nahiz eta bere egituraketa formala argiago ikusten den bere ondorengo obra nagusian: *Ni eta herria*. Lan horretan, maisutasunez elkartzen ditu Chagallek kubismoak ezaugarri duen zatikatzea eta Vitebskeko oroitzapenak eta Hasidismoaren oihartzunak, eta desegin egiten du naturaren eta gizatasunaren, ametsaren eta errealtatearen arteko dualtasuna. Atzealdean, azpikoz gora, etxe batzuk eta emakume nekazari bat ageri dira. Gainera, eskalaren aldaketek ere herri-artearen ikono eta grabatuak (*lubki*) gogorarazten dizkigute; Natalia Goncharova-ren eta Mikhail Larionovthaten Errusiako neoprimitibismoak asko zor zion herri-arte horri. Orain arte, ez da sekula aztertu Futurismoaren funtsezko irudi baten errusierazko itzulpen bat bezala ere har litekeela maisulan hau.

Yury Annenkov pintoreak egunkari batean idatzitako artikulua batek Chagallen presentzia dokumentatzen du *Les peintres futuristes italiens* erakusketa sonatuaren inaugurazioan, Pariseko Bernheim-Jeune galerian, 1912ko otsailaren 5ean¹⁹. Horrenbestez, baliteke horrek aukera eman izana Chagalli Umberto Boccioni-ren *Aldibereko ikuspenak* (*Visioni simultanee*) pintura aztertzeko; bertan, kolore argiak erabiliz irudikatutako bide zehar batek banandutako bi aurpegi handiren kontraposizioak inspiratu zuen beharbada *Ni eta nire herria* konposizioa. Futuristek aldi berean irudikatzen zuten barneko eta kanpoko espazioa, eta erabilera hori bera egin zuen Chagallek bere obran ametsa eta errealitatea elkartu zituenean.

Parisen eman zituen urteetan, kubismoak Chagallen obran izan zuen eragina indarra galtzen joan zen, artistak jasotzen zituen estimulu berriekin nahasten, Robert Delaunayren pinturatik jasotakoekin, besteren artean. Chagallen obra nagusien artean dagoen *Omenaldia Apollinaireri* lanaren eraikuntza zirkular koloretsuak, data zehatzik gabeak, Delaunayren *Formes circulaires* edo zirkulu-formei egiten die aipamen; Delaunayk 1913ko udaberrian sortu zituen Louveciennes-en, eta itxuraz, Chagall bertara joan ohi zitzaion artista-bikoteari, Delaunay bikotearen igandetako elkarraldietara, bisitan joan omen zitzaien²⁰. Dena den, Chagallek ez zuen baztertu gorputz alderantzikatuen motiboa; aitzitik, koadroetako gai nagusi bilakatu zuen, adibidez, 1914ko *Pintorea astoaren aurrean* marrazkian, non burua ez ezik, pintorearen gorputz osoa ere ageri den azpikoz gora irudikatuta, arteak ikusmolde aldaketa akrobatiko baten premian zela aditzera emanez edo. *Picassori buruz pentsatzen* (1914) marrazkiak aditzera ematen duenez, gauzen ohiko ordena aldarazteko zaletasun hori estu lotuta dago Chagallek tokiko artearen agertokiarekin eta bertako protagonistekin zuen harremanarekin. Ondoko hitzak irakur daitezke errusieraz: “Nazkatuta nago Chagallez Picasso[ri buruz] pentsatzen”²¹. Itxura kubista duten formak eta objektuak Chagallen gainean ari dira erortzen, hura lurreen labaintzen ari den bitartean. Dena den, ulertu liteke, ez duela amore emango, eta espainiarraren menderakuntzari kontra egiten ari zaiola ere.

Lehen Mundu Gerra hasi eta Errusiara itzuli zenean ere, bere horretan jarraitzen zuen Chagallen izaera asaldatzaileak. Alderantzikatutako buruaren baliabidea —*Margolaria burua azpikoz gora* (1915) marrazkian oinarritua— bere lehenengo monografiaren azalean agertu zen, Abram Efros-ek eta Jakob Tugendhold-ek idatzikoan. Monografiaren izenburua bera, *Iskusstvo Marka Shagala* (Marc Chagallen artea), azpikoz gora ageri da, liburua goitik behera jarrita bakarrik irakur daitekeelarik. Urte batzuk geroago, alderantzikatutako buru hura berriro agertu zen garrantzi handiko bere *Ene Jainkoa* pinturan, 1919koan; Philadelphia Museum of Art-en dago orain. Artista frantsesekiko ez ezik, berak Vitebsken zabalduetako Herriaren Arte Eskolako kide berriekiko bereizi zen Chagall. Gutxienera nabarmen murriztuta, pintorearen oinarritzko zuri-beltzeko kolore-eskemak Kazimir Malevich-en konposizio suprematistak gogorarazten dizkigu. Gertuagotik behatuta, ke-zutabe baten antzeko forma bat, gurutze txiki zuriez eratua, ikus daiteke zerurantz gora egiten kupularen gainetik. Aipamen ironiko bat egin nahi ote zien Chagallek karratu beltzen eta gurutze zurien pintore haren asmo transzendentalei? Osorik zuriz ageri den irudia apropos asmatu ote zuen garaiko suprematisten konposizio monokromoei aipamen egiteko, forma zuriak hondo zuri baten gainean irudikatzen zituztenei?

Edonola ere, Chagallek bere jaioterrian bizi zuen egoerari emandako erantzuna zen, non Herriaren Arte Eskolako komisario zereginei heldu zieneko hasierako euforia apaldu egin baitzen. Arte iraultzailea, estiloak baino gehiago artista proletarioaren jarrera artistiko indibidualak zehaztutakoa,

Chagallek azaldu bezala, amets labur bat besterik ez zen izan. 1919ko udan El Lissitzky Vitebskera iritsi ondoren –Moskuko Malevich pintore ospetsua ondoren iritsiko zen urte hartako azaroan– berehala geratu zen argi arte ezkertiarak abstraktua izan behar zuela. Biak hasi ziren Herriaren Arte Eskolan irakasten eta laster gertatuko zen paradigma-aldaketa bat haien eskutik. Chagallen pintura figuratiboak ez zuen harrezkero gutxiengoaren talde bat ere ordezkatzeko, eta gero eta isolatuagoa geratu zen. Haren ikasleak Malevichen eta Lissitzkyren, “artearen berritzaileen”, jarraitzaile sutsu egin ziren; hortik dator bi irakasle horiek sortutako “Arte Berriaren Garaile” ikasle-taldearen izena, dagokion errusierazko UNOVIS akronimoaz ezaguna.

Zuzendari zereginetan izan zituen oztopo nabarmenei aurre egin behar izateaz nekatuta eta etsita, 1920an bere jaioterria atzean utzi eta Moskura joan zen Chagall. Artista gaztea zela Parisen emandako urteetako bizipenek Vitebsken izan zuen esperientziaren antza zuten. Bi kasuetan bere burua arrotz ikusita —atzeritar nahiz artista zaharkitu— bere burua berrasmatzeko premia ikusi zuen Chagallek, bere berezko identitatea saldu gabe. Ganberako Estatu Antzoki Judurako mural famatuak ikusita, kontuan hartuta sobietar hiriburura iritsi ondoren sortu zituela, antzeman daiteke bikain eraman zuela aurrera egintza handi hura. Garaiko espirituaren aurrean trebetasunez jokatzeko aire berri bat antzeman daiteke bere obran; nabarmena da hori zeruan ageri diren karratu beltz supematistetan eta musikariaren jantzetan, eta baita atzealde abstraktu geometrikoetan ere. Argi geratu zen Chagallentzat arteak, iraultzaile izena har zezan, askea, indibidualista eta poetikoa izan behar zuela, ideologia nagusien aurkako jarrera erakutsiko zuena, arau orotik aske.

[Itzultzailea: Bitez.
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. Marc Chagall, “Art on the Anniversary of October”, *Vitebsky Listok* (The Vitebsk Leaflet), 1918ko azaroak 7, 1030. zk., Benjamin Harshav-en (arg.) aipua, *Marc Chagall on Art and Culture*, Stanford 2003, 28–29. or. [\[itzuli\]](#)
2. Artikulua: Grebenik, “Let Us Not Be Ridiculous”, *News of the Vitebsk Province Soviet of Peasant, Workers, Red Soldiers, and Farm Laborers’ Delegates*, 1918ko urriak 19, 226. zk., Benjamin Harshav-en aipua, *Marc Chagall and His Times: A Documentary Narrative*, Stanford 2004, 253–54. or. [\[itzuli\]](#)
3. Ikus Marc Chagall, “Letter from Vitebsk”, *Iskusstvo kommyny* (Komunako Artea) (San Petersburgo), 1918ko abenduak 23, 3. zk., Harshav-en 2004 (ikus 2. oharra), 259. or. 450 poster handi, hainbat bandera langileen erakundeentzat, herri-tribuna argizatuak, eta garaipen-arkuak; argi-zuziak eta su artifizialak kaleak argitzen. [\[itzuli\]](#)
4. Abram Efros, “Ends without Beginnings (Art in the Revolution)”, *Shipovnik* (Mosku), 1. zk. (1922), 115. or., Harshav-en aipua 2004 (ikus 2. oharra), 243. or. [\[itzuli\]](#)
5. Marc Chagall, *My Life*, New York 1960, 140. or. [\[itzuli\]](#)
6. Marc Chagall, “The People’s Art College”, *Vitebsky Listok*, 1918ko azaroak 16, 138. zk., Harshav-en aipua 2004 (ikus 2. oharra), 256. or. [\[itzuli\]](#)

7. Ikus Aleksandra Shatskikh, *Vitebsk: The Life of Art*, New Haven 2007, 28–29. or. [\[itzuli\]](#)
8. Ikus Franz Meyer, *Marc Chagall: Life and Work*, itzul. Robert Allen, New York 1964, 270. or. [\[itzuli\]](#)
9. Marc Chagall, “The Revolution in Art”, *Revolutsionnoe iskusstvo* (Revolutionary Art), 1. zk. (1919ko martxo-a-pirila), Harshav-en aipua 2003 (ikus 1. oharra), 31–32. or. [\[itzuli\]](#)
10. Marc Chagall, “Some Impressions Regarding French Painting: Address at Mount Holyoke College”, 1943ko abuztua/1946ko martxo, Harshav-en 2003 (ikus 1. oharra), 74. or. [\[itzuli\]](#)
11. Chagall 1960 (ikus 5. oharra), 138. or. [\[itzuli\]](#)
12. Ikus *ibid.*, 100. or. [\[itzuli\]](#)
13. *Ibid.*, 103. or. (itzulpena aldatuta). [\[itzuli\]](#)
14. Horri buruz, ikus Pierre Schneider, *Chagall à travers le siècle*, Paris 1995, 32–33. or. [\[itzuli\]](#)
15. Pasarteak, 1946an Chicagoko Unibertsitatean emandako hitzaldi batetik; lehenik ingelesez argiraturia “The Artist”, Robert B. Heywood-en, *The Works of the Mind*, Chicago 1947; Harshav-en aipua 2003 (ikus 1. oharra), 77–78. or. [\[itzuli\]](#)
16. *Ibid.*, 77. or. [\[itzuli\]](#)
17. Marc Chagall, Edouard Roditi, *Dialogues on Art*, Londres 1960. 19. or. Chagallekin izandako elkarrizketa 1958koa da. [\[itzuli\]](#)
18. Harshav 2003 (ikus 1. or.), 69. or. [\[itzuli\]](#)
19. Yury Annenkov, “Liricheskii trampling” (Jauzi-ohol lirikoa), *Zhizn’iskusstva*, 1920ko irailak 4–5, aipua Irina A. Vakar eta Tatiana N. Mikhienko, arg., *Kazimir Malevich: Letters and Documents*, 1. lib., Londres 2015, 132. or. [\[itzuli\]](#)
20. Ikus Pascal Rousseau, arg., *Robert Delaunay. De l’impressionnisme à l’abstraction 1906–1914*, erak. kat., Centre Georges Pompidou, Paris 1999, 194. or.; Jackie Wullschlager, *Chagall: Love and Exile*, Londres, 2008, 161. or. [\[itzuli\]](#)
21. Itzulia Benjamin Harshav-en, “Chagall: Postmodernism and Fictional Worlds in Painting”, *Marc Chagall and the Jewish Theater*-en, erak. kat. Solomon R. Guggenheim Museum, New York; The Art Institute of Chicago, New York 1992, 22. or. [\[itzuli\]](#)

CHAGALL-EN ERORIALDIA

SIMON BAIER

Chagallen autobiografia mundua lehen aldiz gainetik begiratu zuen modua azalduz hasten da, oso modu bitxi batean, alegia. Harrigarria dirudien arren, jaioberriak oso objektu prosaiko bati zuzendu zion bere lehenbiziko begirada: “Aska bat zen ikusi nuen aurreneko gauza”¹. Irudia ikusmenean agertzen da bat-batean eta berehala desagertzen da gero. Haurtxoa irudian bertan ari da erortzen: ontzian dago murgilduta. Jatorrizko yiddish hizkuntzak argiago adierazten du erabateko murgilketa hura: “ikh bin in ir arayn ingantsn” (“Nire gorputz osoa desagertu zen bertan”)². Bat-batean, kolpean hasten da bizitza. Gainera, sute bat hasten da, imajinatutako erdiondoko eszena deseginez. Amaren ohea, haurtxoarekin batera, etxetik ateratzen ari da bizitza zaugarria suharretatik babesteko. Ezbeharrak oso dramatikoak eta existentzialak bada ere, narrazioaren tonua umoretsua da. Hilda dirudien haurra uretan murgiltzen dute berpizteko. Likido amiotikoa galdu izana, gizakiaren aurreneko ingurunea, alegia, bigarren ingurune artifizial batek ordeztuko du orduan, urez betetako zurezko ontzi batek³. Baina espazio horrek berak ere egonkortasuna galduko du: atzean utzi behar izango dituzte etxea eta aska. “Etxera edo dendara gindoazen. Hori da gogoan dudana askaren ondoren”⁴. Batzuetan, elkarrekin nahastuta ageri dira bi espazioak; hala, hau zioen Chagallek jaio zeneko etxeaz: “gogora ekartzen dit (...) sardinzar-kupel batean botatako patata bat gatzun batean blaituta”⁵. Bilgarri oro, beraz, bildutako bihurtu daiteke eta, topologia paradoxiko hori muturreraino eramanda, etxea, patata bat bezala, di-da batean bota daiteke kupel batera.

Hala, bizi ahal izateko estalpe eta barruti berriak aurkitzeko ahaleginen eragile da jaiotza. Dena den, ingurune artifizial oro ez da soilik iragankorra eta geroago izango diren trantsizioen abiaburua; arrotz bilakatu daitezke giza gorputzarekiko: “Lortu berri nuen ‘handitasunaren’ goialdetik landetxe horri begira ari nintzela, keinu egin eta galdetu nion neure buruari: Nola liteke ni hemen jaio izana? Nola hartzen da arnasa leku honetan?”⁶. Chagallek bere bigarren jaiotza bat ere kokatzen du familiak bere haurtzaroko egurrezko etxea utzi zuenean, harriz egindako sendoago batera bizitzera joateko⁷. Chagall 1922an hasi zen bere autobiografiaren aurreneko zirriborroa idazten, Errusiako bere azkeneko lana galdu ondoren, eta bere jaioterriari egindako azkeneko agur batekin amaitzen da testua. Handik gutxira, Errusia atzean utzita, Lituania eta Berlindik igaro ostean, 1923an atzera Parisera joan zen bizitzera. Zentzu batean, testuak berak Chagallek galdu zuen bizitza/mundua ordeztzen duela uler liteke; batik bat, Vitebskeko probintzia-bizimodua ordeztzen duela, ordura arte bere pinturentzako atze-oihal biografiko bezala balio izan ziona⁸. Eta atze-oihal horren kontra, bere autobiografia sarritan ikusi ohi da kode ikonografiko pribatu bat bezala, artistak bere pinturekin batera ipintzen duena bertan biltzen diren irudi enigmatikoak eta motiboak ulergarriak izan daitezkeen, pasadizo pertsonalekin loturak ezartzea ahalbidetuta⁹. Dena den, baliteke testuaren hasierak aipamen egitea bere pinturan bildutako are eta egitura sakonago bati. Chagallek sarritan irudikatu ohi zuen jaiotzaren gaia; lehen aldiz 1910eko konposizio batean. 1911 eta 1912 urte bitartean konposizio horren beste bi bertsiok desberdin sortu zituen. Hiru lan horietan haur jaioberria amarengandik erauzia izan da eta beste norbaitek darama. Eta hiru pinturetan aska obalatu bat agertzen da; bertako hutsunearen iluntasunak koadroaren espazioa

gainditzen du beheko espazio zehaztugabe baterantz. Bere aldetik, 1910eko konposizioak oraindik ere etxearen barnealdea iradokitzen du haurrak hurbiltasun harremanak gauzatzea ahalbidetzen duen leku gisa. Ohearen gaineko olanak lausotu egiten du amarengandiko distantzia. Lekua iluna eta hertsia da. Ondoren egin izan zituen pinturak, Parisen 1911–12an sortuek, bitan zatitzen dute babes-estalki hori. 46 x 36 zentimetroko bertsio intimoago horretan, ohol gorrien lerro bertikal (eta zenbaitetan) paraleloek lautasun bidimentsionala ematen diote espazio piktorikoari. Beltzez jantzitako gizon bat begirik ez duen haur bat eramaten ari da, askako barrualde beltza haurraren zain dagoen bitartean eskuinaldeko ertzean (Marc Chagall, *Jaiotza (Naissance)*, 1911, Bilduma pribatua). Chicagoko Arte Institutuan dagoen bertsioa panoramikoan (ia bi metro zabal) etxea nabarmen handiagoan dago deseraikia, lerro diagonalez osatutako sareta baten bitartez. Hala, kanpoaldearekiko mugak hautsi egiten dira behinbetiko, kanpoko espazioa irudiaren beste osagai bat gehiago bilakatu baita bertan. Hemen ez dirudi haurra askaren hutsunean barrena desagertzeko zorian denik; horren ordez, etxeak teilaturik ez duenez, eter baterantz igotzen ari dela dirudi, non beste gorputz batzuk, grabitatearen indarretik aske, beren norabidea galtzen hasten baitiren. Koadroaren eskuinaldean soilik, zurrumbilo hori atzera erakartzen du lurrera izaki hegalaria biltzen dituen forma zirkular batek, eta mahai baten ingurura ekartzen ditu, non gizaki nahiz animaliak abegi honez hartzen dituzten (Marc Chagall, *Jaiotza (Naissance)*, 1911, The Art Institute of Chicago). Hemen, espazioak betetzeko beste aukera bat ematen du haurraren hegaldia, hain distopikoa izango ez bada ere, beharbada. Espazio horiek, ordea, ez dira erraz suertatzen diren testuinguruak: finkatu beharreko aukerak dira. Eta espazio horiek guztiak ez dira egokiak pertsonentzako. Hemen, hegaldia arriskurik gabe amaitu arren, Chagallek erorketa ikaragarri baten mehatxua aditzera ematen digu nolabait. 1912ko gouache batean, jaioberria hankaz gora erortzen da ohetik lurrera, askaren eta katu baten artean.

Aska beste testuinguru batzuetan ere ageri da: adibidez, jateko modu zeharo alienagarriaren iturri gisa¹⁰. 1911 eta 1913 artean egindako gouache batean, emakume bat makurtuta ageri da aska batean, txerri bat ondoan duela¹¹ (Marc Chagall, *Ur-aska (L'abreuvoir)*, 1913, Stadtmuseum Simeonstift, Tréveris). Aska oso behean dagoenez pertsona batek bertatik elikatu ahal izateko, ontzi horretan erortzeraino makurtu behar du emakumeak, aberearen maila berean jarrita, eta arraskaren barruan erortzeko arriskuari aurre eginda. Bere eskuineko besoak inguratu egiten du aska —haren gorputzaren tonu berdinekoa—, eta beherantz tira egiten dio nahita. Emakumearen besoak eta bizkarralde nabarmenak elipse bat itxuratzen dute. Aurrealdera makurtutako irudi honek mugimenduan jartzen du irudi osoa, aurrea beha joz, hurrena biraka, irudiaren norabidea guztiz desegiteko zorian balego bezala. Emakumearen gorputza azpikoz gora zintzilikatuta ageri delarik, orain, norabidea zuzentzeko, emakumea zutikako posizioan jartzeko eskatzen du inplizituki pinturak. Hala ere, modu honetan, ikuslearen jarrera egonkorra bera zalantzan jartzen du gainera. Pinturaren beheko ertzarekin bat eginda, askaren aurrealdeak ahalbidetu egiten du susmatzea norantz doan espazioaren suntsiketa erorketaren bidez: hain zuzen ere azalera lau bat lortzera bideratzen da, non gizakiaren, animalia-aren, objektuaren eta munduaren arteko distantzia ezabatu egiten den. Chagallen autobiografiaren hasieran iradokitzen denez, bereizketa oro lausotzen den atalase horrek lotura zuzena du uteroarekin, espazio horrekin: beste hitz batzuetan, batetik, munduko esperientzia espazial ororen aurreko egoera adierazten duena eta, bestetik, etengabe biraka ari dena, goranzko eta beheranzko mugimendua oraindik oso zehaztuta ez dagoelarik. Eta, hain zuzen ere, eremu horretan jartzen du Chagallek bere arreta, *Abere-tratularia* (1912) pinturan eta *Amatasuna* (1913) marrazkian ere antzeman daitekeen bezala. Estilo sakon eta abstraktuago batean irudikatzen du sabela, formaren genesirako lekua balitz bezala; gorputz-atal horrek

adierazten du, halaber, zirkuluaren forman oinarrituta Chagallek aurretik egin izan zituen hainbat estudioren muina ere, geroago *Omenaldia Apollinaireri* (ca. 1913) pinturari bide emango zioten estudioena.

PROBINTZIAKO ELDARNIOA

Franz Meyerrek “keinu birakaria”¹² aipatu zuen, Chagallen pinturaren ezaugarri nabarmena 1911n Vitebsk utzita Parisera bizitzera joan zenean¹³. 1911–12ko konposizioei begiratu azkar bat ematea nahikoa da eremu semantiko zabalago bat antzemateko irudi horien biraketaren oinarrian: *Bikotea ahuntzarekin* (1911) pinturan, ezkerraldean, emakume bat, hondoan ageri den ahuntz baten bultzadaz, eserita dagoen gizon bati oldartzen zaio, pinturaren egonkortasun horizontala hautsiz. Gizonari ahoa zabaldu beharrean da ia, hari musu emateko. Chagallek motibo hori lantzen jarraitu zuen, elkarraldi libidinoso horretan animaliak eta gizakiak gutxika elkar lotzen. *Nire andregaiari eskainia* (1911) pinturan, emakumea behi baten burua duen bikotekidearengana zuzentzen ari da, beherantz makurtuta, haren ahoan txistu egin ahal izateko; emakumearen burua 180 gradu dago biratuta. Bi pinturetan, musua topaketa bortitz eta gaitzesgarria da. Emakumea/gizona/animalia hiruko horrek egitura bare bati ematen dio bide *Ni eta nire herria* (1911) pinturan; zirkulua eta bere kokapena erabat agerikoak dira lan horretan. Hondoan, emakume bat ikus daiteke azpiko gora irudikatuta. Orientazio sena erabat hausten duten animaliekiko eta pertsoniekiko elkarraldi intersubjektiboaz gain, egoera hori alkoholak eragindakoa balitz bezala irudikatuta egon liteke nahita, espazioaren barruan antzeko suntsipena sortzen baitu gorputz harremanetan, *Hiru eta erdiak* (1911) pinturan bezala. Irudi alderatzikatuek ikuslea biratzea eskatzen dute —behin pinturak zintzilikatzean konplikatzen den biraketa—, eta jasotako irudietan islatzen da hori, euren buruak literalki galtzen duten horietan.

Aipatutako azken obra horretan, “norbere gorputzetik at” egoteko modu hori produkzio artistikoari lotuta ageri da ere bai. Izatez, Chagallen obran, idazketak, pinturak, baina baita irakurketak ere, sorrarazten dute espazioan kokatutako gorputzaren egonkortasunaren galera hori. Antzeko adibide muturrekoa *Gurdi-gidari santua* (1911–12) pinturan ikus daiteke. Aulki batean eserita irakurtzearen ageriko ekintzak soin baten atzeranzko flexio erabat estatikoa irudikatzen du hemen¹⁴. Lan hau sortzean bertan ageri den irudiaren jarrera imitatzen jardun zuen Chagallek: mihisearen inguruan mugitzen jardun zuen alde batetik baino gehiagotatik nola landu ikusteko, nola zintzilikatu beharko litzatekeen argi geratu ez zen arte¹⁵. Jatorrizko irakurlea buruz behera erakusteko moduan jarri ohi da koadroa. Lan hau salbuespen bat izan arren, Chagallek abangoardiako pinturaren gai nagusietako batean noraino parte hartu zuen erakusten digu; izan ere, narratiba horretatik salbuetsita geratu ohi zen Chagall, berak landutako gai figuratibo, erlijioso, herrikoi eta sentimental nabarmenak, eta ez oso metodikoak, abangoardiako pinturatik urruntzen zirelako. Izan ere, Vitebskeko bere ondorengo aurkariek, El Lissitzkyk eta Kazimir Malevichek, ez zuten mihisearen noranzko esplizitu bat baztertzeko aukera hori arakatu askoz ere beranduago arte, eta abstrakzioari lotuta egin zuten¹⁶. Harrigarria dirudien arren, Francis Picabia izan zen, 1912an, Kubismoaren hizkuntza baliatuz, pintura-forma baten antzeko formulazio zehatz bat lantzen hasi zena, zirkulu eran antolatuta. 1913an, pintura bat alde guztietatik sortzeko aukera sortzen zen, baina hori pintura abstraktu batean bakarrik landu zitekeen erabat¹⁷. Chagallek, ordea, giza gorputzaren ingurunea marratu egiten zuen, Kubismoak inoiz ere egiten ez zuen

eran¹⁸. Eta ingurune urbano eta mekanizatu batean murgilduta egotea ere ez zen eldarnio horren eragile edo paradigma izan Chagallentzat, itxuraz. Nahiz eta *Noria* (1911–12) pinturan sinbolikoki biraketa iragarri zuela iruditu —“Pari” hitza agertzen da bertan, “apustu” euskaraz— inspirazio-iturri jakin bat besterik ez du aditzera ematen, baina ez, ordea, bere pintura guztien atzean den behin-betiko indar eragilea. Bere kasuan, burrunba egiten zuten motoreak, propulsoareak eta gurpilak ez ziren noranzkoaren inguruan berez esperimentatzeko baliatuko zituen osagaiak.

Chagallen lehenengo monografian, Abram Efros-ek eta Jakob Tugendhold-ek 1918 idatzi eta 1921ean jadanik alemanera itzulia zegoenean, egileek atzera begirako bat egiten dute Chagallek Parisen egindako egonaldia dialektika konplexu batean txertatzeko. Parisen bizi izan zuen garaia atzera begirako ikuspegia une labur bat balitz bezala aurkezten da, azken sintesirako bidean: guztiak gidatu zuen artista berriz Vitebskera, baina itzulera hori ez zen Chagallek prestatutako zerbait, Lehen Mundu Gerra hasteak behartu baitzuen bertan geratzera. Itxuraz, itzulera horrek bere artearen ezegonkortasun patologikoa eraldatu zuen, eta arte-forma epikoago eta bareago bat bilakatu¹⁹. Bi egileen testu bereziek kontakizun paralelo bat eskaintzen dute, Pariseko metropolian egin zuen egonaldiak, eta zehatzago esanda Kubismoak Chagallen pinturan izan zuen eraginari buruz. Egileek adierazitakoaren arabera, haren estilo naif, tolesgabe eta fantasiako horrek, era berean tradizio judu kultural eta historiko askoz ere zabalago bat oinarritzat zuenak, muturreko egoerara heltzen da Parisen: “Kubismoak zeharo apurtu zuen unibertso bisual osoa”²⁰. Klitxe hori mundu osoan aplikatu baliteke ere, Chagallen lanari lotutako adierazpena da zehazkiago: “Kataklismo izugarri batek suntsitu zuen Shtetl juduaren unibertsoa”²¹. Hori dela eta, hegan dabilzan gorputz ebakiak tokiko oinarrietan bertan bortizki gabetutako pintura baten seinaleak balira bezala interpretatzen dira. Hala ere, gabetze hori premia bizi bat balitz bezala ikusten dute egileek: “Dena den, hasierako Chagall hura ‘lurrari,’ ‘bere Lyoznori’ gehiegi atxikita zegoen”²². Bai Lyoznoko probintzi herria, Chagallen senideetako batzuen bizitokia zena, baita Vitebsk ere, baztertu beharreko irteera-guneak ziren. Pintura Kubistaren arrazionaltasun objektibo eta nazioartekoak, alde batetik, indartu egiten du hasiera-hasieratik hegaldia, egonkortasunik eza, erorketa jaso zituen artea²³. Bestalde, baliteke Kubismoak egindako “objektuen funtsezko ‘desitxuratzak”²⁴ aukera eskaintzea Chagalli bere konposizio ezegonkorretan konstruktibitate berri bat txertatzeko, azken batean: “Bere eraikuntza piktorikoen osotasun zorrotza da Kubismoaren indargune berezia: bere konposizio-elementuetan, desegindako objektuen zatietatik abiatuta, Kubismoak osatzen dituen eraikuntzak ezaugarritzen dituen granitoaren erabateko sendotasun hori”²⁵. Hala, lurrarekiko atxikimendu hori nabarmen galduta, alderantzikatu egiten da egoera: oinarri are eta sendoago bat sortzen da.

Telos edo xede horretan oinarritzen den dialektika horretatik abiatuta, atzera begiratu, guztiari eman ahal izango diogu ia zentzu mekaniko bat, eta problematikoa gerta liteke hori, gutxienik. Chagallen obrarekiko Kubismoaren rolarren garrantzia areagotuta ageri dela dirudi. Dena den, interesgarriak dira egitura eskematiko horren barruan bat egiten duten fazeta anitzeko polaritateak: metropoliaren eta probintziaren, orainaldi unibertsalaren eta tokiko historikotasun, aparteko bizitzaren eta bizimodu arruntaren, bisualtasunaren eta ukigarritasunaren, hegan egitearen eta erortzearen artean. Europan, Chagallen hainbat pinturatan agertzen zuen *shtetletako* komunitate juduen mundua —orduan gehigarri exotiko bat bezala— hizkuntza piktoriko berezi batez ageri da irudikatuta, eta hizkuntza horren bitartez berezitasun horiek desegin nahi direla dirudi; hala, artista bere jardunaren muin garratzera eramaten du azaleratzen den gatazkak²⁶. Efros eta Tugendhold egileen liburuan, lehenaldi historiko kulturalaren eta

pintura Kubista progresistaren arteko gatazkak erregresioa dakar ezinbestean: Kubismoaren konstruktibotasun modernoa, egileek diotenez, ezin da Chagallen pinturan jaso. Horretarako, sakrifikatu egin beharko lituzke artistak probintziako mundu urrun, ezin txikiago eta idiosinkratikoa. Hala, Chagallen xeblekeria tentsioa suntsigarri horren emaitza da. Hortaz —eta hemen erabakigarria dirudi gai paradoxiko honek— Efrosen eta Tugendholden ikuspegitik, Kubismoak eragina izan zuen Chagallengan, baina atzera Vitebsken lan egiteko Paris utzi zuen unetik aurrera bakarrik. “Hain zuzen ere, bere jaioterrira itzuli zenean egin zen agerikoa Parisek beregan izan zuen eragina”²⁷. Egileen arabera, Vitebskera itzuli izanak behartu zuen azkenean erabaki bat hartzera, Kubismoa bere pintoretatik erabat desagertaraztea ekarri zuena, Chagallen pinturentzako pozoin antzeko bat baitzen Kubismoa. Hala, bere ahalmen suntsigarriak behartu zuen Chagall artea bertan behera utzi edo atzera egitera: Chagall derrigortuta zegoen “bere artea mundu errearen formetara itzularaztera edo artista izateari uztera”²⁸.

Chagalli erabat zeharo arrotza zitzaion Kubismoa, eta horren ondorioz, bere obran mugimendu horrekiko lotura oro baztertu zuen: “Inpresionismoa eta kubismoa arrotzak zaizkit”²⁹. Marrazki argigarri batek erakusten du erreferentzia zehatzagoa (Marc Chagall, *Picassori buruz pentsatzen* (*En pensant à Picasso*), 1914, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris)³⁰. 1914ko ekainean egin zuen, Chagallek Paris atzean utzi berri zuenean Vitebskera joateko, eta bertan iradokitzen denez, jaioterrian ere kezka eragiten zion Kubismoak, akaso ezerosotasuna ere. Gizonezko irudi bat ageri da marrazkian, gorputza bihurrituta duela ezinezko jarrera batean: hankak lurrean datzate, oin bat gora begira duela, eta bestea beherantz. Gorputz-enborra, *Gurdi-gidari santua* pinturan bezala, ezinezko angelu bat eratuz dago okertuta. Hemen, dena den, aldaka eta hankekin laurogeita hamar graduko angelu bat osatzen du, marrazkiaren formatuarekin lerrotatuta. Etxe bat ageri da gorputz-enborraren eta hanken arteko espazioan, subjektuari atxikita. Etxearen oinarriak triangulu forma bat eratzen du irudiarekin bat egitean. Hala, konstruktibitatea gorputzarekiko kontrajarrita ageri da hasiera-hasieratik. Etxeak iraunarazi egiten du egoera mingarri hori, ezinezko jarrera hori mantentzeak eragindakoa³¹. Laukizuzen beltzek etxearen irekiguneak izan litezkeenak aditzera ematen dituzte, eta etxearen ingeradek, teilatutik hasita, sare bat osatzen dute gainazal beltz positiboen eta gainazal zuri negatiboen artean, eta lerroak trinkotu egiten dira, irudiaren buruaren gainetik batik batik, egitura Kubista antzemangarri batean. Esku bat (edo hatzapar bat) itzaleztatutako gune batetik jaisten da, eskuinaldean, gizonaren oina ukitzeko edo, beharbada irudi eztiari ukitu bortitzago bat eman nahian, behera bultzatzeko. Ohar batek Picassorekin lotzen du marrazkia. Gramatikalki osatu gabea denez, anbibalentea da eta honela itzuli ahal izango litzateke: “Nazkatuta nago Chagallez Picasso[ri buruz] pentsatzen”. Estereotipo bilakatutako etxearen forma ez da bakarrik Vitebsken irudikapen soil bat: marrazkiaren testuinguruan, figurazioaren hondarrak, zenbaitetan groteskoak, aurre egiten diete Kubismoaren irudi arrastoen ukapenei eta kontraesaneko itzalei. Kea gorantz doa biraka tximinia txiki batetik; honaino gutxiesten da Kubismoaren hiztegi analitikoa. Etxeak haur batek marrastua dirudi, eta burges samarra ematen du. Gorputzari presioa eragiten dio lurraren kontra mantentzeko eta formatuaren mugen barruan ezarrita geratzeko; hala, formatua ezin da estrukturalki desegin Kubismoaren ihintzaduraren bitartez (ez al ziren formatuaren marjina denbora luzez zailtasunak ekarri zizkietenak Braqueren eta Picassoren Kubismoari?). Baliteke lan honetan Picasso ez izatea Chagallen etxe txikiak kontrolpean duena, Benjamin Harshavek iradoki bezala³²; horren ordez, irudi bihurritua Chagall bera izan liteke kontrolaren objektua, 1914 eta 1916 urte bitartean gai horren inguruko barioen azterketa sakonagoetatik ondoriozta daitekeenez. Alde horretatik, bada gouache bat arreta

berezia eskaintzea merezi duena: pauso luzeak ematen ari den irudi batek, eskola-uniforme antzeko batez jantzita, Chagallek sarritan jantzi gisa erabili izan zuena bere autorretratuetan³³; irudiak neurritz gain altxatua du hanka bat, eta harekin, behean duen etxe txiki bat zapaldu eta suntsitzeko zorian dagoela dirudi (Marc Chagall, *Bidaia* (*Le Voyageur*), 1914, Bilduma pribatua). Jatorri aglutinatzaile jakin baten sinbolo gisa ez ezik, giza munduak etengabe birsortzen diharduen pinturaren errepresentazio hondar gisa ere, haren kontrako eraso eragiten du etxeak berak: gainditu beharreko oztopo bat da. Aldi berean, irudiak iradokitzen duenez, eraso gauzatuz gero, etxeko teilatu puntadunak zizta egingo dio gizonari bere hankarte zaurgarrienean. Horrenbestez, gizonaren eta etxearen arteko harremana, norbere jatorriarekiko lotura gisa, gatazkatsua da, eta, Chagallen obraren atze-oihala osatzen duen probintzi kutsua goratzeagatik, sekulako ahalmen baten mamuari uko egitea da horren ordaina³⁴.

PARADISU POSTAPOKALIPTIKOAK

Chagallen pinturei erreparatuta, artista Vitebskera itzuli izanak, edota gerraren eraginez bertan geratu behar izanak, bere obratik Kubismoaren mamuak uxatzeko balio izan zion antza. Efrosek dioenez, orduan itxuratu zen abangoardiako artearen kontrapuntua. Atzerantz proiektatutako pelikula batean bezala, suntsipen, desegite, desmitifikazio, urruntze eta abstrakzio oro, magia bidez edo, hasi ziren lekuan agortu dira: “Zartatutako zatiak [...] batu egin dira atzera osotasun bat eratzeko; ‘gauzen arima’ [...] dagokien objektuetara itzuli da eta aurreko mundu judua berriro agertu da Chagallen pinturan”³⁵. Mundu zaharragoaren antza duen beste mundu hori ezin da, halere, haren berdina izan. Efrosen dialektikak, dialektika historiko bat baino gehiago makina araugile bat denak, Chagallengandik benetako halako judu izaera bat eta, aldi berean, arte apoloniar zabal eta irisgarri bat kosta ala kosta atera nahian, ez du hartzen pintura figuratiboaren berrezartze harrigarri hori fenomeno iragankor soil bat balitz bezala: “Vitebskeko ziklo hartako pinturretan pertsona horiek oraindik ere airean ageri dira, Pariseko aldiko pinturretan bezala, baina jaisten ari dira jada eta laster lurreratu eta erroak egingo dituzte”³⁶. “Erroak egite” hori behin eta berriro iradokitzen du Efrosek azkeneko iruzkinetan: haren aburuz, kultura juduari lotzea da helburua, *shtetletik* jaio eta “irudi nazional ikaragarri handi bat” bilakatu denari³⁷. Efrosek kontrajarri egiten du hori Chagallek “gauzen nagusikeriarekiko” alferrikako sumisio horretan parte izateko³⁸ zuen joera bereziarekin, artistaren nahien kontra, epika berri bat jarraitzen baitu. Gauza txikiak, Efrosen arabera, nekez deskribatu daitekeen desoreka baten aztarnak bezain problematikoak dira: “Lurrera jaitsi den edozerk, ezegonkortasuna, irmotasun gabezia izaten jarraitzen du koadro horietan”³⁹. Vitebsken, Chagallek berriro ekin zion saioak egiteari lehendik behin eta berriro landu izan zituen konposizioekin eta gaiekin. Hala, erraz antzeman daiteke Pariseko *Hiru eta erdiak (Poeta)* (1911) pinturaren laburbilketa arraro bat dela *Nire aita* (1914)⁴⁰.

Bi pinturak gizon bat ezartzen dute irudiaren erdian, mahai baten ondoan eserita edaten. Eta bi irudietan funtsezkoa da konposizioaren ezker aldean ageri den katua, gizonarekin kontaktu fisiko zuzenean dagoena. Bestalde, nabarmena da baita ere 1911ko pinturako gorputzaren eta espazio piktorikoaren desegite fribolo, estatiko eta arabeskoa —bertan, bizitasun handiko gorri eta urdin koloreak eremu zuri baten neutraltasun distiratsurantz doaz, dena desegiten duena— efekturik gabe geratzen dela Vitebskeko bertsioan: gela txikiko bakardade epelak bekokia ilunduta duela ageri den

gizon zaharraren jarrera eutsia inguratzen du, eta baita ondoan kopeta ilunduta duen emakumea ere. Pariseko eguneroko bizitza bohemioa, produkzio artistikoaren eldarnioak pizten dituen arratseko edari batek aditzera emana, Chagallen erdi klaseko aita edadetuaren irudiak ordezkatzeko du bertan, arratsean lasaitzen eta alkoholaren ordezkari tea hartzen. Narratiba horien barruan, aurpegiak erakartzen dute ikuslearen begirada, bat-batean irakurketa bare bat egiteko aukera emanez. Dena den, begirada emakumea aurpegitik hasita zapirantz eramanez gero, desegin egiten hasten da irudia. Marra urdinez osatutako sareta irregularrak buru baten ordezkari bertatik ihes egiten ari den gainazal hori bat inguratzen du, atzealdeko leihoaren marko horitik bereizi ezin dena. Gizonaren langile-kapela behatuz gero ere berdin gertatzen da: kapelan ageri diren orban laranja eta urdin argiek ez dute irmotasunik sortzen; horren ordezkari eremu espazial ia sailkaezin baterantz eramaten dute begirada, modu koherenteak eratutako giza gorputz batekin bateraezina dena. Katuaren burua ere ez da salbuespen bat: belarriaren zuriunea atzealdetik nabarmentzen den gune beltzaren forma bera da, baina negatiboan. Hala, nekez bereiz daitezke hiru gorputzak. Emakumearen buruko zapiaren sareta immaterialetik sortua dirudi katuak. Are gehiago, ez dago argi norena den pinturaren behealdean eskuineko ertza seinalatzen ari den erdiko eskua.

Giza eta animalia gorputzen arteko nahaste zeharkaezina da pinturaren espazio ezegonkorra hedatzen deneko gunea. Norabide desberdinean seinalatzen ari diren bi eskuak mahaiaren ertzean zehar doazen ardatzei jarraitzen diete, aurrealderantz eta eskuinalderantz. Bestalde, bien arteko bitarteko elementu gisa katuaren gorputza agertzeaz gain, ardatz bertikal bati lotuta daude, zeinak leihoaren gurutzera txertatu eta pinturaren goiko ertzerantz hedatzen den. Hala, mahai gaineko edalontziak irudikatzen du espazioaren hauskortasuna. Nahiz eta gizona ez den ari koadroaren egiazko erdigunera begira, bai bularraldeko triangulu zuria, jakaren azpitik irteten den alkandorak irudikatua, eta baita bere hatz erakuslea ere, edalontzia seinalatzen ari dira modu didaktikoan: azukrea eta tea hizkuntza bisual laburbildu eta analitiko baten antzera daude bertan kokatuta modu soil batean: karratua eta zirkulua, kuboak eta zilindroa. Zuriz, gelako antzeppen piktoriko labur eta intimoaren hasiera eta amaiera aditzera ematen dituzte argitasunez, iragan Kubista saihestezinari uko egin ezinik. Antzeppen horren iraupena estu lotuta dago te-edalontzian azukreak izango duen desegite entropikoarekin, azkenean itxura galduta amaituko duela kontuan izanik. Bertan, buruek ez dute zertan bira egin, 1911ko pinturan bezala. Beherantz edalontzia seinalatzen ari den alkandora zuriaren triangulu primario nabariaren osagarri, bigarren triangulu meheago bat, gizonaren gorputz-enberraren eta besoaren arteko espazioak itxuratua, gorantz dago zuzenduta, eta katuaren bizarretara bideratzen du gure begirada; bizarrak okertuta daude biraka egingo duten helizeak balira bezala, eta gizonak beldurrez erantzuten dio felinoaren ezinbesteko begiradari. Katuaren bizarrak pixka bat biratuz gero erloju-orratzen zentzuan, behin betiko apurtuko litzateke espazio piktoriko desegonkorra. Katuaren sudur-punta da, hortaz, Arkimedesen puntu ia ikusezin bakarra, espazioa birarazi eta suntsiaraziko lukeena. Gaueko zeruan sakabanatutako izarrak, leihotik ikus daitezkeenak, airean astintzen ari den gortina zuria, katuaren aurpegia, gizonaren alkandora, azukre-kozkorrak eta edalontzia itxuratzen dituzten irudien eta zeinuen inguruan uzten da berriro ere agerian gizakien mundua. Pinturan, espazioaren konfigurazioak, bertako atalase eta gainazaletan zehar, bizitza duen mundu posible bat egituratzen dute. Eta ezin da gehiago mundu jakintzat hartu: antolaera hori apur bat mugitzeko gai den aire leun nahikoa litzateke ezerez zuri batean dena desagertarazteko.

[Itzultzailea: Bitez.]

Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharra

1. Marc Chagall, *My Life*, New York 1960, 3. or.; Benjamin Harshav (arg.), *Marc Chagall and His Times: A Documentary Narrative*, Stanford 2004, 85. or. [\[itzuli\]](#)
2. *Ibid.*, c oharra. Ingeleseko itzulpenean (baita alemanezkoan ere), Bella Chagall-en frantsesezko itzulpenarena, jatorrizko yiddish hizkuntzatik, hori ez dago hain argi: “Once inside, I filled it completely.” Hemen badirudi gorputzak betetzen duela inguruko espazioa, gorputzean ondo moldatzen zitzaion jantziren bat balitz bezala, errezeptakulu batek osorik inguratutako gorputz bat izan beharrean. Ikus Chagall 1960 (ikus 1. oharra), 2. or. [\[itzuli\]](#)
3. Peter Sloterdijk-ek hurrengo produkzio espazial ororako oinarri gisa aztertu du likido amniotikoa. Ikus Peter Sloterdijk, *Spheres*, 1. lib.: *Bubbles: Microspherology*, itzul. Wieland Hoban, Cambridge, MA eta Londres 2011. [\[itzuli\]](#)
4. Chagall 1960 (ikus 1. or.), 3. or. [\[itzuli\]](#)
5. *Ibid.*, 2. or. [\[itzuli\]](#)
6. *Ibid.* [\[itzuli\]](#)
7. “Hemen, Pokrowskaja kalean, bigarrenez jaio nintzen”. *Ibid.*, 3. or. [\[itzuli\]](#)
8. Ikus Harshav 2004 (ikus 1. oharra), 75. or. [\[itzuli\]](#)
9. Benjamin Harshav izan zen lehen Chagallen obran testuaren eta irudiaren arteko analisi zehatz bat aurkezten. Chagallen irudiak eta motiboak azaltzerakoan, artistaren beraren testuez gain, esamoldeak eta esaerak ere kontuan hartu behar ditugu, eta baita tradizio judu erlijiosoaren eta antzinakoaren gordailu joria ere. Irudiek ere sarritan hartzen dituzte barnean inskripzio konplexuak, irudi-testuak eta sinadurak. Ikus Benjamin Harshav, “The Role of Language in Modern Art: On Texts and Subtexts in Chagall’s Paintings”, hemen: *Modernism/Modernity* 1, 2. zk. (1994ko apirila), 51–87. or. Azterlan sakonago baterako, ikus baita ere Nina Koller, *Marc Chagall. Grenzgänge zwischen Literatur und Malerei*, Kolonia/Weimar/Viena 2012. [\[itzuli\]](#)
10. Motibo hori lehenago ere landu zuen, zehaztu dezakedan neurrian, *Familia Santua* (1910) obran; bertan ere txerri bat ageri da, aska batetik jaten. Hemen ere iradokitzen da giza ugalketarekiko lotura: zirkuluaren erdigunea, pinturaren euskarri, *Omenaldia Apollinaireri* (1913) pinturan bezala, gizon baten eta emakume baten magal bikoitz bat da, non haur bizardun berezi bat ageri den eserita. [\[itzuli\]](#)
11. Chagallek 1923an heldu zion berriro konposizio honi. Urte hartako litografia bat dago baita ere, osatera berberarekin, modu simetrikokoan, ordea; eta ondorengo pintura bat, 1925ekoa, motibo berarekin. [\[itzuli\]](#)
12. Franz Meyer, *Marc Chagall: Life and Work*, itzul. Robert Allen, New York 1964, 134. or. [\[itzuli\]](#)
13. Chagallek Robert Delaunay eta Sonia Delaunay-Terk ezagutu izanak berebiziko garrantzia izan zuen haiengan, jakina. Ziurtatu dezakedanez, hala ere, ezaugarri erabakigarri gisa, forma zirkularrak ez dira ageri haien lanetan 1912a baino lehen. Robert Delaunayren *Lehen zirkulua* pintura 1913koa da. [\[itzuli\]](#)
14. Chagallek jarrera makurtu horri berriro heldu zion *Gizona Torarekin* (1914) eta *Ilargiko pintorea* (1917) pinturretan. Hemen, testu erlijiosoak irakurtzearen ondorio gisa irudikatzen da, eta pintatzeko aurre-baldintza gisa ere. [\[itzuli\]](#)
15. Bere autobiografian, nahiko konparaketa tolesgabea egiten saiatu zen produkzio-modu horren eta Leninen rol politikoaren artean Errusiarekiko: “Izotz-geruza baten azpian zetzan Errusia, eta Leninek aldatu egin zuen behea eta goiaren zentzua, nik nire pinturretan egin ohi dudana bezala.” Chagall 1960 (ikus 1. oharra), 138. or. [\[itzuli\]](#)

16. Erregistroen arabera, Malevichek bere lan osoan zehar obra batzuk besterik ez zituen aurkeztu noranzko bat baino gehiago bilduz, besteak beste, *Supremus No. 50* (1915) pinturan, zeina horizontalean eta bertikalean zintzilikatu baitzuen. Lissitzkyk, antza, ez zuen mihisearen biraketarik irudikatu bere *Proun* sailaren printzipio gisa 1920ra arte, litografia batean. Honi buruz, ikus Maria Gough, *The Artist as Producer*, Berkeley eta Los Angeles 2005, 128–32. or. [\[itzuli\]](#)
17. *La ville de New York aperçue à travers le corps* (New York Hiria gorputzaren bidez hautemanda, 1913) bere pintura berdintsu dago biratuta eta alde batetik baino gehiagotik landuta. Biraketa horien parte gisa gorputzak betetzen duen rola aztertzeko, ikus George Baker, “The Body After Cubism”, *October* 157 (2016ko uda), 51. or. Delaunayk zirkulu batean oinarrituta antolatutako pintura-formatu abstraktua lantzeko moduari buruz, ikus 13. oharra. [\[itzuli\]](#)
18. Parisen egin zuen egonaldiaren ondoren Chagallen pinturetan kubismoarekiko antzekotasunak, azalekoak gutxienez, kontuan hartuta, argi dago litekeena dela hark kubismoaren egitura gutxietsi izana. Lerro-sare geometriko bat balitz bezala ikusten zuela dirudi, irudien gainetik ezar daitekeena, irudien ingerada askatu besterik egiten ez duen sarea, eta inguruko espazioarekin lotzen dituen, baina zalantza egin gabe haien oinarritzko egituraketa osotasunean hartuta, edota lengoaia berri baten pean jarri gabe ere. [\[itzuli\]](#)
19. Chagall bakarkako erakusketa bat inauguratzera joan zen lehen aldiz Berlinera, Der Sturm galerian. Handik, Vitebskera jarraitu zuen bidaia. [\[itzuli\]](#)
20. Abram Efros, “Chagall”, hemen: A. [Abram] Efros eta Ya. [Jakob] Tugendhold, *The Art of Marc Chagall* (1918), Benjamin Harshav (arg.), *Marc Chagall on Art and Culture*, Stanford 2003, 195. or. [\[itzuli\]](#)
21. *Ibid.* [\[itzuli\]](#)
22. Hemen Bielorusiako Lyozno kokalekuari egiten zaio aipamen, Chagallek zenbait pinturatan irudikatu zuenari. *Ibid.*, 194. or. [\[itzuli\]](#)
23. Tugendhold-ek “logika” eta “intelektualismo hotza” txertatu dizkio. Ya. [Jakob] Tugendhold, “The Artist Marc Chagall”, Harshav 2003 (ikus 20. oharra), 178. or. [\[itzuli\]](#)
24. Efros 1918 (ikus 20. oharra), 195. or. [\[itzuli\]](#)
25. *Ibid.*, 196. or. Antzera, Tugendhold-ek idatzi zuen, “Parisek [...] trinkoagotu egin zuen bere obra, bolumenarekiko sena bereganatzean. Pariseko harrizko paisaia grisak erakutsi zion objektuen mugak zentzu zabalago batean ikusten, herrietako etxe koloretsuetako kolorezko horma okertuetatik harago”. Tugendhold, 1918 (ikus 23. oharra), 185. or. [\[itzuli\]](#)
26. T. J. Clark-ek bi testu bereizietan interpretatu zuen Picassoren (eta Braqueren) kubismoa. “Cubism and Collectivity” testuan, materialismo erradikal baten emaitzat hartzen du kubismoa, hondakin historiko eta, hortaz, subjektibotasun idealista baten azterna oro ezabatuz araztutako hizkuntza bisual berri baten bitartez mundu bat sortzeko ahaleginak egiten dituena. Aitzitik, *Picasso and Truth* idazkian aditzera ematen duenez, Picassoren kubismoak behintzat barnealde burgesa salbatzeko aukera gisa har liteke eta, beraz, lekuari lotutako esperientzia sakonago baten forma berezi bat berreskuratzeko. Kubismoarekiko Chagallen jarrera antagonistikoak leku historiko baten berezitasunaren eta hari lotutako esperientziaren izenean dihardu baita ere. Lekua eta esperientzia, ordea, ezin dira barnealde burges unibertsal batean txertatu. Are gehiago, Chagallen lekuak beren baitan hartzen ditu igarobidea, ihesa eta kanporaketa. Ikus T. J. Clark, “Cubism and Collectivity”, hemen: *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*, New Haven eta Londres 1999, 169–224. or.; T. J. Clark, *Picasso and Truth: From Cubism to Guernica*, Princeton eta Oxford, 59–109. or. [\[itzuli\]](#)
27. Tugendhold 1919 (ikus 23. oharra), 186. or. Liburuaren argumentuek heltzen dioten iritzia aurretik adierazi izan zuen Anatoly Lunacharsky-k 1914ko maiatzaren 4ko kritika batean, non adierazten zuen Chagallen artea nabarmenegia eta nahasiegia dela, eta beraz eraikuntza sendoago bat behar duela formaren bitartez,

- irmotasuna eta, ondorioz, kalitate artistiko handiagoa har dezan. Ingelesez berrargitaratu zen hemen: Harshav, 2004 (ikus 1. oharra), 213–16 or. [\[itzuli\]](#)
28. Efros 1918 (ikus 20. oharra), 196. or. [\[itzuli\]](#)
29. Aipu horren testuingurua: “Pertsonalki, ez dut uste joera zientifiko bat gauza ona denik artearentzat. Inpresionismoa eta kubismoa arrotz egiten zaizkit. Artea ezereen gaintik arimaren egoera bat da nire ikuspegitik.” Chagall 1960 (ikus 1. oharra), 116. or. [\[itzuli\]](#)
30. Beranduagoko beste erreferentzia bat *Paisaia Kubista* (1919–20) pinturan jasotzen da. Bertan, marrazkian bezala, agerian geratzen da Kubismoa, bere hizkuntza espezifikoarekin, kontrajarri egiten zaiola jendearen ibilaldiari eta etxeari. [\[itzuli\]](#)
31. Marrazki honi buruz, ikus baita ere Benjamin Harshav, *Marc Chagall and the Lost Jewish World: The Nature of Chagall's Art and Iconography*, New York 2006, 53–55. or. Harshav-en analisisian puntu jakin batzuetan ados ez banago ere, jasotako adierazgarriena da Harshavek adierazten duenean etxeak grabitateari aurre egiten diola. Etxearen marrazkia behatzen du, eta irudien puzzle bat bezala interpretatzen du, aldi berean azeri baten gorputza irudikatzen duena, eta bere presentzia berehala interpretatzen du zuzenean ondoko hitzetan: “Badirudi Chagall esaten ari zaigula etxera itzultzean, irrealia izanik ere airean esekita egotea, Picasso ‘baino azeriagoa’ izan zela” (53. or.). Chagallek ustez “esan” nahi zuenaren halako desbideratze zuzen eta oso eliptikoez oso ausartak dirudite. Harshaven liburuan sarritan agertu arren, gainerako alderdi guztietan oso azterlan zehatza egiten du. Ez da, ezta gutxiagorik ere, agerikoa azeri bat ikus daitekeela pinturan, eta bertan egon arren espekulazio hutsa da. Niretzat are eta sinesgaitzago bihurtzen da Picassoren aipamen hori Chagallek egindako adierazpen zuzen bat izatea. [\[itzuli\]](#)
32. Ikus 28. or. [\[itzuli\]](#)
33. *Ni eta herria* (1911) pintura funtsezko adibide bat da. [\[itzuli\]](#)
34. Etxeak gizonezko sexualitatearekin duen harreman berezia ezin da baztertu Chagallen obran. Horren beste adibide batzuk, anibalenteak ere, *Herriaren atzean* (1916) marrazkia eta litografia bat, azken hau David Hofstein-en *Troyer* (Tristura) liburukoa, *Herri ibiltaria* (1920) izenburua duena. Gainera, azken kasu horretan, Harshavek beharra ikusten du esanahi zuzen bat identifikatzeko hankartean irudikatutako genitaleetan: “haiei behatza erakutsiz’ eta baliteke irrazionaltasunaren irudi ‘freudiar’ bat izatea.” Harshav, 2004 (ikus 1. oharra), 306. or. [\[itzuli\]](#)
35. Efros 1918 (ikus 20. oharra), 196. or. [\[itzuli\]](#)
36. *Ibid.*, 197. or. [\[itzuli\]](#)
37. *Ibid.* [\[itzuli\]](#)
38. *Ibid.*, 196. or. [\[itzuli\]](#)
39. *Ibid.*, 197 or. [\[itzuli\]](#)
40. *Bizartegia (osaba Sussy)* (1914) aipa daitekeen beste adibide bat da, eta Parisen eman zuen aldiak, gai beraren inguruan 1921ean sortutako gouache bati buruz egindako iruzkin bat izan liteke baita ere. [\[itzuli\]](#)

EKIALDEKO EUROPAKO JUDUEN (OSTJUDEN) ESTETIZAZIOA XX. MENDEAREN HASIERAN

ALFRED BODENHEIMER

Marc Chagallen irudiak, Lehen Mundu Gerra amaitu aurreko eta justu ondorengo aldiko Ekialdeko Europako juduen bizitzaren inguruko motiboenak, ikuspegi biografiko batetik interpretatu daitezke inolako zalantzarik gabe; Vitebskekin zuen lotura estuaren isla dira, oso bestelako hiria izan arren, Parisen bizi izandako esperientziak nabarmendua. Hala eta guztiz ere, irudi horiek ezin dira ikusi fenomeno jakin baten testuingurutik kanpo. 1920ko urteetan nabarmen baina modu anbiguo batean berpiztutako fenomeno batez ari gara, Ekialdeko Europako juduen (testuinguru honetan *Ostjuden* deitzen zaie oro har) estetizazioaz, alegia. Hala, gertakari hura ez zen pinturara soilik mugatzen, ez eta gutxiagorik ere, arlo horren barruan bereziki egituratu izan bazen ere; aldi hartan, Mendebaldeko eta Erdialdeko Europako artista, egile, kazetari eta baita folklorista juduek ere mugimendu artistiko bati eman zioten hasiera. Steven Aschheim historialariak “*Ostjudenen kultura*”¹ izena eman zion joera hari, XIX. mendean eta XX. mendearen hasieran Alemanian bizi ziren Ekialdeko Europako juduen pertzepzioari buruzko bere azterlan klasikoan.

Ekialdeko Europako juduak proiektzio-baliabide gisa erabiliak izan ziren ahalegin horretan, inolako zalantzarik gabe. XIX. mendeko azkeneko bi hamarkadetan, Poloniako eta Errusiako juduen migrazio bat hasi zen mendebalderantz. Haien azken xedea Ameriketara iristea bazen ere, haietako askok Europako metropolieta amaitu zuten, non judaismoaren ikuspegi urbano batekin, erdiko klasearen idealak islatzen zituenak, helburutzat hartu zuten kontinentean zehar herrialde batzuetan eskuratu berri zuten askapenaren fruituak biltzea. Ekialdeko juduek, dena den, Mendebaldeko Europan aspaldi ezarrirako juduek hamarkada batzuk lehenago atzean utzi zutena ekarri zuten eurekin: immigrante berri haien janzkera lekuz kanpo zegoen garai horretako hiriko estandarretan, eta yiddishez hitz egiten zuten, haien mendebaldeko erlijioideek “argot” bat zelakoan gutxietsia. Kasu askotan, praktika erlijiosoak ere ekarri ohi zituzten beraiekin, Mendebaldeko Europako judu askok zaharkituztat eta sineskeriatzat hartuak, kasurik hoberenean, eta edozein askapenbide arrakastatsurekin bateraezinak, kasurik okerrenean. Migratzaile gehienak, gutxieneko hezkuntza jaso izandakoak zirenez, ez ziren, oro har, Mendebaldeko kanonak itxuratutako kultura kontzeptuaren jakitun. Labur esanda, *Ostjudenak* propaganda antisemitaren jomuga argi bat bilakatu ziren, judu ororen “benetako” izaera arrotz eta gorrotagarria inplizituki aditzera emango zuena. Horren ondorioz, Mendebaldeko eta Ekialdeko Europako juduen arteko bereizketa gero eta nabarmenagoa izango zen, *Ostjudenekin* identifikatzen bazituzten, mendebaldeko juduak euren legitimotasun soziala galtzeko beldur zirela kontuan hartuta.

XX. mendearen hasieran irmotzen hasitako Ekialdeko Europako juduenganako estimua, eta baita gorespina ere, kontra-mugimendutzat ikus daiteke, ikuspegi aldaketa bat aditzera ematen duena, eta elementu antiburges bat ere bere baitan hartzen zuena. Mendebaldeko juduak moldakorregi, hutsal eta

alienatutzat jotzen zituen mugimendu horrek eta ekialdeko judaismoa berriz zinetakoa, jatorra eta suntsiezintzat. Hortaz, Mendebaldeko Europan, bai antisemitek eta, aldi berean, baita nondik nora jo ez zekiten mendebaldeko juduek ere berenganatu eta gaizki eraiki izandako estereotipoak positibotzat hartu izan ziren sarritan. Anna Lipphardt-ek argia ipini du mekanismo horretan, ikuspegi ideologiko batetik formulatutako bi alde elkarren ondoan jartzean: “behartsua, degeneratua eta arriskutsua” eta “behartsua baina pozik eta benetakoa”². Dena den, esan beharra dago “pozik” ezaugarria testuinguru horretan txertatzea ezereen gainetik *Klezmer* kultura modernoaren jarrera nostalgiko baten ondorio dela. Estetizazio horretara elkartuta ere, XX. mendearen hasierako behatzaile garaikideak jabetuta zeuden Ekialdeko Europako juduak jasaten ari ziren pobreziaz, eta egoera horren eragin suntsigarriaz, jakina.

Lehen Mundu Gerran, Ekialdeko Europan, Baltikoko herrialdeetan besteren artean, Alemaniako armadari zerbitzua ematen ari zitzairen soldadu judu ugari ekialdeko juduen erresistentziarekin egin zuten topo euren “habitatean” bertan; horrek aldarazi egin zuen haien erlijio-kideei buruz zuten ikuspegia, Berlinen ziurrenez arrotzat eta lekuz kanpo ikusi izango zituztenei buruz. Gainera, eskualde horietan populazio judua jasaten ari zen egoera ekonomiko, sozial eta politiko latzaren lekuko zuzenak izan ziren, zenbait sarritan sinesterraino eskualde horietan populazio juduaren existentzia bera arriskuan zela —Holokaustoak berekin ekarritako sarraski masiboa gertatu baino mende laurden bat lehenago—.

Ahalegin soziologiko, ekonomiko eta etnografiko handiak egin ziren XX. mendearen hasierako hamarkadetan Ekialdeko Europako juduak integratzeko. *Ostjudenen* estetizazioa bera ere oso nabarmena zen, eta are eta eragin zabalago eta dramatikoago bat izan zezakeen. Ordea, estetizazio horrek halako idealizazioa edo erromantizismoa ere berekin ekarri ote zuen jakitea ez da funtsezkoa hemen. Gai horri asmo handiko lan literarioek, etnografikoek edo artistikoek eutsi izan zioten, eta ahalegin haietan berebiziko zeregina bete zutela esan daiteke, haien bizimodua berezko kultura independente gisa aditzera emateko ez ezik, Mendebaldeko kulturak zuen estatus bera edota goragokoa emateko ere.

Judaismo askenaziarekin konprometitutako obren adibide ezagunak (eta sarritan hura idealizatu izanagatik kritikatu izandakoak) ditugu Martin Buber-en *Geschichten des Rabbi Nachman* (Nachman errabinoaren ipuinak), 1906koa, eta *Die Legenden des Baalschem* (Baal-Shem-en elezaharrak), 1908koa, hasidismoaren —Ekialdeko Europako mugimendu mistiko bat XVIII. mendean sortua—interpretazio bat, irakurle alemanentzat egokitua. Horren adibide da ere 1916an argitaratutako *Das Buch von den polnischen Juden* (Poloniako juduen liburua), Ahron Eliasberg eta S. Y. Agnon-ena. Azken hori berrogeita hamar urte geroago Israelgo lehenengo egilea izan zen Literatura Nobel Saria jasotzen. *Das Buch von den polnischen Juden*, formatu literario hurbilerraz bat sortzeko saio bat izan zen, alemanera itzulia, Ekialdeko Europako juduen autentikotasuna aditzera emateko, nahiz eta autentikotasunaren itzulpenak aditzera ematen ari naizen estereotipo bilakatutako estetizazio modutzat uler daitekeen hemen³.

Franz Kafkaren 1912ko “Einleitungsvortrag über Jargon” (Atariko solasaldia argotari buruz) hitzaldia aipa daiteke itzulpenetik autentikotasuna aditzera ematen ez saiatzea aldarrikatzen duen adibide gisa, horren ordean, bere helburua baita osagai estetiko bat identifikatzea, ikertzen duen kulturaren arrotasunean, hain zuzen ere; egileak grina piztu nahi du alemanez mintzo diren irakurle juduen artean,

Pragan, yiddisharen alde, poesian eta dramaturgian hizkuntza horrek erakusten duen aberastasuna eta indarra azpimarratuz. Hala, pasarte batek hauxe aldarrikatzen du:

Baina argota behin zeureganatu eta gero—eta argota dena da, hitzak, melodia hasidikoa, eta Ekialdeko Europako antzezle juduaren funtsezko pertsonaia— aurretik zenuen zuhurtziaz ahaztuko zara. Orduan sentituko duzu argotaren benetako batasuna, hain sakon ezen izutu egingo baitzaitu, baina ez zara berriro inoiz argotaren beldur izango, zeure buruaren beldur baizik. Baliteke beldur hori zure kasa jasateko gai ez izatea, baina argotak berehala emango dizu, gainera, beldur hori gainditu ahal izateko zureganako konfiantza, bera baino indartsuagoa izateraino⁴.

Testuinguru honetan, aipatzekoa da Suitzako ekarpen bat: Immanuel Olsvanger-en *Aus der Volksliteratur der Ostjuden. Schwänke, Erzählungen, Volkslieder und Rätsel* (Ekialdeko juduen herri-literaturaz: kontakizun bitxiak, ipuinak, herri-kantak eta asmakizunak), 1920an Basilean argitaratua, eta kontakizun eta kanta gehienek "iturri" gisa adieraziz "Suitzan bizi diren Errusiako eta Galitziako merkatari eta ikasleak". Testu horien asmoa zen erakustea ekialdeko juduek herri-kultur jori baten jabe zirela; garai hartan Suitzan lehendik finkatutako juduek —jatorriz Alsaziatik eta Alemaniatic etorritakoak— gaitzetsi egiten baizituzten. Olsvanger-en bildumako testuak yiddishez idatzita daude baina latineko alfabetora letraldatuta (ohi zenez hebreeraz izan ordez) eta ohar eta definizio ugari dituzte txertatuta⁵. Kultura iraunarazteko saio bat baino gehiago, helburu nagusia zen Ekialdeko Europako juduen herri-kultura alemanez mintzo ziren irakurleentzat itzultzea eta kultura horri balio handiagoa ematea.

Ekialdeko Europako juduen kultura mendebaldeko herri-kulturan barneratzeko saio horien beste adibidea musikaren alorrean Fritz Mordechai Kaufmann-en *Die schönsten Lieder der Ostjuden* (Ekialdeko Europako juduen kantarik ederrenak) bilduman aurki daiteke. Bertan, berrogeita zazpi kanta aurkezten ziren bizitzako hainbat eremutakoak (erlijioa, maitasuna, familia, zenbait lanbide edo ofizio, eta baita kanta militarrek ere) musikarekin eta jatorrizko letrekin, bai yiddishez eta baita latinezko alfabeto-transliterazioaz baliatuz ere, terminoen glosario ugariekin batera. Lehen Mundu Gerra amaitu baino lehen egin zen bilduma, 1918ko irailean, eta 1920an argitaratu zen (1935ean berrargitaratu zen, Alemaniako juduentzat zeharo aldatutako testuinguru batean⁶).

Herri-kultura juduaren balioa goratzeko, Ekialdeko Europako juduen estetizazioa barne, Erdialdeko Europako judu intelektualen eliteak ahalegin horretan zeinbateraino parte hartu zuen jakiteko, garai hartako egunkari eta aldizkari judu intelektualetan (sionistak gehienak) jarri behar dugu arreta berezia. Argitalpen haiek juduen populazioa nazio gisa erakustea zuten xedetzat, jarrera asimilazionisten aurka. Hala, horren adibide ditugu *Jüdische Rundschau*, Martin Buber-en *Der Jude* eta *Ost und West* aldizkariak, azken horren izenburuak berak ("Ekialdea eta Mendebaldea") jadanik aldizkari horren bulkada programatikoa aldarrikatzen zuela kontuan izanik. Argitalpen haiek leku nabarmena eskaintzen zieten Ekialdeko Europako juduei, artikuluetan ez ezik, yiddishez jatorriz idatzitako literatur testuen alemanezko itzulpenen bidez ere.

Davis Trietsch-ek eta Arthur Silbergleit-ek editatutako *Ost und West* aldizkariak artista judu garaikideen obren erreproduzioak gehitzen zituen gainera. Lehen Mundu Gerran, Ekialdeko Europako juduek egindako artelanen irudiak nagusitu ziren argitalpen horretan. Adibide gisa, aldizkariaren 1916ko zenbakietan, hainbat obra agertzen ziren Ekialdeko Europako juduen motiboekin, besteren artean Lviv-eko Wilhelm Wachtel pintorearenak, eta baita Ernst Opplerand eta Hermann Struck pintore judu alemanenak; biak egon ziren armadan, Karpatoetan eta Baltikoko herrialdeetan, hurrenez hurren.

Hermann Struck erakusgarri argi bat da: Berlineko Sezesioko kidea, sionista, judu ortodoxoa eta abertzale alemana zen aldi berean, eta ofizial izan zen Lehen Mundu Gerran. 1917an, Struckek berrogeita hamar litografiez osatutako portfolio bat argitaratu zuen: *Errusiako Bozetuak: Frontean (Skizzen aus Russland. An der Front)*. Emakume eta gizon juduen neurri handiko erretratu indibidualak biltzen zituen, *Ost und West* aldizkarian erreproduzitutako obrak bezala.

Ekialdeko Europako juduen bizitzaren inguruko Strucken erretratuek zabalkunde handiagoa izan zuten Arnold Zweig-en *Das ostjüdische Antlitz* (Ekialdeko Europako juduen aurpegia) liburuan ilustrazio gisa argitaratu baitziren; hasiera batean 1920an argitaratua eta handik gutxira izugarritzko eragina izango zuen liburu hark ekialdeko juduei buruz jendeak eratu zuen irudian⁷. Batetik, Zweigek ez zuen ezer ere ezkutatu. Ekialdeko Europan bizi ziren juduak aurre egiten ari zitzairen presio ekonomikoa eta antisemitismoa aditzera eman ez ezik, erlatibizatu egin zituen haien sentsibilitate erlijioso eta etikoaren ustezko zuzentasunaren ikuspegi idealak. Adibidez, judu askenazi askok euren erlijioarekiko zuten urruntzea eta emigratzeko haien nahi bizia aditzera eman zituen, eta baita ustelkeria moralaren adibideak ere eguneroko bizitzako alderdietan. Dena den, aldi berean (eta hau izan liteke obraren estetizazio literarioa) autentikotasuna azpimarratzen zuen, hain nabarmen bereizten zituen Mendebaldeko Europako judu alienatuengandik. Zweigek judu tradizionalarengan identifikatu zuen autentikotasun hori; Talmuda aztertzen duen judu horrengan, “ezeren irrika ez daukanaren kontenplazioan” baitaratua dagoena, eta zapatari juduarengan, “tailer txiki-txiki batean zoruak mailukatzen diharduena, zeharo murgilduta eta lan egiteko gaitasunak ematen duen zorionean galdua”⁸.

Dena den, Zweigen iritiz egia zen baita ere “haitako bakoitzarengan —espekulatzaila eta proxeneta, burdelaren jabea eta aberatsaren eta ospetsuaren lausengari makurtua, harroa eta traidorea— legerik ez duen batasun bat mantentzen dela izaeran, gaizkiarekiko jarrera irmoa, degenerazio eta orban erigarriarekin batere loturarik ez duena”⁹. Gainera, Ekialdeko Europako judu gazteen ahalmen iraultzailean antzeman zuen Zweigek erabateko erabakigarritasun hori, zeinari esker, egilearen arabera, nagusitutako bizimoduari eta ezartzen zitzaizkien mugei aurre egiten zieten, eta haien asmoak gauzatzen ahalegindu.

Literaturan aditu eta filologo Leslie Morris-ek *Das ostjüdische Antlitz* liburuari buruzko saiakera batean zioenez, Zweigek, bere idazkera literarioan, eta Struckek, bere ilustrazioetan, “Bestea” balitz bezala hartzen dute Ekialdeko Europako judua, euren judaismoaren antitesi dialektiko antzeko bat, alegia, eta historikoa ez den irudi estatiko horren imajina bat aditzera eman zuten identitate kolektibo gisa, pertsona bakoitzaren indibidualtasuna nabarmendu beharrean¹⁰. Hala, berrogeita hamar iruditan baino gehiagotan, gizon zaharrak nagusitzen dira; denak dira erretratuak, bi izan ezik, tokiko eraikinen ikuspegiak baitira. Marc Chagallek, antza, ezagutu eta gogoko zuen liburua; Struck ere ezagutzen

omen zuen (zalantzan geratzen da bere “ikasle” ote zen, terminoaren esanahi hertsienean, Strucki buruzko Wikipediako sarreran eta Haifa-ko Hermann Struck Museum-eko webgunearen hasierako orrian adierazten denez). Dena dela, Sabine Koller-ek dioenez, Strucki egindako omenaldi gisa ikusten zuen Chagallek 1922ko bere *Autorretratu*a (Marc Chagall, *Autorretratu*, 1922, Marc Chagallek 1925ean yiddishez New Yorkeko aldizkari batean argitaratutako *Eygens* autobiografian sartu zuena, Bilduma pribatua) autorretratu androginoa, *Das ostjüdische Antlitz* liburuko neska baten erretratu bat (*Neska gazte baten erretratu*, Hermann Struck-ena, hemen: Arnold Zweig, *Das ostjüdische Antlitz*, Berlin 1922) esplizituki aditzera emanez¹¹.

Chagallen motibazioa “ostjüdische” direlakoen irudiak sortzeko oso bestelakoa da Alemaniako juduen motibazioaren aldean. Haien ikuspegiaren arabera, Ekialdeko Europako juduek mehatxu bat adierazten zuten haien izate judu/aleman burgesarentzat, eta, bestetik, galdua zuten hurbiltasun batek jartzen zituen elkarren aurka. Alemaniako juduen munduaren erro berberak zituzten ekialdekoek, baina Mendebaldeko Europan egindako egonaldi luzeen eta bertan bizitako esperientzien ondorioz aldi berean garbia eta arrotza zen begirada batez ikusten zituzten haiek, kanpotik bezala. Mendebaldeko Europako behatzaile juduek, dena dela, mehatxutzat hartzen zuten Ekialdeko kultura juduaren gainbehera. Hala ere, kutsu erromantiko bat eman ohi zioten egoera hari han existitzen zela konbentziturata zeuden autentikotasunaren estetizazioaren eraginez, eta horrek eraman zituen hango pobrezia ikaragarriaz ez jabetzera. Aitzitik, Vitebsk bere sorlekuan, Chagallek zuzenetik bizi izan zuen Ekialdeko Europako juduak noraino erasan zituzten pobrezia, beldurrak, ihesak eta sustrairik ezak. Mirjam Rajner-ek egindako azterlan batean adierazten duenez, esperientzia hura garai hartako bere pintoretan antzeman daiteke, *Judu gorria*¹² obran oinarrituta. Pintura hori ere interpretatu daiteke estetizazio gisa, nahiz eta kolore-paletak desegin egiten dituen Mendebaldeko Europako Juduen errepresentazioetan (literaturan eta pinturan) kanpokoen eta barrukoen aurkako begiradaren ondorioz sortutako mugak eta ustezko integritate espiritual suntsiezina. Estetikaren eta suntsipen mehatxatzailearen, autentikotasunaren eta gainbeheraren artean zalantzan, halako hauskortasuna dario, Chagallen beraren esperientzien isla izan litekeena Paris eta Vitebsk artean lekualdatzean.

Hemen, aipatu nahi nuke garai hartako oso margolan deigarri bat, Strucken eta Zweigen irudikapenen kontra-irudi antzeko bat: *Egunkari-saltzailea*, 1914koa, izena ematen dion bozeto baten ondoren sortua. Olio-pintura horrek ezin hobe erakusten du zein sankoki apurtu zuen Chagallek Ekialdeko Europako juduen beste irudikapen batzuek ezaugarritzat zuten estasi denboragabea (bai aurreko eta baita ondorengo lanetan ere Struckek sortutakoetan, adibidez). Egunkari-saltzaileak aldizkari eta egunkari sorta zabal bat du salgai alfabeto desberdinetan inprimatuta (hebreeraz/yiddishez, zirilikoz eta alfabeto latinoan erabiliz idatzitako letrak antzeman daitezke); bere atzean, albo batean, etxe xume bat ikus daiteke (etxerantz alboratuta nolabait ageri da bera), barruan irudi bat duena eserita. Beste aldean, Vitebskeko katedrala ageri da hiriko paisaian nabarmenduz, baita irudi txiki bat kaletik dabilen pertsona bat iradokiz, eta zeru gorri bat ere, sua edo odola gogorazten diguna. Egunkari-saltzailea nagusitzen da pinturan, baina aldi berean babesik gabe ikusten da, “espazio judu” batekin inolako loturarik ez duen kosmos batean (saltzen ari den egunkariak ikusi besterik ez dago, gehienak gerrari edo gerraren hasierari buruzko berriak bilduz ziurrenez, edota katedrala zerurantz goratuta eta nabarmen kokatuta pinturaren eskuineko ertzean), eta zerua bera ahalegin horien guztien argitan babesik handiena eskainiz edo, gorrituta.

Chagall, beste edozein artista baino gehiago, gaur egun Ekialdeko Europako juduen estetizazioaren ordezkari hartzen bada, ikuslearen kontzientzia balorazio hori estu lotuta dago juduen bizitzaren mendeetako historiari, non juduak —eta batik bat Ekialdeko Europako juduak— gizadiaren sufrimenduaren sinbolo nagusi izan diren XX. mendean.

Chagallek modernitatea aurkezten duen modua —nabarmena da hori urte haietako bere pinturretan erabilitako egitura piktorkoan eta aukera kromatikoan— mundu urbano eta industrializatuaren testuingurutik kanpo, Ekialdeko Europako populazio juduaren txaboletako ingurune ustez atzeratu eta “autentikoetan” kokatuz (zenbaitetan haien gainetik elizen irudiak gailenduz), pintura horien eta ondoren margotu izan zituen obren lorpenik handiena da, Holokaustoaren ondoren ere lantzen jarraituko zituen horietan. Chagallentzat, mundu hura bere sorleku zela kontuan hartuta, erakusten dituen irudiak ez dira “Ostjuden” eta ez da soilik jendearen sufrimendua erretratatzeko ari. Bere lana oreka bat nabarmentzean datza, sufrimendu ukaezinen, sustraitutako existentzia batez gabetu izanaren (hori islatzeko Chagallek pinturretan zehar airean irudikatzen ditu zenbaitetan juduak eta jasaten ari diren zama izugarria izan arren hegan badabilta ez da arinak direlako, euren oinak zapaldu izandako lurretik erauzi izan zaizkielako baizik), eta aldi berean norbere identitateari eustearen artean, hori filakteria baten bidez, Toraren pasarteak biltzen dituzten erroiluen bidez nahiz jantzi tradizional soil baten bidez aditzera ematen bada ere: beti zalantzan den oreka horrek aditzera ematen du ekialdeko juduen estetika Chagallen obran.

[Itzultzailea: Bitez.
Egokitzailea: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. Steven E. Aschheim, *Brothers and Strangers: The East European Jew in German and German Jewish Consciousness, 1800–1923*, Madison 1982, 185–214. or. [itzuli]
2. Anna Lipphardt, “Wo liegt Osten? Zur (Selbst-)Verortung osteuropäischer Juden”, hemen: Philipp Mettauert eta Barbara Staudinger (arg.), “Ostjuden”. *Geschichte und Mythos*, Innsbruck et al., 2015, 13. or. [itzuli]
3. Horri buruz, ikus Sylvia Jaworski, “Legends of Authenticity: *Das Buch von den polnischen Juden* (1916), by S. J. Agnon and Ahron Eliasberg”, hemen: Andreas Kilcher eta Gabriella Safran, *Writing Culture: Paradoxes in Ethnography*, Bloomington eta Indianapolis 2016. [itzuli]
4. Franz Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente: in der Fassung der Handschriften*, 1. lib., von Malcolm Pasley (arg.), Frankfurt am Main 1993, 193 or. [itzuli]
5. Immanuel Olsvanger, *Aus der Volksliteratur der Ostjuden. Schwänke, Erzählungen, Volkslieder und Rätsel*, Basilea 1920. [itzuli]
6. Fritz Mordechai Kaufmann (arg.), *Die schönsten Lieder der Ostjuden. Siebenund-vierzig ausgewählte Volkslieder*, Berlin 1935. [itzuli]
7. Arnold Zweig, *Das ostjüdische Antlitz. Zu 52 Zeichnungen von Hermann Struck* (Berlinen 1920. urtean argitaratutakoaren berrinprimatzea, Wiesbaden 1988. [itzuli]

8. *Ibid.*, 44. Eta 64. or. [\[itzuli\]](#)
9. *Ibid.*, 36. or. eta hurrengoak. [\[itzuli\]](#)
10. Ikus Leslie Morris, "Reading the Face of the Other: Arnold Zweig's and Hermann Struck's *Das ostjüdische Antlitz*", hemen: Sara Friedrichsmeyer, Sara Lennox eta Susanne Zantop, *The Imperialist Imagination: German Colonialism and Its Legacy*, Ann Arbor 1998, 189–203. or. [\[itzuli\]](#)
11. Sabine Koller, *Marc Chagall. Grenzgänge zwischen Literatur und Malerei*, Cologne et al. 2012, 100. or. Strucken artelana, Kollerrek Chagallentzat inspirazio-iturri izan zela adieraziz, Zweig-en dago erreproduzituta 1920 (ikus 7. oharra), 128. or. [\[itzuli\]](#)
12. Mirjam Rajner, "Chagall's Jew in *Bright Red*", hemen: *Ars Judaica* 4 (2008), 61–80. or. [\[itzuli\]](#)

CHAGALL ETA EKIALDEKO EUROPAKO JUDUAK

HEIKO HAUMANN

Marc Chagallen pintura famatuenetako bat *Vitebsken gainetik* da. 1914an hasi zuen bere jaioterriari buruzko lan-sorta baterako, eta azkeneko bertsioa 1921–22an margotu zuen¹. Ezkerraldean, horma zurizko etxe bat ikusten dugu, leihorik gabea, aurrealdean bi zuhaitz dituela, historik gabe, hesi ilun batek hertsita eta alboan etxola bat atxikita duela. Bertan ageri den bideak, zuriz eta grisez irudikatua, banandu egiten ditu pinturaren ezkerraldea eta eskuinaldea, eta hiru zutoin beltz nabarmentzen dira bertan. Kale-argi bat ageri da bidearen ertzean, eta herriaren eskuinaldea hesi berde batez inguratua dago, barra zuri eta zutoin zuri lodiez eutsiak. Eskuinaldean, txabola ilun bat ikusten dugu, leihorik gabea eta teilatu zuri bat duena, eta bere atzean Ilinsky-ko eliza zerurantz altxatzen da, itzel, horma marroi horixekin eta dorreen teilatuak urdinez margotuta dituela. Pinturaren estudio eta aldaera batzuetan harrizko sinagoga bat ikus daiteke bi zutabekin; Dvina ibaiertzeko sinagoga da ziurrenez. Irudiaren erdialdean, kalearen eta hesi berdearen amaieran, etxe eta teilatu berdedun eliza gehiago ikus daitezke. Eta Ilinsky elizaren atzetik, beltzez jantzitako gizon bizardun bat, bisera bat buruan duela, eskuan makila bat eta zaku bat bizkarretik zintzilik, hegan dabil herriko paisaiaren gainetik. Olio-pintura bat da, kartoi gainean margotua. Obra honen aldaeretako askok xehetasun desberdinak erakusten dituzte, eta baita pintura-teknika desberdinak ere. Inpresio orokorra bera da guztietan, ordea, horixe baitzen Chagallek jaso nahi izan zuena².

Vitebskeko pinturen xehetasunezko interpretazio bat baino, hemen ikuspegi orokor bat eskaintzea da nire asmoa, zaku bat daraman agure hegalarian arreta berezia jarrita. Chagallentzat, pinturak bere bizitzako esperientzia aditzera ematen zuten, pertenez sena ukatu izanaren sentsazioa, bere sorlekuan apatrida bihurtzearena, munduan bizileku finkorik gabe, baina egonkorra den zerbaiten bila beti. Hala, zakua bizkarrean daraman gizonari ere erauzi egin diote oin azpian zuen lurra: *Luftmensch* bat da bera (“aireko pertsona” yiddishez); ezer ez duen gizona, ameslari erraria. Irudi honetako osagaietako batzuk okertuta ageri dira, erortzeko zorian baleude bezala. 1928ko *Di shtot di vayte* (urruneko hiria) olerkian, Vitebski buruzkoan, Chagall “di gasn krume,/ matseyves groe” delakoen falta sumatzen du, hau da, kale bihurtuak eta hilarri grisak ikusteko³. Chagallek —zakua daraman gizonak bezala— marjinetuaren eta erbestetuaren egoera tragikoa irudikatzen du grabitate eza, arintasuna, buru-argitasuna eta (auto-)ironia baliatuta⁴. Zer ote dago zakua barruan? Ikuspegi errealista batetik, salgaiak daramatzala esan genezake. Yiddishez, herriz herri dabilen saltzaile ibiltaria honela deskribatzen da: “er geyt ieber di hayzer” (hitzez hitz, “etxeen gainetik dabil”). 1911ko pintura batean —*Herriko saltokia*— gizon bat, saltzaile ibiltari bat alegia, herriko saltokiaren gainetik korrika ikus daiteke⁵. Ikuspegi horretatik begiratuta, zaku-eramailea hiriaren eta landaren arteko bitartekari gisa ikus daiteke. 1914ko bi gouachetan *Emakume zaharra* eta *Gizon zaharra* ageri dira bizkar gainean zama handia daramatela; emakumeak makil bat du eskuan, baina bietako inor ez da hegan ageri.

Ikuspegi figuratibotik, ordea, pentsa genezake baita ere oroitzenak daudela zakua barruan bilduta, marjinetua izatearen esperientziari lotutakoak beharbada. Chagallen pintura batean —*Oroitzena*

(1914), 1918an margotua izan litekeena—, atarian emakume bat duen etxe batek gizon judutar bati bizkarra makurrarazten dio: zama bat da oroimena, eta hala eta guztiz ere ez digu eragozten ihesaldian pentsatzea edo grabitatearen mugetatik askatuko gaituen mugimenduan pentsatzea. Hala, oroimenak itxaropena ere iradokitzen digu⁶. Are gehiago, airean dabilen juduaren irudiak lotura bat izan dezakete *Ahasverekin*; “Judu herratua” edo, Alemaniako tradizioan, “betiereko judua”⁷. Antisemitismoari eta pogromei egindako erreferentzia izan liteke; izan ere, bi faktore horiek izan ziren, egoera ekonomiko latzarekin batera, jende asko behartu zutenak euren sorlekuak atzean utzi eta etorkizun hobeago baten bila emigratzera⁸.

Dena den, badu halako lotura bat maitaleekin. Chagallek sarritan irudikatu ohi zituen maitaleak airean, bereziki haren emazte Bella eta bera ageri diren pinturretan; horren adibide ditugu 1914–18ko *Hiriaren gainetik*, 1917–18ko *Paseoa* eta 1919ko *Paseoa* lanaren ondorengo bertsioa. 1916an jaiotako bere alaba Ida ere irudikatu zuen Chagallek, gurasoen eta Vitebsken gainetik hegan 1917ko *Erretratu bikoitza baso bat ardorekin* pinturan. Beste erreferentzi puntu bat Tora eskuan dutela hegan dabiltzan juduak dira, obra hauetan, besteak beste: 1914ko *Gizona Torarekin*, 1915–16ko *Elias profeta* —Jizchok Leib Peretz-en *Der Kuntsenmakher* (Magoa) kontakizunerako ilustrazio bat— edo 1924–25eko *Torarekin hiriaren gainetik*⁹. Begien bistan da bi irudi horiek *luftmenschen* edo “aireko jendea” direla. Zaku-eramailearen, saltzaile ibiltariaren edo judu baztertuaren irudian ezkuturik ote dago Elias profeta, Mesiasen etorrera iragartzen? Hausnarketa horiek guztiak datozkigu burura obra hau interpretatzeko garaian.

Pintura hau, eta bereziki zaku daraman gizona, modu desberdinetan interpretatzeko iradokizun horiek argi uzten dute, *Vitebsken gainetik* lanaren kasuan, Ekialdeko Europako juduen populazioak garai hartan bizi zituen zirkunstantziak aditzera ematen dituen artelan baten aurrean gaudela; Polonian eta Galitzian bereziki bizi izan zen egoera hori, baina baita gehienak bilduta zeuden “Ezarlekuan” ere, Lituaniatik Itsaso Beltzeraino luzatzen zen lur-zerrenda zabalean, Poloniaren Banaketaren hastapenetan Katalina Handiak ia eskusiboki juduen ezarleku dekretatu zuen horretan¹⁰. Pinturak, artistak garai hartan bizi zuen egoera islatu ez ezik, juduak “lekualdatu eta kanporatu” zituzten garaian bere bizibidea galdu duen judu baten irudia aditzera ematen digu, bere komunitatetik baztertua izan ondoren bide berri baten bila beharbada; eta, aldi berean, “Judu herratua” iradokitzean, asmo antisemitekin erabili izan ziren legendak gogora ekartzen dizkigu baita ere. Labur esanda, mugalariak (*Grenzgänger*) eta *luftmensch*ak (nolabaiteko ameslari lehiatsuak) dira hemen Chagallen kezka: garai hartako juduen populazioaren historia laburbiltzen duen bizimodu bat gorpuzten dute, fazeta guztietan.

Zer da *luftmensch* bat? Termino hori tropo bati dagokio, eta aukera ematen digu Ekialdeko Europako juduek XIX. mendean eta, neurri batean, XX. mendean ere bizitako munduaren oinarrizko alderdiak aditzera emateko. Aldi berean, termino hori gako bat da mundu-ikuskerara berezi bat eskaintzeko¹¹. Baliteke Poloniako aristokraziaren kulturen jatorria izatea, non bi zentzutan erabiltzen den terminoa, bizimodu aske bat nahiz okerrera jo duen zerbait adierazteko; “do luftu” esamoldeak “denbora alferrik galtzea” edo “dena ezartarako” esan nahi du. Testuinguru judu batean, *Luftmensch* terminoaren aurreneko erregistroa 1865ekoa da, Mendele Moykher Sforim-en *Der Wunschring* liburuan jasoa. Kontakizunaren hasieran narratzaileak aurkeztu egiten ditu ipuina garatzen den *shtetle*an bizi diren pertsonak. Bertan dioenez, ez dira oso jende bertutetsua, ez eta bizitzan lorpen handirik egin dutenik antzematen zaiena ere; nahikoa dute airearekin, adierazten du egileak, *luftmensch*ak dira¹². Garai hartan, hasiak ziren asmatzen hainbat proiektu pobrezian murgildutako juduak nekazaritzako kolonietan ezartzeko. Hala, haiek izendatzeko erabilitako termino arrunta izan zitekeen *luftmensch*¹³.

Ondoren hartu zuen esanahiaren arabera, goizean non esnatuko ote zen ez zekien jendea adierazten zuen, hurrengo otordua nondik iritsiko ote zitzaien ez zekiena, eta egunak joan egunak etorri, bizirauteko eta sarri asko familia elikatzeko borrokan aritu behar izaten zuen jendea. Terminoa berehala hedatu zen yiddishezko literaturan bizimodu horren irudikapenekin batera: Mendele Moykher Sforimen-ez gain, gehienbat Jizchok Leib Peretz eta Sholem Aleichem izan ziren hedapen horren erantzule. *Luftmenschak* bizibidea ateratzeko lan batean edo bestean saiatu arren, inoiz ez zuten lortu leku finko bat non ezarri. *Luftmensch* horietako baten kontakizun ezagunena Sholem Aleichemen *Menahem Mendl-en abenturak* dira. Bertan ere, protagonista eginahalak egiten ari da hainbat eta hainbat lanbidetan eta negoziotan jardunez, dirutza irabazten du, eta guztia galtzen du berriro. Haren emazteak arren eskatzen dio “aireko gaztelu” horietatik urruntzeko, “airetik, hotza besterik ez baita hartzen”. Hala ere, hark ez du etsiko, eta azkenean Estatu Batuetara emigratzen du, bertan dirutza irabazteko¹⁴. Hori ere *luftmenscharen* ohiko ezaugarrietako bat da: eragozpen eta zailtasun guztiak gutxi ez badira ere, bere buruaz seguru eta itxaropenez beteta dago beti¹⁵. Eta horrek ere esan nahi du umorez eta ironiaz —kasurik hoberenean behintzat— egiten diola aurre bere egoerari¹⁶. Bizitzako erronka materialei aurre egin behar izatearen zama astuna gorabehera, bere existentziaren ezaugarri bereizgarriek arintasuna, mugimendua eta grabitaterik eza izaten jarraitzen dute, labor esanda, “airean hegan ibiltzea”.

Dena den, termino honen erabilera linguistikoak eremu semantiko azkoz ere zabalagoa hartu zuen denborarekin, ameslariak eta pertsona kaskarinak, baina sentikorrak eta poetikoak barnean hartuta¹⁷. Terminoa, gainera, azaleko errealitateetatik urrundu zen gutxika, errealitate horien euskarriei heltzeko, pentsamenduari eta ekintzari, alegia. Theodor W. Adorno-k, Alemaniako filosofo judu ospetsuak, hau idatzi zuen behin: “Oinak lurreen finko dituen pertsona (*Tatsachenmensch*) edo burua lainoetan duena (*Luftmensch*): horiek dira aukerak”¹⁸. Hala, bizibidea ateratzeko kezkarekin ez ezik, terminoak lotura du historiari eta etorkizunari buruzko gogoeta batekin. Ez zen halabeharrez gertatu erakunde juduek autonomia kultural ez territorial baten nozioa garatu izana, hori kontzeptu hautemangarrietara eramateko, oraindik ere garrantzizkoak direlarik arazo nazionalak ebazteko testuinguruan. Kontzeptu horiek Simon Dubnow historialari ospetsuak eta 1906an hark sortutako Herri Juduaren Alderdiak (Folkspartei) formulatutako eskarrietan aurki ditzakegu, eta baita “Bund” (Batasuna) taldearen programa politikoan ere —Lituania, Polonia eta Errusiako Langile Juduen Batasun Nagusia—¹⁹.

Beste sektore batek nahiko modu negatiboan ikusten zituen *luftmenschak*. Judaismoaren testuinguruan, sionisten kasuan adibidez, antisemitismoaren oinarriak suntsitu nahi zituen sektore horrek eta, beraz, haien ikuspegitik juduak jende “arrunta” bilakatu behar ziren, gainerakoak bezalaxe, jarduera “produktiboak” aurrera eramaten zituztenak eta toki batean errotutakoak, lurralde baten jabe eta estatu batekin. Theodor Herzl oraindik ere hegaldiaren metaforaz baliatu arren, eta nahiz eta pentsatu utopiak beharrezkoak zirela etorkizuna itxuratzeko²⁰, aitzindari sionistek aldendu egin nahi zuten “ekialdeko ghettoetako gizontxo ahitu eta oinazetuetatik” (Max Nordau): espiritualegiak ziren, intelektualegiak, espekulatzaillegegiak, beti eskean zebiltzanak, nagiegiak, interesatuegiak, eta sustraiak airean” bakarrik botatzen zituzten (Theodor Lessing)²¹.

Luftmensch terminoa oraindik ere erabiltzen da. Saul Friedländer-ek bere autobiografian dioenez, 1956an, hogeita lau urte zituenean, harro zegoen “bere izatearen arintasunaz”; konpromisorik gabe, bizileku finkorik gabe, identitate-sen aldakor batekin. Hala, honela deskribatzen du bere burua garai hartan, “*luftmensch* bat hitzaren benetako zentzuan”²².

Chagallen kezka nagusia eguneroko existentziarekiko lotura zenez gero, labur adieraziko ditut *luftmenschen* bizimoduaren aurrekariak. XIX. mendearen lehenengo erdian eraldaketa sozioekonomiko nabarmena hasi zen gertatzen. Gerra Napoleonikoen eta industrializazioaren aurrerapen progresiboaren ondorioz, garrantzia galdu zuten artisautzako lanbide eta ofizio tradizional askok. Hala, judu ugari “kanporatuak” izan ziren lanbide haietatik. Horren emaitzaz, gizartearen “berregituratze” nabarmen bat gertatu zen. Juduak landa-eremutik hirietara lekualdatu ziren, eta merkataritza bilakatu zen haien bizibide nagusia, artisauak pobretu ahala. Dena den, merkataritza gutxi batzuk bakarrik aberastu ziren gizartearen “berregituratze” haren ondoren. Saltzaile ibiltariak ziren asko, herriz herri zebiltzanak, edo eskueran zituzten salgai eskasak hirietako sarbideetan edo denda txikietan eskaintzen zituzten xehakako merkataritza. Beste batzuk beste hainbat lanbidetan saiatu ziren bizibidea ateratzen, gerora arrakastarik izango ez bazuten ere. Orokorrean, pobrezian murgiltuta jarraitu zuten gehienek. Izan ere, aldi hartan, industrietan gero eta lan-aukera handiagoak egon arren, pobrezia erasanda bizi zen juduen populazioa. Erabateko kontrastea zegoen aurrera atera ahal izan ziren ekintzaile, bankari eta handizkako merkataritza aberats gutxi batzuen eta pobretutako gehiengoaren artean.

Are gehiago, industrializazioak eta kapitalismoak izugarriko lehia sorrarazi zuten lanbideetan eta enpleguetan. Hala, “arazo nazional” gero eta nabarmenagoak, Ekialdeko Europan bereziki areagotzen hasiak, ondorio kaltegarriak izan zituen juduen populazioan. Polonian gora egin nahi zuten klase sozialek, adibidez, sarritan jokatu ohi zuten “asmo nazionalekin”; atzeritartzat hartzen zituzten juduak, poloniarrei lanpostu onenentarako sarbidea oztopatu izana ez ezik, Errusiaren okupazioan lagundu izana ere leporatu izan zieten, alemanekin identifikatzeaz gainera. Horrek guztiak sentimendu antisemita sutua piztu zuen, baita istiluak ere, poloniarrek goi-mailako judu arrakastatsuen aurka altxatu ahala bereziki. Eta, izan ere, horrek nabarmen bultzatu zuen juduen “kanporatze” prozesua. Azkenik, gertakari haiek hirien eta landa-eremuaren arteko bitartekaritza-rol nagusia aldarazi zuten gainera, mendeetan zehar juduek bete ohi zuten rola, alegia. Hiria eta landa-eremua lotzen zituen beste modu bateko harreman ekonomiko berri bat garatu bazen ere, eta nahiz eta juduek zeregin erabakigarria bete sistema horretan, kontraste nabaria zegoen aurreko garaien aldean, juduek ez baitzuten ordutik aurrera rol horren monopolioa izango, eta lehia izugarri bati egin behar izango zioten aurre²³.

Chagallen *luftmensch* irudiak bide berrien bila dabilen marjinatua aditzera ematen digu, norbere buruari aditzeko norabide berri baten ideia ere iradokitzen duena. Ordena ekonomiko eta sozial berriaren bizirautearen, judu askok gizarte ez-judutarrera moldatzea, hura onartzea erabaki zuten, eta baita bihurtzea ere beharbada. Beste batzuek, ordea, erlijio ortodoxoarekiko eta hasidismoarekiko konpromiso handiagoa erakutsiz erantzun zieten zirkunstantzia aldakor haiei. Hala, mundu hori Chagallen obra ugarian ageri da juduen eguneroko bizitzaren parte gisa, nahiz eta pintorearengan, askotan pentsatu izan den bezala, hasidismoak ez zuen eraginik izan, ez eta erlijio-joera desberdinen arteko gatazkek ere. Baina, hori guztia bere obran islatuta —tradizio erlijioso eta dagozkion sinboloak, animaliei lotutako sinbolismo judua, hebreerazko liburuaren diseinua, herri-arte judutar eta errusiarraren grabatu-liburuak (*lubki*)—, “judaismoaren kultur muinean” murgildu zen Chagall²⁴.

Judu asko aldendu egin ziren afiliazio erlijioso zorrotzetatik —euren sinesmena baztertu gabe— eta Juduen Ilustrazioaren mugimendura (*Haskalah*) elkartu ziren. Mugimendu hartatik hainbat korrante atera ziren, talde sionisten eta sozialisten sorrera ekarri zutenak. Baziren saiatu zirenak bitartekari izaten

juduen mundu tradizionalaren, zirkunstantzia sozial aldakorren eta lortu nahi ziren xede berrien artean. Uste osoa zuten askapena “kanpotik” ez ezik sustrai historikoekiko identitate kultural baten bitartez ere lor zitekeela, eta elkarrizketa moduan garatu eta azaleratuko zen identitate hura²⁵.

Joera horren jarraitzaileetako batzuk lehen aipatutako yiddish autoreak ziren. Haien jabetuta zeuden yiddishez idaztearekin bakarrik, hebreeraz idatzi ordez, irakurlego judu zabalago batera iritsiko zela haien lana. Egile haien artean Sholem Aleichem egin zen bereziki ospetsu; bere idazlanetan garrantzizko osagaia zen elkarrizketa, baina harago joan zen ematen zituen irakurraldietan bere publikoarekin elkarrizketa bultzatzea xedetzat hartu zuenean. Hala, haren obrak informazio-iturri bikaina dira garai hartako juduen bizitzaren berri jakiteko, haren iritziz irakurleengan oihartzuna izateko haien bizi-esperientziak jaso behar baitzuten bere liburuek, fikziozkoak baziren ere. Ez da harrizkoa, beraz, “jende arruntaren” bizimoduarekiko interes horrekin jarraitzeko ikerketa etnografikoari ekitea. Ikerlan haiek 1908an San Petersburgon sortutako Juduen Historia eta Etnografia Elkarrekin antolatzen zituen batik bat, eta S. An-sky idazlea (Shloyme-Zanvel Rappaport jatorriz baina Semyon Akimovich Ansky, Ansky, edo An-sky izenez ezagunago) buru zela, nabarmentzekoak dira “Ezarlekura” egin izan zituzten bidaia²⁶. Ikerlari taldearekin lanean, egileak, bai yiddishez bai errusieraz idazten zuenak, altxor-bilduma ordezkaezin bat osatu zuen juduen ohitura herrikoien inguruan: kantak, pasadizoak, txisteak, jantziak, amuletoak, objektu erlijiosoak, eta baita musika, ohitura, usadio eta praktika juduen erregistroak ere. Errusieraren eta yiddisharen artean zubiak eraikitzea zen haren asmoa, juduen eta eslaviarren, juduen eta kristauen, mistizismoaren eta arrazionalismoaren artean. Aktiboki parte hartzen zuen politikan, Pyotr Lavrov-en idazkari lanetan, Errusiako Alderdi Iraultzaile Sozialistan, eta geroago “Bund” alderdi sozialista juduan, zeinarentzat, 1902an, alderdiaren *Di Shvue* (Zin-hitza) himno hunkigarriaren bertsioko berri bat idatzi zuen. Bere lanik ezagunenak, *Der Dybbuk* (Espiritu maltzurra) antzezlanak, elezahar judu bat birsortzen du: “bide berrien” bila bizitzaren eta heriotzaren artean existitzen den arima nekazekin bat. Egokiro, *Bi munduen artean* ageri da idatzita antzezlanaren izenburuaren azpian, An-sky mugalariari aplikatu dakioken etiketa²⁷.

Hala, Marc Chagall, Movsha Shagal ere mugalari haietako bat zen²⁸. Haren biografiak eta pinturak agerian uzten dutenez, *shtetl* herri judu tradizionalaren eta metropoli modernoaren zirkulu artistikoen artean mugitu zen, tradizioaren eta sozialismora eramango zuen norabide baten artean, pinturaren eta literaturaren, errealtatearen eta ametsaren artean mugituz. Chagallek behin eta berriro zeharkatzen ditu mugak²⁹. 1921–22ko *Eygen* (Nire bizitza) autobiografia nobelatuan, bi munduren artean deskribatu zuen bere bizitza. “Irudiak eta testuak bat egiten dute desagertutako mundu bati buruzko oroitzapenen bitarteko narratiba bat sortzeko [...]”³⁰. Amaieran, lotura zuzen bat ezarri zuen saiakera honen hasieran adierazitako pinturari: “Eta gure bihozkada artistikoak okerrak baziren, ez ote gara benetan airean zintzilik geratzen, ez ote gaude gaitz bakar batek jota: bizitza egonkor baten nahia?”³¹.

Marcen emazte Bella Chagallek, artistak sarritan hegan irudikatuak —bera ondoan duela zenbaitetan—, mundu berriarekin topo egin zutenean atzera begiratu, haien haurtaroko eta gaztaroko mundu zaharra deskribatu zuen, eta yiddish hizkuntza baliatu zuen horretarako, bera ere mugalaria baitzen. Hala, Marc Chagallek irudikatutako agertoki horiek behatzen ditugunean ulertzen dugu nola elkartzen diren hizkuntza eta pintura. Ilustrazio horiek, berriro ere, hegaldiaren eta zaku-eramailearen motiboei heltzen die, teilatu gainean bidea egiten³². “Urtebetetzea” atalean, non Bella Chagallek urtebetetze zoriontsua opa dion Marci, maitaleak airean hegan dabiltzan modua aditzera ematen du, baita pinturan

nola dauden irudikatuta ere. Marc Chagallek ideia horren antzeko ilustrazio bat marraztu zuen, 1915eko bere *Urtebetetzea* pinturari aipamen eginez, testuan ere aipatzen denari. Bellak 1944an hil aurretik justu idatzitakoak borobiltzen du bere oroitzapena, bere maitearen hitzei aipu eginez: “Hegan jarraituko dugu”³³.

Marc Chagallen obran zehar antzemangarria da pinturaren eta literaturaren arteko mugak zeharkatzen dituela. Bere pinturak kontakizunak dira sarritan, askotan yiddish idazleei erreferentzia eginez —ez bakarrik Sholem Aleichem— eta haien idazkiak bere ilustrazioetan interpretatuz, era horretan bai irudiaren bai testuaren ikuspegia iraultzeko. Bere estilo bereizgarriaren bitartez, identitate desberdinen artean aldatzen doa, gorputz-atalei karaktere grafikoaren itxura ematen die, bere indibidualtasunaren isla gisa (aldi berean estilo eta hizkuntza piktoriko desberdinen arteko mugak zeharkatuz); letrek eta hitzek edukia iradokitzen dute, zenbait motibo piktorikok esaera eta atsotitz juduak ere aditzera ematen dituzten bitartean: “etxe gainetan dabilen” saltzaile ibiltaria, esaterako³⁴. Hala, Marc Chagallek, *luftmensch* eta mugalari izaki, bere burua ulertzeko modu berri bat irudikatu zuen bere pinturetan, Ekialdeko Europako juduen populazioaren artean garatu izan zena XIX. mendearen bigarren erdian: ordena zaharrari eta segurtasunari azkena eman zitzaion gizarte batean, eta partekatzen zuten tradizioez eta historia batez jabetuta, beharrezkoa zen bide berriak urratzea munduan leku bat ezartzeko, autonomia kultural bat aldarrikatzea beste kultura batzuetatik bakartuta egon gabe, eta kultura desberdinen artean bitartekari gisa jardutea. Zeregin horretan, Chagallek “hegaldian” oinarritutako bizimodua iraunaraztea aldarrikatzen zuen, *luftmenschen* funtsezko ezaugarri bereizgarria, alegia³⁵.

[Itzultzailea: Bitez.

Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. Christoph Vitali, arg., *Marc Chagall: The Russian Years, 1906–1922*, erak. kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt am Main, 1991, 68–71. laminak, ikus 31–32., 46–47. or. (egilea ez dator bat Aleksandr Kamensky-k aipatutako katalogoan aurkeztutako interpretazioarekin). [itzuli]
2. Zakua daraman gizona, hala ere, ez da ageri Vitebskeko pinturetako batzuetan. Ikus, adibidez, Sandor Kuthy eta Meret Meyer, *Marc Chagall 1907–1917*, erak. kat. Kunstmuseum Bern et al., Berna 1995, 119. or., 101. irud.; 200–201. or., 188., 189. irudiak. [itzuli]
3. Olerkia liburu honetan aipatzen da, Sabine Koller *Marc Chagall. Grenzgänge zwischen Literatur und Malerei*, Kolonia et al. 2012, 73–74. or. [itzuli]
4. Nicolas Berg, *Luftmenschen. Zur Geschichte einer Metapher*, Göttingen 2008, 54–58. or. [itzuli]
5. Vitali 1991 (ikus 1. oharra), 23. xafila; ikus baita ere 20. eta 21. laminak (*The Village Store*). [itzuli]
6. Ikus (hemen aipatutako pinturaren erreproduzio batekin) Heiko Haumann, “Revolutionen. Zum Zusammenhang von Lebenswelt und Geschichte”, hemen: *Lebenswelten und Geschichte. Zur Theorie und Praxis der Forschung*, Viena et al. 2012, 159–60. or. (lehen aldiz planteatzen ditu saiakera honetan geroago garatuta ageri diren ideiak, 159–80. or.). [itzuli]

7. Ikus Alfred Bodenheimer, *Wandernde Schatten. Ahasver, Moses und die Authentizität der Moderne*, Göttingen 2002. Mendele Moykher Sforim-ek adierazitakoari jarraituz, “Eskale baten zakua da Israel osoa”, Sabine Koller-en arabera zakua eta makila daramatzaten irudiek, Chagallek irudikatuek, “Judu herratua” (Koller 2012 [ikus 3. oharra], 58. or. 151. oharra) hezuramitzen dute. Hori, dena den, egin daitezkeen interpretazioetako batzuetan aplika daiteke. [itzuli]
8. Ikus Heiko Haumann, *Geschichte der Ostjuden*, 5. edizioa, Munich 1999, 156, 162–67. or. [itzuli]
9. Ikus gainera *Errusiari, astoei eta gainerakoei* (1911), *Herri errusiarra ilargipean* (1911) *Paris leihotik* (1913), eta beste hainbat. Ikus Koller 2012 (ikus 3. oharra), 63. or. 173. oharra. Airean esekita dagoen edo hegan dabilen motiboa behin eta berriro erabili zuen ondoren Chagallek, “Shoah” edo hondamendiari buruzko lanetan ere; adibidez, 1952–56ko *Jerusalemen erorketa*, 1958ko sortu zuen irudia Anne Franken egunerokoaren azalerako, edo 1974ko *Sasiak*, Avrom Sutzkever-en poemetako ilustrazio bat (ikus Koller 2012 [ikus 3. oharra] 346. or.). [itzuli]
10. Ikus Haumann 1999 (ikus 8. oharra), 80–82. or. eta passim. [itzuli]
11. Ikus gainera Berg 2008 (ikus 4. oharra). [itzuli]
12. Desanka Schwara, “Luftmenschen—Ein Leben in Armut”, hemen: *Luftmenschen und rebellische Töchter. Zum Wandel ostjüdischer Lebenswelten im 19. Jahrhundert*, arg. Heiko Haumann, Kolonia et al. 2003, 93. or. (Schwarak identifikatu zuen termino horren lehenengo aipamena). Adibide gisa, ikus baita ere Manès Sperber, *All Our Yesterdays*, 1. lib.: *God’s Water Carriers*, itzul. Joachim Neugroschel, New York, 1991, 8–17. or. [itzuli]
13. Ikus, adibidez, Jody Myers, *Seeking Zion: Modernity and Messianic Writings of Tsevi Hirsch Kalischer*, Oxford eta Portland 2003, 144. or. Anna Katharina Liesch eskertu nahi nuke erreferentzia honengatik. [itzuli]
14. Nobela epistolarraren ingelesezko bi edizio daude, Sholom Aleichem, *The Adventures of Menahem-Mendl*, itzul. Tamara Kahana, Shelter Island, NY 1969 (Sholom Aleichem Family Publications-ek argitaratua); eta “*The Letters of Menakhem-Mendl and Sheyne-Sheyndl*” eta “*Motl, the Cantor’s Son*”, itzul. Hillel Halkin, New Haven 2002. Sholem Aleichem-ek behin baino gehiagotan heldu zion pertsonaia horri, eta *The Further Adventures of Menachem-Mendl*-en ere ageri da, itzul. Aliza Shevrin, Sirakusa 2001. Liburu beraren 1997ko edizio aleman batek (*75 000 und andere Geschichten um Gott, Geld und Glück*, itzul. Dan Wiener, Leipzig 1997) Basileako estreinaldiaren argazkiak ditu barnean, antzerkira eramandako 1996ko bertsio batekoak. [itzuli]
15. Ikus Berg 2008 (ikus 4. oharra), 28. or. Terminoak errealitateari ez ezik, “hausnarketa kontzeptu” bati ere egiten dio aipamen, zeinak “itxaropen printzipioa” adierazten duen. Sperber-ek hitz hauetan formulatzen du: “mundu honek bere horretan jarraitu ezin duela dioen ideia, eta desberdina, hobeia izan daitekeela, eta izango dela.” (Sperber 1991 [ikus 12. oharra], 17. or.). [itzuli]
16. Ikus Desanka Schwara, *Humor und Toleranz. Ostjüdische Anekdoten als historische Quelle*, 2. arg., Kolonia et al. 2001. [itzuli]
17. Ikus Leo Rosten, *The New Joys of Yiddish: Completely Updated*, New York 2003, 210–11. or. [itzuli]
18. Theodor W. Adorno, “The Essay as Form”, hemen: *Notes to Literature*, 1. lib., New York 1991, 4. or.; Berg-en aipatua 2008 (ikus 4. oharra), 47. or. [itzuli]
19. Gainbegiraketa baterako, Berg 2008 (ikus 4. oharra), 50–53. or. Langile Juduen Batasun Nagusiarri buruz, Berg-ek jasotzen ez duena, ikus Frank Wolff, *Neue Welten in der Neuen Welt. Die transnationale Geschichte des Allgemeinen Jüdischen Arbeiterbundes 1897–1947*, Kolonia et al. 2014; Sandrine Mayoraz, “The Jewish Labor Bund in Switzerland”, *East European Jews in Switzerland*, arg. Tamar Lewinsky eta Sandrine Mayoraz, Berlin eta Boston 2013, 54–76. or.; Dubnow-i buruz, ikus Anke Hilbrenner, *Diaspora-Nationalismus. Zur Geschichtskonstruktion Simon Dubnows*, Göttingen 2007. Ikus baita ere Christoph Manasse, *Auf der Suche*

- nach einer neuen jüdischen Identität. *Der Schriftsteller Karl Liebkich (1895–1984) und seine Vision einer interterritorialen Nation*, Kolonia et al. 2015. [itzuli]
20. Ikus Haumann 2012 (ikus 6. oharra), 177–78. or. Ikus Berg 2008 (ikus 4. oharra), 67–75. or. [itzuli]
21. Ikus Berg 2008 (ikus 4. orr), 85–152. or. (Lessing-en aipua: 118. orr); Max Nordau, *Max Nordau to His People: A Summons and a Challenge*, New York 1941, 137. or. Mugimendu antisemitek gero eta irudi negatiboagoa eratu zuten (ikus Berg 2008 [ikus 4. oharra], 168–69., 188., 200–4. or.). [itzuli]
22. Saul Friedländer, *Where Memory Leads: My Life*, New York 2016, 39. or. [itzuli]
23. Gertaera horiei buruz, ikus Haumann 1999 (ikus 8. oharra), 95–111. or. Ikuspegi orokor baterako, aipatu baita ere (hemen geroago) Antony Polonsky, *The Jews in Poland and Russia*, 3 lib., Oxford eta Portland 2010–12; Israel Bartal, *Geschichte der Juden im östlichen Europa 1772–1881*, Göttingen 2009. [itzuli]
24. Ikus, adibidez, Koller 2012 (ikus 3. oharra), 12, 113, 118. or. (aipua). *Lubkien* adibideak, non “azpikoz gorako mundua” eta umore-kultura ez ezik, hegaldia ere irudikatzen den metafora gisa “tratu susmagarriak”, “aire finean lurrunduta” eta “gora eginez ke bihurtuta” aditzera emateko, porrot egitearen zentzuan, Haumann-en 2012 (ikus 6. oharra), 174–75. or. Chagallek interpretazio positibo bat egiten du eredu horien inguruan. [itzuli]
25. Ikus Haumann 1999 (ikus 8. oharra), 111–24. or. [itzuli]
26. Ikus, adibidez, *Leben im russischen Shtetl. Auf den Spuren von An-Ski. Jüdische Sammlungen des Staatlichen Ethnographischen Museums in Sankt Petersburg*, erak. kat. Rautenstrauch-Joest Museum, Kolonia et al. 1993. Espedizioei buruz, ikus baita ere Olga Osadtschy-ren saiakera liburu honetan. [itzuli]
27. Annette Werberger, “Grenzgänge, Zwischenwelten, Dritte—Der jüdische Schriftsteller und Ethnograph S. Anskij”, *Transversal* 5, 1. zk. (2004), 62–79. or. [itzuli]
28. Moishe Segal izendatua ere. Bere izena ageri den modu desberdinei buruz, ikus Koller 2012 (ikus 3. oharra), 41. or. [itzuli]
29. *Ibid.*, 59. or. “*Liminalitatearen* artista da Chagall” [itzuli]
30. *Ibid.*, 52. or. (ikus 41–63. or. Chagallen orotzapen desberdinei buruz). Ikus baita ere Chagallen “Mayn vayte heym. Oytobiografishe poeme” olerkia (*ibid.*, 63. or. 172. oharra). [itzuli]
31. Marc Chagall, *My Life*, New York 1960, 177. or. [itzuli]
32. Bella Chagall, *Burning Lights*, New York 1946; Bella Chagall, *First Encounter*, New York 1983. Yiddishez idatzitako beste liburu batzuk ere ilustratu izan zituen Marc Chagallek; ikus Koller 2012 (ikus 3. oharra), 14n 14. or. [itzuli]
33. Chagall 1971 (ikus 32. oharra), 59–61. or. [itzuli]
34. Baliabide desberdinen arteko lotura horien guztien adibide eta interpretazio ugaritarako Koller 2012 (ikus 3. oharra). [itzuli]
35. Ikus aurretik egin izan ditudan hausnarketak Heiko Haumann-en, “Auf dem Weg zu neuen Selbstverständnissen”, Haumann 2003 (ikus 12. oharra), 309–37. or. [itzuli]

SOLOMON YUDOVIN

OLGA OSADTSCHY

HASIA DA ESPEDIZIOA

Prestalanetan eta negoziazioetan urteak eta urteak eman ondoren, iritsi da garaia; Kieveko Vladimir Gintsburg bankariaren diru-laguntzarekin, An-sky idazleak (Shloyme-Zanvel Rappaport jatorriz baina Semyon Akimovich Ansky, Ansky, S. An-sky edo An-sky izenez ezagunago) espedizio txiki bat antolatu ahal izan zuen Errusiako Inperioko mendebaldeko juduen “Kokagunera”, juduen folklorea biltzea helburu hartuta, San Petersburgoko Juduen Historia eta Etnografia Elkartearen izenean¹. 1912tik 1914ra, idazle eta etnografoak hirurogei herrixka eta hiri bisitatu zituen, eta “herri-artearen monumentu” ugari bildu zituen²: zazpiehun inguru etxeko tresna eta objektu erlijioso bildu zituen, eta baita berrogeita hamar idatzizko dokumentu zahar ere, gehienbat *pinkasimak*³. Gainera, hainbat eta hainbat ipuin, elezahar eta kanta idatziz jaso eta argizarizko zilindroetan grabatu zituen fonografo batekin.

Joel Engel musikologo eta konpositore eta Solomon Yudovin “argazki lanetarako gaztea” izan zituen hark bidelagun⁴. 1908ko testu programatiko batean, proiektua iragarri eta laguntzaile potentzialak erakartzeko, An-skyk deklarazio argi bat egin zuen: “Urtero, eta baita egunero ere, galdu egiten dira herri-artearen altxor preziatuenak. Aurreko belaunaldiak mundu hori atzean utzi eta berekin eramaten ari da hilobira herri-artearen milurteko ondarea”⁵.

Bere garaikide asko bezala, An-skyk populazio juduaren aurka zuzendutako indarkeriazko pogromei aurre egin behar izan zien⁶. Bere lan etnografikoaren helburua zen suntsipen fisikoa ekiditea eta, aldi berean, gizartean integratutako juduek errituak eta tradizioak ahaztu ez zitzaten lortzea. An-skyk garrantzi nazionala zuen egitekotzat ikusten zuen galzorian zen herri-arte “salbatzea”, kontuan izanik gainera ez zegoela “nazio judurik”, An-skyk haren izenean jardungo zuenik. Hortaz, nazio horren oinarriak sortzea eta finkatzea zen asmoa, hasiera batean lan etnografikoak aurrera eramanez eta, gero, praktika artistikoen bitartez. “Beilis auzia” (1913) izenez ezagun egin zen epaiarekiko erreakzio gisa, non goi-mailako funtzionario publikoek Kieveko judu bat, Menahem-Mendel Beilis, akusatu nahi izan zuten hamabi urteko mutiko baten “hilketa erritual” batez, juduak euren herri-arteaz armatzea aldarrikatu zuen An-skyk. *Russkoe bogatstvo* (Errusiako aberastasuna) aldizkarian, *Narodniki* iraultzaile sozialisten organo ofizialean, honela azaldu zitzairen folklore judua irakurle errusiarrei: “nahasmenaren eta lazturaren folklore bat da, jazarritako, erasotako eta babesik gabe utzitako nazio oso baten egoera espirituala erakusten diguna”⁷. Helburua zen, beraz, juduen folklorea ezagutzera eman eta zabaltzetik ideia nazional berri bat garatzea: shock egoera hura gainditu zezakeen ideia, beharbada. Hala, An-Skyren asmoa zen bere zaletasun etnografiko biziaren bitartez ahalik eta jende gehiena inspiratzea. Juduen Kokagunean eta hiri handietan hark emandako hainbat eta hainbat hitzalditan, judu guztiei eskatu zien herri-arte eta folklorea biltzeko. Juduen Historia eta Etnografia Elkarteak judu intelektualei

aldarrikapen bat eginez hasten zuen *Evreiskaia starina* (Antzinatasun juduak) bere argitalpenaren edizio bakoitza, Errusiako probintzietan folklore judua biltzea helburu hartuta, “juduen kontzientzia nazionala indartzearen”⁸. Etnografia “judaismoa praktikatzeko modu nagusi” bilakatu zen, judu oro baitzegoen gonbidatuta txosten etnografikoetan parte hartzera, gauzez eta diruz laguntzera, edo ipuinak, kontakizunak, txisteak, kantak eta eskulanak biltzera⁹.

Bilduma, asmo on baterako folklore-objektuen pilaketa soil bat izatetik harago, oso logika produktibo zehatz bati jarraituz metatuko zen. Simon Dubnow historialariak, Juduen Historia eta Etnografia Elkartearen sortzaile eta ondoren zuzendari izango zenak, erbestean sakabanatuta egon zen guztia biltzeko, antolatzeko eta argitaratzeko dei bat egin zuen, era horretan “juduen historiaren tenplurako”¹⁰ funtsak sortzeko.

An-skyk jasotako bilduma zeharo eklektikoa zen, halako bildumen artean osatuenetakoa. Lehen aipatutako objektu erritual eta inprimatutako testuekin batera, pogromen biktima baten burezorra zegoen, Bohdan Khmelnytsky-ren garaikoa, judu baten behatz moztu bat, hori eginez zerbitzu militarra saihestu nahi izan zuenarena, eta legamia gabeko ogi apurrak, jakitun baten *caftanetik* bilduak¹¹. Hemen Yudovinen argazki-artxiboak garrantzizko papera betetzen du. Juduen kokaguneko esperientziak publiko zabal baten helmenean jartzea zen helburua, probintzietako aurpegi, jantzi eta modekin batera. Sarritan, argazkiek eskaintzen zuten aukera bakarra judu fededunek etnografoen eskuetan uzteko preziatuegiak jotzen zituzten objektu erritual haien bilduma “birtuala” osatzeko. 2.000 argazki inguru egin ziren —interes historikoa zuten lekuen eta jendeen artxibo bat— eta Juduen Historia eta Etnografia Elkartek San Petersburgon sortutako aurreneko Juduen Museoan egon ziren ikusgai, 1929an museo a itxi zuten arte. Yudovinen proiektu fotografikoa ideologia batek motibatutako ekimen etnografiko baten zerbitzura zegoen, juduen benetako susperraldi nazional bat gidatzeko hornitua. An-skyren nahi argia zen hirietako abangoardiako artista juduak artefaktuez eta argazkiez gero eta gehiago baliatzea, folklore juduaren rola haien obran nabarmentzearren, era horretan ez baitziren “beste nazio batzuetako artelanen inguruan ibiliko itzal hitsak bailiran”¹². Era berean, oso konposizio landua zuten argazkiak ziren, eta haietan argazkilari gaztearen asmoa zen bere irrika artistikoak islatzea, argazkilaritza etnografikoak ezarritako arauen eta generoen gainetik.

ARGAZKILARITZA ARTEAREN ETA ZIENTZIAREN ERDIBIDEAN

Argazkilaritza jadanik finkatutako tresna etnografiko bat zen Solomon Yudovin Juduen Kokagunera abiatu zenerako haren osaba eta enplegatzaile S. An-skyrekin. Baina noiz eta nola aldarrikatu zen argazkilaritza etnografiarako tresna? Zientzia eta artea, eta bien arteko lotura, gai nagusiak ziren argazkilaritzari buruzko hasierako diskurtsoan¹³. Sentimenduak piztu egin ziren argazkien erabilera “zuzena” eztabaidatzeari ekin zitzaionean (nazioartean), kontuan izanik hala izan zela XIX. mendearen lehenengo herenean baliabidea asmatu zenetik! Hala, baliteke bizitasun handiko eztabaida intelektual hartako irudi ezagunetako bat Charles Baudelaire izatea; hark zioenez, argazkilaritzari, naturaren kopia mekaniko doi bat zen aldetik, ukatu egin behar zitzaion estatus artistikoa. Dena den, argazkilaritza goretzi izan zuen poetak beste arlo batzuentzako lagungarri xume gisa:

Utz diezaiozun [argazkilaritzari] bidaiariaren albuma joritzen eta ikusmenarentzat berreskuratzen oroimenari falta liezaiokeen doitasuna [...]. Orain arte ondo. Utz diezaiozun ahanzturatik salbatzen aurriak, liburuak, grabatuak, eskuizkribuak, denboraren harrapakinak, gauza preziatu horiek guztiak, desegitear daudenak, gure oroimenaren artxiboetan leku bat izateko irrikan direnak; gauza horietan guztietan, gure eskerrik onena eta gure goraiapamena zor dizkiogu argazkilaritzari¹⁴.

Hala ere, iturri garaikideak gainetik begiratuta agerian geratzen da XIX. mendearen lehenengo erdiko argazkilaritzaren defendatzaileek ahalegin handiak egin behar izan zituztela nahiko berria zen baliabide hark zientziaren arloan hartzen zuen balioa erakusteko. Nahiko paradigma berria zen haren testuinguruan, kameraren objektibotasun mekanikoa leku bat egin beharrean zen beretzat marrazkilari trebe eta eskarmentu handikoei mendeetan zehar esleitutako agintaritzari aurre egiteko¹⁵.

Argazkilaritzak ikerketaren eremuan zuen estatusa desberdina izan da historian zehar. XIX. mendearen amaieran objektibotasun mekanikoaren idealak pribilejiozko sarbidea eskaini bazion ere forma eta fenomeno naturalen benetakotasunari, laster geratu zen agerian aldarrikapen positibista hari ezin izango zitzaiola eutsi. XIX. mendean Errusiako Inperioan hedatutako album etnografiko handiak eta dotoreak sortu zituzten argazkilariek ez zituen hainbeste kezkatzen ingurune zehatz baten erreproduzio doiak, zehaztasun etnografikoari dagokionez, poseak eta generoko eszena erromantikoak arretaz irudikatzeak baizik¹⁶. Dena den, XX. mendearen hasieran, zenbait argazkilarik atzean utzi zituzten hainbesteko arretaz antolatutako irudi idealizatu haiek, pertsonaien elkarrekiko harremana agertoki batean “nahiko modu zehatz eta natural batean”¹⁷ islatzea helburu hartuta.

Argazki etnografiko “on” baten definizioa aldatu egin zen denboran zehar. Ordea, irizpide jakin batzuk berragertu ziren etengabe: tipo antropologikoak, jantzi, ofizio eta lanbide nazionalak, generoko eszenekin batera, eta argazki arkitektonikoak espedizioetako argazkilari ororen portfolioan ageri ohi ziren¹⁸. Hala eta guztiz ere, halako erretratu fotografikoek norbanakoak tipo antropologikoen, talde etnikoen, eta arrazen ordezkari gisa erakusteko balio izan zuten gainera, baita generoko kategoria haien aurreneko eraikuntza gisa ere¹⁹. Argazkilaritzak gidalerro zehatzak behar zituen, besteren artean, irudi antropometriketatik gorputzen neurriak hartu ahal izateko gerora, edota jantzi tradizional jakin baten motibo korapilatsua aztertzeko. Yudovinen argazkietatik hirurehun bat geratzen dira eta haietan irudi ugari ageri dira, XX. mendearen hasierako argazkilaritza etnografikoaren eskakizun horiei erantzuten dietenak²⁰. Araututako jarrerekin bat zetozen tipo antropologikoak jasotzen dituzte eta garrantzizko kategoriak ordezkatzeko dituzte, besteren artean, ofizioak, jantziak eta arkitektura.

Argazkilaritza, edo hobe esanda argazkilaria kamera eskuan duela, beste modu batzuetan ere instrumentalizatu izan zen. Etnografoei beti inguratu ohi zitzaizkien ikusgura zen jendetza; hala, horrek oztopo bat adierazten zuenez ahotsen erregistro fonografikoaren prozesu sentikorarentzat, halakoetan, kamera handi batekin bidaltzen zuten Solomon Yudovin kalera ikuskizun tekniko harekin jendetza hura distraitzeko, eta taldeko gainerako kideak une horretan egiten ari ziren lanean kontzentratu ahal izateko. Teknologia berri horren erabilerak, berriro ere, agerian utzi zuen An-sky gainditzeko saiatzen ari zen bereizketa: hirietara moldatutako juduen eta landa-eremuko juduen artekoa, kontuan hartuta haietako asko lehen aldiz ikusten ari zirela kamera bat. Bai ikerlariak bai “aztergaiak” juduak baziren ere, oso bestelakoak ziren haien inguruneak.

Gainera, adibide ugari daude Yudovinen tema artistikoaren eta joera sortzailearen erakusgarri direnak. Irudi batzuek, besteren artean, ezkontzakoak, *talit* ehuten ari den gizon zahar batenak edo Ostrogeko errabinoaren familiarenak, bereizgarri hau dute: gehiago da ezkututzen dutena erakusten dutena baino. Lan horietan, argazkilariak agerian uzten du piktorialista amorratua dela. Ehule zaharraren argazkiko atzealdeko argiztapen nabarmena da adibideetako bat: leihoaren markoko zutoin meheak atzealdean bakarrik ikus daitezke; leihotik sartzen den argiak blaitu egiten ditu ehundegia, arreta handiz ordenatutako eskuinaldeko kotoi harien ilarak, eta ehulearen bizarra, distira barrutik irteten zaiola dirudielarik ia. Ehundegiaren ingerada, irudiaren eskuinaldeko gunea osorik betetzen duena, lauso ageri da. Gizonaren aurpegia ozta-ozta antzeman daiteke. Ikuslearengana hurbiltzen diren otoitz-xalaren hiru marrak bakarrik ageri dira zeharo fokatuta. Ehulea, une horretan egiten ari den lana utzita, begira ari zaio argazkilariari, lantegi estuko une zehatz horretan biak kokatuta. Irudian ageri den espazioak zeharo mugatua dela eta argazkia zitzu bizian atera dela ematen du, argazkiaren angelu desegoki samarraren eta kamera pixka bat okertu izanaren ondorioz. Gaiak ofizioak eta jantziak dokumentatzeko zeregin zientifikoari erantzuten badio ere, giro jakin bat iradokitzea da hemen nagusitzen den helburua, argazkilariarena, alegia. Beste kopia batek agerian uzten du produkzio-prozesuaren zailtasuna: makinaren aurrean dela tornulari bati argazkia ateratzeko olio-inprimazio prozesuaz baliatu zen Yudovin: olio-basea duen tintak itxura dinamikoa, ia ukigarria, ematen die kopia horiei. Gune ilunen eta nabarmen argizatutako guneen arteko kontraste nabariak azpimarratu egiten dute argazkian jasotako espazioa, baita ezaugarri piktorikoak ere, piktorialistek mundu osoan zehar lantzen ziharduten argilunen joko horretan —gune lausotuak estrategikoki baliatzen dira tresna zientifiko den aldetik argazkilaritzaren doitasunetik obra urruntzeko²¹—.

Tokian tokiko egituretan nabarmen esku hartu arren, agertokiak antolatu arren, edo kopiak manipulatu arren, argazki horiek lortu egiten dute halako “benetakotasun” espezifikoa agerian uztea. Pintura edo beste arte bisual tradizional batzuk ez bezala, irudi fotografikoa benetakoaren arrasto materializat hartu ohi da sarritan²². Nahiz eta jabetu faltsifikazioak eta manipulazioak egon daitezkeela (XIX. mendean ere aplikatu daitekeena), argazkiak “hala eta guztiz ere, inoiz existitu zirela pentsatzen dugun irudiekin erakutsi eta behatzen dira”²³. Haiek erreproduzitzen duten objektua, pertsona edo egoera kameraren aurrean itxura horrekin behin existitu zirela espero da: “Argazkietan izenak dituzte hildakoek. Irudi horiek inguratzen dituzten mitoek izen horiei buruz ezer ere esaten ez badigute ere, behatzaileak badaki pertsona horiek behin existitu zirela”²⁴.

SEKULARIZAZIO ESTETIKOA

Biografiak sarri asko lotu ohi dituzte Marc Chagallen eta Solomon Yudovinen ibilbideak. Bi artistak ziren Vitebskekoak²⁵, biak izan ziren Yehuda Pen pintorearen arte-eskola pribatuko ikasleak, garai berean gutxi gorabehera (1906), eta biek atera izan zuten euren bizibidea hiriko estudio fotografikoetan. Aprendiz gisa eta leku batetik bestera urteak eman ondoren, biak itzuli ziren Vitebskera. Urriko Iraultzaren lehen urteurrenako ospakizunetarako dekorazioak sortzeko 1918ko lehiaketa batean, lanak hautatzen zituen batzordeak, Marc Chagall buru zela, Yudovinen bozeto bat aukeratu zuen atze-oihaletako baten diseinurako. Handik gutxira, 1919ko abenduan, Arte Ederren Akademiak antolatutako lehenengo erakusketan jarri zen ikusgai Yudovinen obra; erakusketa hartan

Errusiako artista abangoardistak ordezkatu ziren, besteren artean, Vasily Kandinsky eta Alexander Rodchenko²⁶. Are gehiago, paralelismoak nabarmenagoak dira euren ikusmolde artistikoa kontuan hartzen badugu: bai Chagall eta bai Yudin ere erabat urrunduta zeuden Vitebskeko haien kidekoen saio abangoardistetatik, eta horren ordez pintura figuratiboa lantzen eta folklore judua irudikatzen jardun zuten. Yudovinek ornamentazio juduaren bilduma bat osatu zuen; egin ohi zituen ibilaldietan, hilarrietara besteren artean, bozetoetan jasotzen zituen motibo apaingarriak, eta espedizioetako argazkiak ere erabiltzen zituen liburuen ilustrazioetarako eredu gisa, zur gaineko grabatuan lantzeko, nahiz eta irudien izaera aldarazi, haiei estetika impresionistaren kutsua ematearren²⁷.

Chagallen sorlekua landa-mundua zen, probintzia girokoa, eta beharbada beste edozein artista modernorengan baino eragin handiagoa izan zuen horrek bere obran. Vitebskeko juduen mundua, tradizioetan erabat sustraitua, garrantzizko erreferentzia izan zen beti haren hizkuntza bisualaren garapenean. Horren testigantza ditugu bere hainbat obra, 1914ko *Vitebsken gainetik*, 1912ko *Abere-tratularia*, 1914ko *Judua zuri-beltzez*, 1914ko *Festa-eguna (edo Errabinoa limoi berdearekin)* edo 1916–17ko *Purima*, adibide gutxi batzuk aipatzearren. Jakina, begien bistako lotura ugari antzematen dira Yudinoren argazkiek zerikusi handia dute Chagallen hasierako obra esperimentaletako motiboekin, nolabait ere dokumentutzat har daitezkeen horiekin, non kolore bizitan margotutako irudi zatikatuak, airean aske esekita, argazkilaritzaren eremu finkora eramaten dituen Yudovinek. Kasu honetan, “lehenaldiaren ondare”²⁸ gisa ageri dira argazkiak, haien jatorri historiko ziurtatuak dokumentu estatusa emanaz. Tokian tokiko ikerketa etnografikoaren emaitza direnez gero, eguneroko bizitzako balio handiko dokumentuak dira, geografikoki (eta baita metaforikoki ere) periferian kokatutako eskualde batekoak. Errusiako landa-eremuko juduen bizi-baldintza prekarioen gaineko ikuspegi zatikatuak eskaintzen dizkigute 1900. urte inguruan. Espedizioako argazkiek gai ugari jasotzen dituzte Chagallek 1911 eta 1919 urte bitarteko bere lanetan aditzera emanak: ezkontza judu baten motiboa, Chagallek margotutako formatu handiko pintura batean ere ageri dena; gizon zahar bat, otoitz-xal bat jantzita daramana, *Judua zuri-beltzez* pinturaren ondoan imajinatu dezakeguna; talde baten erretratua zaldigurdiekin, zeinak, Chagallen *Abere-tratularia* pinturaren oihartzun, *shtetl*en egitura ekonomikoak iradokitzen dizkigun. Eta, azkena, eta besteak bezain esanguratsua, gurdizain juduen argazki bat (edo eskaleena, izendapenak atzera begirako atribuzioen emaitza baitira sarritan) Chagallen *Errabino handiak* izenez ezagun diren lan-sortarekin [*Judua gorritz*, *Judua zuri-beltzez*, *Judua berdez* eta *Judu gorria*] lotu daitekeena.

Yudinoren argazkiekin batera behatuz gero, Chagallen obrek ere dimentsio dokumentala hartzen dute, bereziki 1914az geroztik sortu izan zituen obra errealistek, 1911 eta 1913 urte bitartean kubismoaren eraginpean sortu zituenen aldean oso bestelakoak izanik. Artistak “bere leihotik kanpo” (Chagallen irudietan sarritan ageri den elementua) ikusi izan zuenaren erregistro paregabe bat osatzen dute, geroago ere aztertzen jarraituko zuena *Paris leihotik* begiratzean. Aldi berean, Chagallen lanek etxe baten barnealdearen begirada bat eskaintzen diete ikusleei, sabbat egunean (*Sabbat*, 1911), edo funtzio erlijioso batena (*Sinagoga*, 1917); bi kasuetan, argazkilariek debekatuta dute sarbidea. Hala, une horiek dira —egun sakratu horiekiko errespetuagatik kamerak debekatuta egon arren— Chagallek ikuslearen irudimenari iradokitzen dizkionak.

Amaitzeko, bi artistek egin zieten ekarpena *shtetl* edo herrixka juduen motiboaren gero eta estetizazio handiagoari eta juduen sinesmenaren ikonografia sekularizatuari²⁹. Horren erakusgarri bikainak dira

Chagallen *Judua zuri-beltzez* eta otoitz egiten ari den gizon baten Yudovinen argazkia. Bi irudietan ageri dira prototipo estetiko berak, oso modu desberdinetan, ordea. Yudovinen argazkian otoitz egiten ageri den gizona, otoitz-xal batez bilduta, ohe baten gainean dago eserita. Bere argazki askotan ikusten diren lore-motiboak irudiaren atzealdeko horman ageri dira hemen. Litekeena da argazkia adineko pertsonen etxe batean edo hotel bateko gelan aterea izana. Gizon zaharra, berebaitaratuta nolabait, finko ari da begira kameran erreparatu gabe. Bere testuingurutik aterea dago (goizeko otoitzak sinagogan) eta hemen, nolabait ere, erreferente estetiko bat da. Chagallen 1914ko pinturan, adineko gizon duin bat (bakarrik baita ere) goizeko otoitzean dago murgilduta. Zuri-beltzaren polaritate nabarmenak eragotzi egiten du aurrealdea eta atzealdea bereiztea. Hemen, Chagallek metafora bisual berezi bat garatu zuen fedearen susperraldiari aipamen egiteko *Amidah* otoitzean; horretan, *tzitzitak*, *talit* delako otoitz-xalaren lits korapilatu erritualak, eskuineko eskuan hartzen dira (pinturan jasotako unea). Hizkuntza bisual abangoardista dario obrari, eta modernotasun artistiko batez iradokitzen da judu fededunaren prototipo estetiko.

Yudovinen argazkiek, berriz, “bi dimentsiodun ikono bilakatu zuten juduen bizitza konplexua”³⁰, eta haietan ez zuten ia lekurik izango beste talde etniko batzuekiko —errusiarrak, ukranianak edo poloniarak— harremanek edo gora egiten ari zen industrializazioa bezalako faktoreek. Tipoak eta haien agertoki fotografikoak hautatzeko garaian sinbolo juduak adierazten zuten ezaugarri eta tresna jakin batzuk etikaren arloa eramatea zen helburua, besteren artean jantziak edo objektu erritualak. Prozesu horretan, argazkilaritzaren baliabide berriak eta espedizioaren testuinguru zientifikoak “halako kutsu moderno”³¹ bat ematen zieten. Chagallek fikziozko espazio batean kokatu zituen protagonista juduak, non hainbat mugimendu abangoardisten ezaugarriak nahiz diskurtso modernoaren elementu batzuk tartekatzen ziren osotasun kaleidoskopiko bat eratzeke.

Yudovinen argazkiak eta Chagallen hasierako obrak alderatzean, oso ikuspegi desberdinak antzeman ditzakegu *shtetlet*eko mundu konplexu eta prekarioari buruz. Marc Chagallek etengabe errepikatzen zituen bere haurtzaroko irudiak eta ipuinak unibertso bisual idiosinkratiko bat sortzeko, hain zuzen ere Guillaume Apollinairek miresmenez deskribatu izan zuena *surnaturel* gisa (naturaz gaindikoa)³². Bere aldetik, Solomon Yudovinek karga ideologiko handiko proiektu ia utopiko baten zerbitzura jarri zuen bere lana, neurri batean behintzat, nahiz eta ondoren lehen aipatutako zur gaineko grabatuak sortzeko erabili izan zituen bere argazkiak, espedizioan zehar argitara ateratako apaindura eta motibo juduekin. Hortaz, biek gauzatu zuten, antza, An-skyren ametsa, pinturaren arloko sorkuntzan folklore judua oinarritzat hartuko zuen abangoardia judu bat ernaltzea, alegia.

[Itzultzailea: Bitez.
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. Gaztetan, An-skyk aktiboki parte hartu zuen Juduen Ilustrazioa (*Haskalah*) mugimenduan, tokiko agintari ortodoxoen haserrea eraginez. *Narodniki*-ko kide egin zen ondoren. Hura mugimendu sozialista iraultzaile bat zen, nekazarien bizimodua aldarrikatu zuena gizarte-idealtzat eta xedetzat zuena intelektualak bultzatzea jende arruntarekin harremanetan jartzera eta haiengandik ikastera. 1890eko urteetan, An-skyk Errusia utzi behar izan zuen eta erbestean bizi izan zen Parisen 1905era arte. San Petersburgora itzuli eta gero, bere

- bizitza osoa “juduen kausaren” alde emango zuela hitz eman zuen. An-skyren lanean aditu direnek garai hartako pogrom antisemita bortitzak hartzen dituzte haren jarrera-aldaketaren eragileztat. Gai honi eta S. An-skyren biografia asaldatuari buruzko xehetasun gehiagorako, ikus Gabriella Safran, *Wandering Soul: The Dybbuk's Creator, S. An-sky*, Cambridge, Massachusetts, 2010. [itzuli]
2. Semyon An-sky, “Evreiskoe narodnoe tvorchestvo” (Herri-arte judua), hemen: *Perezhitoe*, 1908, 278. or. [itzuli]
 3. Hamarkadetan zehar komunitatearen bizitza dokumentatzen duten agiriak jasotzen dituzten liburuak. [itzuli]
 4. Joel Engel, “Evreiskaia narodnaia pesnia. Ethnograficheskaia poezdka letom 1912” (Herri-kanta juduak: Espedizio etnografikoa 1912ko udan), hemen: *Paralleli: Russko-evreiskii istoriko-literaturnyi al'manakh* 4–5, Mosku, 2004, 287. or. [itzuli]
 5. An-sky 1908 (ikus 2. oharra), 278. or.; aipua Simon J. Bronner, “From Function to Frame: The Evolving Conceptualization of Jewish Folklore Studies”, *Going to the People: Jews and the Ethnographic Impulse*, arg. Jeffrey Veidlinger, Bloomington 2016, 308. or. [itzuli]
 6. 1903 eta 1906 urte bitarteko pogromek milaka hildako eragin zituzten eta lehenengo aldiz oihartzun izugarri handia izan zuten nazioarteko prentsan. [itzuli]
 7. S. An-sky, “Ritual-nye navety v evreiskom narodnom tvorchestve”, *Russkoe bogatstvo* (Errusiako Aberastasuna) 1 (1912), 57–92. or., ikus hemen: Benjamin Lukin, “‘An Academy Where Folklore Will be Studied’: An-sky and the Jewish Museum”, *The Worlds of S. An-sky: A Russian Jewish Intellectual at the Turn of the Century*, Gabriella Safran eta Steven J. Zipperstein (arg.), Stanford, 2006, 290. or. [itzuli]
 8. *Evreiskaia starina* (Juduen antzinako gauzak) 5, 1912, or.g. [itzuli]
 9. Samuel Spinner, “Salvaging Lives, Saving Culture: An-sky’s Literary Ethnography in the First World War”, hemen: *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde*, LXIV / 113. lib., 3–4. zk., 2010, 549 or. “[...] yiddishezko literatura modernoak salbamendu etnografikoaren diskurtsoan parte hartu zuen, europarrei aurreneko aukera esanguratsua eskainiz aldi berean bildumagile eta bildumako gai izateko, begirada etnografikoa eurengeanatzeko.” Ekialdeko Europan etnografo amateur ugari heldutako proiektuak, 1900 inguruan euren jaioterriak eta herririk katalogatzeari ekin zietenek ere aintzat har daitezke garapen horretan. Ikus baita ere: Elisabeth Edwards, *The Camera as Historian: Amateur Photographers and Historical Imagination, 1885–1918*, Durham eta Londres, 2012. [itzuli]
 10. Adam Rubin, “Hebrew Folklore and the Problem of Exile”, hemen: *Modern Judaism* 25, 1. zk. (2005eko otsaila), 70. or. [itzuli]
 11. Bananako fase eta aurkikuntzen deskribapen zehatzago baterako, ikus baita ere Irina Sergeeva, “‘Khozhdenie v evreiskii narod’: Etnograficheskie ekspeditsi Semena An-skogo v dokumentakh”, hemen: *Ab Imperio*, 4. zk., 2003, 395–473. or. Haren babesle Gintsburgi idatzitako gutunek argi uzten dute, adibidez, An-skyk garrantzi bera eman ziela objektu sakratu eta zeharo profanoei. Museoaren historiari buruz, ikus Valerii Dymshits, “The First Jewish Museum”, hemen: Eugene M. Avrutin eta Harriet Murav (arg.), *Photographing the Jewish Nation: Pictures from S. An-sky’s Ethnographic Expeditions*, Waltham, Massachusetts, 2009, 192. or. [itzuli]
 12. Benjamin Lukin, “‘An academy where folklore will be studied’: An-sky and the Jewish Museum”, hemen: Safran eta Zipperstein, 2006 (ikus 7. oharra), 287. or. An-skyk idatzitako eskutitz bateko aipua jasotzen du Lukinek, eta aipua hemen ageri da: Frida Shargorodskaia, “O nasledii An-skogo”, hemen: *Evreiskaia starina* 11, 1924, 308. or. [itzuli]
 13. James Elkins (arg.), *Photography Theory: The Art Seminar*, New York 2007, 7–8. or. [itzuli]
 14. Charles Baudelaire, “Le public moderne et la photographie”, hemen: *Salon de 1859, Revue française*-n mandatuz idatzitakoa. 13. or. [itzuli]

15. Horri buruz, ikus Lorraine Daston eta Peter Galison, *Objectivity*, New York 2007. Marrazkiliaren eskuak galdu egin du agintea. Eugène Trutat adituak kritikatu egin zuen Europako gorputzak txantiloitzat hartzeko ohitura marrazkietan, larruazalaren kolorea besterik aldatzen ez zuten haietan. Eugène Trutat, *La photographie appliquée à l'histoire naturelle*, Paris, 1884, VI. or. [itzuli]
16. Alexander Ivanov, *Experiments of a "Young Man for Photographic Works": Solomon Yudovin and Russian Pictorialism*, erak. kat. Unibertsitate Europearra, San Petersburgo, 2005, 6. or. [itzuli]
17. *Ibid.* [itzuli]
18. Antropologia-, geografia- eta etnografia-elkarteek eskuliburuak erabiltzen zituzten, kategoriak eta kalitate-irizpideak erreproduzitu eta eredutzat hartzeko. Horri buruz, ikus Martin Brauen, *Fremden-Bilder: eine Publikation zu den Ausstellungen*, Zurich 1982. [itzuli]
19. Horri buruz, ikus Andreas Baur, Bernd Stiegler eta Felix Türlemann (arg.), *Wozu Bilder. Gebrauchsweisen der Fotografie*, erak. kat. Villa Merkel, Esslingen am Neckar, Kolonia, 2013; Amos Morris Reich, *Race and Photography: Racial Photography as Scientific Evidence, 1876–1980*, Chicago eta Londres, 2016. [itzuli]
20. Argazkilaritza antropologikoari eta etnografoari lotutako arazoaren hasierako ikuspegi baterako, testuinguru kolonialean bereziki, ikus Elisabeth Edwards (arg.), *Anthropology and Photography, 1860–1920*, New Haven, Connecticut, 1994. [itzuli]
21. Bernd Stiegler eta Felix Thürlemann (arg.), *Das subjektive Bild. Texte zur Kunstphotographie um 1900*, Paderborn, 2012. [itzuli]
22. Peter Geimer, "Image as Trace: Speculations about an Undead Paradigm", itzul. Kata Gellen, *Differences* 18, 1. zk., 2007, 7. or. Aztarnatzat hartutako argazkiaren ideia kontzeptu nahasitzat hartzen du egileak, baina baita besterik gabe baztertu ezin den *topos* bat balitz bezala ere. [itzuli]
23. *Ibid.*, 24. or. [itzuli]
24. *Ibid.* 23. or. [itzuli]
25. Zehatzago esanda, Vitebskeko probintziako Beshankovichy herri txikitik zetorren Yudovin. [itzuli]
26. Claire Le Foll, *L'école artistique de Vitebsk (1897–1923). Éveil et rayonnement autour de Pen, Chagall et Malevitch*, Paris, 2002. [itzuli]
27. Horri buruz, ikus Ivanov 2005 (ikus 17. oharra), 14. or. [itzuli]
28. Peter Geimer eta Michael Hagner, "Vergangenheit im Bild", hemen: P. Geimer eta M. Hagner (arg.), *Nachleben und Rekonstruktion. Vergangenheit im Bild*, Munich 2012, 10. or. [itzuli]
29. Horri buruz, ikus baita ere Alfred Bodenheimer-en saiakera argitalpen honetan, 40. or. [itzuli]
30. Anke Hilbrenner, "Invention of a Vanished World: Photographs of Traditional Jewish Life in the Russian Pale of Settlement", hemen: *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*, emanaldi berria, 57, 2. zk. (2009), 185. or. [itzuli]
31. *Ibid.*, 186. or. [itzuli]
32. Monika Bohm-Duchen, "'Lumière Liberté'—Vom Dunkel ins Licht. Chagalls Pariser Arbeiten von 1914 und ihr Weg nach Deutschland", hemen: Monika Grütters eta Georg Heuberger (arg.), *Chagall und Deutschland. Verehrt, verfemt*, erak. kat. Jüdisches Museum, Frankfurt am Main; Max Liebermann Haus, Berlin, Munich et al., 2004, 18. or. [itzuli]

ILE-XERLOAK

BERROGEITA HAMAR ERRUBLOTAN

NAOMI LUBRICH

Zerikusirik ba al dute jantziek eta arteak? XIX. mendean Errusiara anexionatutako Poloniako herri juduetan, bai. Garai hartan, judu errusiar/poloniarrei janzkera-kode bat ezarri zitzairen, jantzien gaineko zerga bat alegia, eta debekatuta zuten judu-identitatearen ikurrak bistan eramatea; gaur egun, apenas gogoratzen da janzkeraren gaineko eztabaida hori. Hala, gaur arte dirauen jantzi-kultura judu bat sorrarazi zuen gatazka horrek, eta baita juduen mugimendu artistiko bat ere.

Janzkera juduaren inguruko eztabaidagai horren haritik, ia ahanzturan geratu den modaren *résistance* hura gogora ekartzeaz gainera, lagungarria izango zaigu Marc Chagallen eta bere garaikideen arteari buruz dugun ulermena osatzeko.

POLITIKA

Janzkeraren inguruko eztabaida hura gai politiko batek piztu zuen. 1772, 1792 eta 1795. urteetan, Errusiak hurrenez hurren anexionatu zituen Poloniako lurraldeak, Baltikotik Itsaso Beltzeraino, non kalkuluaren arabera lauzpabost milioi judu bizi ziren. Judu haiek euren hizkuntza, euren eskolak, euren sistema judiziala zituzten, baita euren janzkera tradizionala ere, ziurrenik Poloniako goi-mailako gizartean aurretik zabaldu izandako modatik hartua¹.

Jantzien inguruko eztabaida hark 1804an du sorburua: Alejandro I.a tsarrak² juduen janzkera atzerakoitzat eta iraingarritzat hartzen zuen, eta urte hartan arautu zuen Poloniako mugetatik harago Errusiako eremuetan juduei sarbidea debekatzea jantzi judu tradizionala baztertzeko ez bazuten; horren ordez, burges alemaniarren janzkera ezarri zitzairen. Horrez gain, antzeko baldintzak ezarri zizkieten bigarren hezkuntzan jarraitu nahi zuten mutil juduei Poloniako eremuetan.

Janzkera aldaketa hura ez zen, ordea, erraz gertatu. Bost urte beranduago, juduen ordezkarien eskaera batek agerian utzi zuen alemanengandik hartutako janzkera berriak eta bizarra uzteko modu hark barregarri bihurtzen zituela. Ondorioz, errusiar enpresarien estiloari jarraituz jantzeko baimena eman zieten.

Dena den, gutxiengo batek bete zituen jarraibide haiek. Ebidentziak aditzera ematen digunez, judu gehienek ez zioten jaramonik egin 1804ko arauari, kontuan hartuta ondorengo belaunaldiek erabili egiten zituztela agintariek gaitzetsitako jantzi horiek berak. 1835ean, gai honi dagokionez, Nikolas I.ak

beregain hartu zuen Alejandro anaia zenduak judutarren aurka zuen kausa, eta xedapen gehiago atera zituen 1839an. Hark emandako aurreneko pausoa zerga bat (hamar errublo baina gehiago) inposatzea izan zen juduen jantzi produkzioaren gainean. Hala, juduen itxura modernizatzeko erantzukizunaren karga juduen estilo tradizionalako jantzigintzan zihardutenei ezarri zitzairen: beste hitz batzuetan esanda, sastreei, jostunei eta gainerako guztiei.

Ondorengo urteetan, administrazioak neurri gehiago ezarri zituen. 1840an, Juduen Erreforma Erradikalerako Bideak eta Bitartekoak Zehazteko Batzordea (*Komitet dlia opredelenia mer korennogo preobrazovania evreev*) eratu zen. Batzordeak justifikatu egin zituen neurri haiek, azpimarratuz asmoa ez zela esanahi erlijioso bat zuten jantziak debekatzea, estigma bezala juduei aurretik inposatutako jantziak baizik, modaz kanpo ordurako. Dena den, juduen bizitzaren erreforma osatu bat aurrera eramateko plana gauzatu ondoren bakarrik aurreikusi zen neurri haiek betearaztea.

Praktikan, ez zen erraza izan sastre, jostun eta euren arropak egiten zituzten guztiengandik zerga haiek biltzea. Hala, batzordeak lege berri bat ezarri zuen jantzi juduak zeramatzan ororentzat. 1843an sartu zen indarrean, eta salbuetsi egin zituen hirurogei urtetik gorakoak. 1844an zuzendu egin ziren xedapenak jantzi juduak erabiltzen zituztenei zerga garestiagoak ezartzeko helburuz, arau-hauslearen estatus sozialaren arabera. Hala eta guztiz ere, euren jantzi tradizionala baztertu baino, judu tradizionalak nahiago izan zuten zerga berezi hura ordaindu. 1845ean, Odesan ezarritako lehenengo merkatarien gremioak berrogei errublo ordaintzen zituen urtean jantzi juduak eramategatik; bigarren gremioak hogeit hamar errublo ordaintzen zituen, eta hirugarrenak lau errublo. Artisauak hirurogeita hamabost kopeck ordaintzen zituzten. Podolsk distrituan, 1846an, tarifa desberdinak ezarri ziren talde sozialaren arabera, baita hamabostetik berrehun eta berrogeita hamarrera arteko isunak ere. Hala ere, gobernauk argi utzi zuen aldi baterako bakarrik (bost urte iraungo zuen neurria) ezarri zela zerga hura, eta 1850. urtetik hasita zeharo debekatuta egongo zela jantzi juduak eramatea, kasu gutxi batzuetan izan ezik.

JANTZI TRADIZIONALAK

Zein jantzitan izan zuten eragina neurri haiek? Lehenik eta behin, juduei debekatu egin zitzairen euren burezur-estalki bereizgarria (*kippa*; pl. *kippot*) eramatea, eta horren ordez kapela arruntak edota bestelako kapela sekularrak eraman behar zituzten. Ile-xerloak ere legez kanpo zeuden. *Fränkischer Merkur* egunkariko kronika batean, Vilniusen jantzi juduen debekuari buruz muga gehiago aipatzen dira: berokiek ezin zuten izan satinez eginak, horren ordez kotoizkoak, lihozkoak edo artilezkoak izan behar zuten; eta inolatan ere gerriko batekin. Galtzek orkatilerainoko luzera izan behar zuten, eta zapaten ordez botak eraman behar zituzten. Emakume ezkonduak behartuta zeuden txapelak edo burukoak eramatera, eta trentzak eta apain-orraziak emakume ezkongabeek bakarrik eraman zitzaireten, bi kasuetan aleman edo errusiar estiloko soinekoekin³.

1845ean Errusiako legeria Poloniako eremuetara hedatu zenean, judu askok ahal izan zuten guztia egin zuten kontra egiteko. Nahiago zuten isunak ordaindu, euren jantzi tradizionalak baztertu. Juduek gogotik ordaindu ez ezik, barau eta otoitz egin, eta eskaerak aurkezten zituzten. Hala eta guztiz ere, atzera egin beharrean, neurri murriztaile gehiago ezarri zituzten agintariek.

1851n, indargabetu egin zen jantzien gaineko zerga, eta behin betiko debekatu zituzten jantzi juduak. Adineko jendea bakarrik zegoen salbuetsita: baimen bat eros zezaketen lehengo estiloan jantzen jarraitzeko. Gainerako guztiek amore eman behar izan zuten. Urte hartako apirilean, ordenantza berri batek debekatu egin zien emakume ezkondui buruko ilea larru-arras moztuta eramatea; fede handiko emakume juduek jarraitzen zuten usadio hark Ekialdeko Europan zuen sorburua XVIII. mendean eta apaltasunaren seinaleztat hartzen zen. Legeria hura 1852an zuzendu zen, janzkerari zegokionez juduen eta natiboen arteko desberdintasunak desagertaraztea helburu hartuta. Gizonezkoetan, debekuak ile-xerloak, *kippak*, gerrikoak, larruzko kaperak, galtza motzak eta zapatak hartzen zituen barnean. Otoitz-xalak (talit) eta tefilinak baimenduta zeuden, baina sinagogetan bakarrik. Emakumeei zegokienez, buruko ilea larru-arras mozteko debekua mantendu egin zen, eta behartuta zeuden txapelak edo kolore naturaleko ile-ordeak, zintak edo satinezko apaingarriak eramatera. 1852ko xedapen berri batek, isunak nabarmen gehitu zituenak, tokiko errabinoei eskuordetu zien edozein arau-hauste kontrolatzeko erantzukizuna.

Harrezkero ezarritako edozein arau berrik areagotu besterik ez zuen egin juduengan euren janzkerari eusteko gogo bizia. Hala, esanahi erlijiosoa ematen hasi ziren euren jantziei. Horrek inflexio-puntu bat adierazi zuen jantzien inguruko eztabaidan. Tokiko administrazioek jantzi erlijiosoetan ezarritako debekuak gero eta zorrotzagoak zirela ikusita, agintari nagusiek esku hartu behar izan zuten. 1865az geroztik murriztu egin ziren ikuskaritzak, eta dekretu berri batek azpimarratu egin zuen esku-hartze publiko haiek juduengana ez ezik, biztanle guztiagana zuzenduta zeudela, "itxuraz jantzi" zitezen.

Alejandro II.a tsarra izan zen juduen janzkera-kodea arautzen azkena. Dena den, hark ez zuen grina handirik erakutsi, eta Errusiako armadako kapitain nagusi eta Poloniako Erresumako Namiestnik (erregeorde) Friedrich Wilhelm Rembert von Bergen-en esku utzi zuen erantzukizun hura. Bergeek ez zuen zeregin hori bere gain hartu nahi, indar armatuen laguntza behar izango zuelakoan, eta ez zuen halakorik nahi. 1870ean, Estatu Administrazioaren esku utzi zen gaia. Hezkuntzako ministro Dmitry Tolstoy konteak juduen janzkera eta ile-orrazkera tradizionalak beren kasa desagertuko zirela espero zuen, Poloniako Erresuman bizi ziren juduek heziketa-maila handiagoa lortu ahala. Janzkera-kodearen auzigaia alfabetatze gai bilakatu zen. Estatu Administrazioak arautu bazuen ere Errusiako arauak Polonian ere aplikatu behar zirela, Bergeek inoiz ez zuen ezarri datarik arau haiek indarrean sartzeko. Hortaz, mugarik gabe atzeratu zen arau haien betearazpena.

Era horretan zehaztu zen estilo judua. Kaftan gerrikoduna bezalako jantziak, eztabaidaren aurretik konnotazio judurik izan ez zuenak, hainbat objektu erlijiosorekin batera (buru-estalkiak ile-xerloak, besteren artean) juduen bereizgarri bisualak bilakatu ziren, eta baita juduen jarrera irmoarena ere. Gaurdaino, kultura ultra-ortodoxoaren ezaugarri dira, Zurichetik hasi eta Brooklyn eta Mea She'arim-eraino.

ARTEA

Walter Benjamin kultur kritikariak aztergaitzat hartu zuen modak (jantziak) politikarekin eta gizartearekin zuen lotura. *Das Passagen-Werk* liburuan, XIX. mendeko artearen eta gizartearen

inguruko collage zabal batean garatu zuen janzkeran izandako aldaketek aurrerabide kulturala berekin ekarri zutelako ideia:

Etortzekoa denarekiko harreman egonkorragoa eta askoz ere zehatzagoa da hala ere, etorkizunean gertatuko denarekiko emakumeen kolektiboak duen aparteko sen horri esker. Denboraldi bakoitzak, sorkuntza berriekin, etortzekoak diren gauzen zenbait seinale sekretu ekartzen ditu. Horiek interpretatzeko modua ulertzen duen edonork aurretik jakingo luke artearen arloan sortutako korrante berriei ez ezik, kode legal, gerra eta iraultza berriei buruz ere⁴.

Benjaminiek ez du modaren “seinale” horren adibiderik ematen, eta geuk ere ez dakigu ba al zuen janzkera errusiar/juduaren inguruko eztabaidaren berri. Dena den, gertaera hori baliagarria izan daiteke bere argumentuaren erakustaldi paradigmatico gisa. Izan ere, Errusiarren eta juduen arteko konfrontazioan, modak aurrea hartu zion arte judu sekular baten garapenari eta antzekotasun harrigarriak izan zituen azken horrekin.

XIX. mendean, Vladimir Stasovek, bere garaiko arte kritikaririk itzaltsuenak, arte juduaren ideia formulatu zuen. Haren ikuspegitik, Europako formulataria egokitu beharra zuen estetikoki, batik bat Errealismora⁵. Haren ideiak ez ziren inoiz gauzatu dena den, artista juduek ez baitzuten irudi errealistatik margotu nahi, eta publikoak berak ez zuen halako arterik eskatzen.

Berrogeita hamar urte geroago arte errusiar-judu batekin egin zuen agerraldia, mendearen hasiera baino lehen jaiotako eta Errusiako Iraultza taxutzen lagundu izandako artisten belaunaldi baten eskutik. Iraultzaile haiek estilo ez-errealista batean margotzen zuten berariaz. Zenbait artista, besteren artean Issachar Ber Ryback (Issachar Ber Ryback, *Pogrom*, d.g., bilduma pribatua), Nathan Altman eta Marc Chagall abangoardiako artean zeuden interesatuta, eta baita folklorea ere⁶.

Avram Kampf arte historialariak dioenez, Chagallen, Rybacken eta Altmanen obrek zehaztu zuten arte juduaren hasiera. Baina zergatik arte “judua”? Artistek *judutzat* identifikatzen zituztelako erretratatzeko zituzten irudiak. Kaftanez jantzita, gerriko, ile-xerlo eta kapera “juduekin” margotu ohi zituzten edo, *Judua zuri-beltzez* (1914) pinturan adibidez, otoitz-xal batekin eta tefilin batekin, astegunetako goizeko otoitzetarako jantziekin, alegia. Hala, artistek testuinguru soziokultural jakin batean kokatzen zituzten euren pinturak, era horretan kategoria estetiko berri bati bide emanaz. Juduen janzkerak arte etnikoaren alorrera eraman zuen haien obra. Marc Chagallek beste osagai batzuk baliatu zituen judu tradizionalak irudikatuzko, jantzi higatuak nabarmenduz, besteren artean. *Judua berdez* (1914) juduak bisera zahar bat darama buruan; daraman berokiak itxuragabetu egiten dio sorbalden lerroa, eta zimur-zimur eginda ditu besoak. *Judu gorria* (1915) pinturan, gizon bizar gorriak daraman beroki baldar eta zimurtua da obraren foku bisuala.

Hala, hausnartutako erabaki kontziente baten ondorio izan zen pintore haiek jantzi polemiko haiek irudikatu izana. Yiddishez idatzitako *Di wegn fun der jiddischer moleraj* (Pintura juduaren bideak) saiakeran, Issachar Ber Ryback-ek azaldu zuenez, komunitate juduek erabiltzen zituzten jantzi koloreen arabera aukeratzen zuen Chagallek bere kolore-paleta. Paganoek kolore biziak nahiago bazituzten ere, tonu ilunak eta mateak hautatzen zituen berak, juduen gustura hobeto egokitzeko. Hauxe izan zen bere

erreferentzia puntua: emakume juduek etengabe garbitu ohi zituzten euren jantzi berriak koloreek bizitasuna gal zezaten; artean, emakume ez juduek oso gustuko zituzten bitartean tonu distiratsuak⁷. Lotura horrek agerian uzten du irudikatzen zituen jantziak ez zirela soilik mugatzen irudiak identifikatzera: artistaren kolore-paleta zehazten zuen eta ezaugarri duen tonalitate berezi hori eman zion bere obrari. Rybacken iritziz, jantzi berriak zeramatzaten haren erlijio-kideekin izandako kontaktua izan zen berariazko estilo judu baten abiaburua.

Walter Benjaminek uste bezala, janzkeran sortutako modak “etortzekoa denaren” seinale direlako ideiarekin adibide harrigarria dugu jantzien inguruko eztabaidaren eta Errusiako Inperioaren amaiera aldera eta Errusiako Iraultzan zehar sortutako arte mugimendu juduaren arteko harremana, eta izan ere, azterlan sakon bat egitea ahalbidetzen du. Istorio horrek adierazten duen ironia zera da, hemen ageri diren etorkizun seinaleek ez zutelako estilo berri edo berritzaile bat adierazten, gutxiengo batek kostala ala kostala iraunarazi nahi izan zuen jantzi estilo zaharkitu eta modaz kanpoko bat baizik.

[Itzultzailea: Bitez.

Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. Alfred Rubens, *A History of Jewish Costume*, Londres 1961, 127–28. or.; Eric Silverman, *A Cultural History of Jewish Dress*, Londres et al., 2015, 74. or. [itzuli]
2. Ondorengo informazioa Sarah Tabbal-i eta Natallia Aniskevich-i zor diet, jantzien inguruko eztabaidaren informazioa itzuli baitzuten *Jewish Encyclopediako* errusierazko itzulpenetik [azken kontsulta: 2017ko maiatzak 22]. Gainera, nire eskerrik zintzoena Chaya Kheifets-i eta Olga Osadtschy-ri iturriak egiaztatzeagatik. [itzuli]
3. *Fränkischer Merkur* (Bamburg), 1845eko ekainak 19, 170. zk., 4. or. [itzuli]
4. Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, hemen: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Rolf Tiedemann eta Hermann Schweppenhäuser (arg.), 5. alea, Frankfurt, 1991, 1. ale partziala, 112. or. [itzuli]
5. Avram Kampf, *Chagall to Kitaj: Jewish Experience in 20th Century Art*, Londres, 1990, 15. or. [itzuli]
6. *Ibid.* [itzuli]
7. Issachar Ber Ryback eta Boris Aronsohn, “Die Wegn fun der jiddischer moleraj”, hemen: *Oifgang* (Kiev), 1. zk. (1919), aipua Kampf 1990 (ikus 5. oharra), 25. or.; eta Ilona Oltuski, *Kunst und Ideologie des Bezalets in Jerusalem: Ein Versuch zur jüdischen Identitätsfindung*, Frankfurt am Main, 1988, 187. or. [itzuli]

AZTARRENEN BILA

BARBARA SCHELLEWALD

Lehenengo sortze-lanetan Chagallek interes nabarmena erakutsi zuen Errusiako ikonoen tradizioan, Chagallen ikonografia errusiarrarekiko hurbilpena aztertzeari ekin diote adituek¹, hasieran zalantzati egon arren, beharbada nekez ziurtatu daitekeelako zuzenetik jasotako informazio hori. Chagallek baliatutako metodoak, elementuak txertatu eta eraldatzearenak, ikonoetatik hartutakoa bere obran azpitu lauso bat bezala soilik agertzea ahalbidetzen du. Chagallek modu desberdinetan interpretatzen zuen ikonoen garrantzia: “Lurretik datorren artea nahi dut, eta ez soilik adimenetik datorrena [...] Arte erlijiosoa zen nire sorlekuko arte landua. Ikonoen tradizioa sortze-lan gorenetakoa batzuen kalitateaz jabetu nitzen, Rubleven obra, adibidez. Arte erlijiosoa, ordea, [kristau] arte ortodoxoa zen funtsean; eta halakotzat, arrotza egiten zitzaidan”². “Niretzat, poeta handi bat zen Kristo, eta mundu modernoak ahaztuta zeukan haren poesiaren ikasbidea”³. Hark nabarmendu zuenez, “Nire bihotza baretu egiten zen ikonoekin” eta “Asko miresten nuen ikonoen pintore errusiarrek sortutako arte tradizionala. Halako kutsu magiko eta irreal bat darie ikonoen koloreei. Piztu egiten dira bat-batean gure begien aurrean [...] gaua argituko balute bezala”⁴.

Chagallek ikonoetan jarritako arreta testuinguruak ere zehaztutakoa da. Errusian askoz ere lehenago antzeman izan zen ikonoetan bazela norbanakoaren identitatearen osagai esanguratsu bat⁵. Gainera, Andrei Rubleven *Trinitatea* (Abrahamen Abegitasuna) famatua 1904an zaharberritu zutenean, gero eta arreta handiagoaz behatu izan ziren ikonoen ezaugarri piktorikoak. XX. mendearen hasieratik, San Petersburgoko Errusiako Estatu Museoaren eta Moskuko Historiako Estatu Museoaren bildumetan gehitu izan ziren ikonoak.

Hala, zegokien jatorrizko funtzio erlijiosoetatik erauzi eta testuinguru berri batean kokatu ziren, besteak beste, artista garaikideen jakin-minak eta haien sortze-lanetarako elementu emakortzat hartu izanak bultzatuta.

Ikonoak, bestalde, hausnarketa teorikoaren xede nagusi bilakatu ziren. Aipatzekoa da kasu gehienetan ikonoak modu selektibo batez behatu izan zituztela artistek, zeharo kontrajarritako interesek gidatuta. Oraindik ere nekez baiezatu daiteke Chagallek ikonoekiko interes berezia erakutsi zuenik, bere obran ezin baita identifikatu haiekiko funtsezko arretagunerik. Horren ordez, beste hainbat elementu bultzatu zuten pinturaren tradizioa baliazera. Irudigintza kristaua arrotza gertatzen da eta ekidin egiten da. Konposizioaren jatorrizko printzipiotzat hartu izan zituen elementu horietan zegoen bereziki interesatuta, eta goretsi egiten zuen pintura puruen aplikazio trebea (sarri asko Novgorod Eskolaren tradizioan ikus daitekeen ezaugarria).

Chagallek bazekien begirune handiz hartzen hasiak zirela berriro ikono-pinturak Léon Bakst-engandik jasotako bere prestakuntza-aldian⁶. 1913an eman zuten aditzera bi erakusketa nagusik eta arte

historialari Nikolay Punin-ek idatzitako testu programatiko batek aldaketa haren goren-unea: Romanov dinastiaren hiru mendeurrenak ospatzeko, XIV. eta XVII. mendeen arteko ikonoen erakusketa zabal bat antolatu zen Moskuko Arkeologia Institutuan. Urte hartan bertan, Mikhail Larionov artista neoprimitiboak 129 ikonoz osatutako bere bilduma jarri zuen ikusgai, ikonoen motiboak jasotzen zituen liburuekin (*podlinniki*) eta herri-artearen erreproduzio liburuekin batera (*lubki*). Punini sekulako interesa eragin zioten antzinako lan haiek:

Gure uste osoa da ikonoek, haien berebiziko edertasun erabateko eta adierazkorrarekin, beste eremu batzuetan nagusitzera eramango dutela arte garaikidea, azken hamarkada hauetan Europako artea elikatu izan duten horiek ez bezala².

Ikonoak nonahi ageri ziren artistaren ingurunean, eraikinetako ikonoen nitxoetan nahiz ikonoekin eta freskoekin joritasunez apaindutako elizetan. Chagallek aukera ugari izan zituen ikonoak aztertzeko Vitebsken, San Petersburgon eta Moskun.

Chagallek ikonoetan jarritako arreta ezin da orokortu, ez eta era anbiguo batean sailkatu ere. Hori baino gehiago, funtzio zehatz eta zuzen bat saihestu izan zituen irakurketa selektibo baten arrastoak antzeman daitezke. Chagallek etengabe aztertu izan zuen benetako pintura-estilo berezi bat sortzeko ahalmena. Adituek orain arte heldu izan dieten interpretazioak iradokizuntzat bakarrik har daitezke beraz. Kasu espezifiko gutxi batzuetan ziurtatu daiteke gai horri zehazki heldu izana.

Orokorrean, bi hurbilketa desberdin identifikatu daitezke, kategoriatan soilik bereiz daitezkeenak: alde batetik, esparru tematiko kristau (edo judu) batean oinarritutako eduki-analogien mailegu-tematikoak. Neurri batera edo bestera, Chagallek elementu bisualei nahiz edukiari dagokienez lekualdatu edo nabarmen aldatu zituen gai horiek, zituzten jatorrizko ezaugarriak erauzteraino, testuinguru berri batean kokatuta beste modu batean funtzionatuko zutelarik. Bigarren kategorian, gai alternatiboak aditzera ematen dituzten irudiak baliatzen ditu, baina ikonoen teknika narratiboak erabilia. Gogo biziz aurkitu nahian zebilen esperimenterako lekua eskaintzen zion horrek Chagalli, eta ahalbidetu egiten zion pinturaren tradizioan aspalditik zirauten kontzeptuak egitura narratibo bat taxutzeko berbideratzea. Dena den, obrei kategorian bat zein bestea hertsiki esleitzeak arazoak sor ditzake, teilakatu egiten baitira biak.

Agerikoa den fenomeno bat bada, Chagallek ikonoen inguruan egindako azterlanarekin lotu daitekeena: nahiko sarritan gai piktoriko bakarraren bertsio ugari daude, eta, errepikapen hutsa izan beharrean, gaiak berak duen ahalmenean berriro ere arakutzen dihardu. Hala, ikonoetan egitura jakin batera itzultzeko halako joera bat antzematen da, errepikatu egiten dena haien ezaugarri korapilatsuak erakusteko. Gerora egindako azterlanetan, ordea, argi dago hori ez dela kasua: gaien errepikapenek ikonoetan jarritako enfasia aldarazteko xedea erakusten dute. Hori oinarritzko metodotzat hartzen badugu, orduan nabarmendu ahal izango ditugu analogiak Chagallen proiektu indibidualen artean.

1912an, *Diotenez. Errabinoa* obraren lehenengo bertsioa sortu zuen Chagallek, orain Frankfurt am Main-eko Städel Museum-en maileguan dena. Pintura horren bigarren bertsioa, *Tabako-hautsa hartzen (Errabinoa)* izenburua duena eta Kunstmuseum Basel-en dagoena, 1923–26 urte bitartean dago

datatua. Bi margolanetan, errabinoaren irudia ikuslearen parean eserita dago, koadroaren aurrealdeko muga zehazten duen mahai baten ondoan. Errabinoaren eskuineko eskua tabako-apur bat goratzen ari da aurpegirantz; ezkerreko eskua, berriz, mahai gainean dagoen liburu bat ari da ukitzen, tabako-ontzitik gertu. 1912ko pinturan, Jizchok Leib Peretzen *Iber a shmek tabek* (Tabako-hauts apur batengatik guztia) istoriotik hartutako pasarte bat irudikatzen da; ondorengo bertsioan, aldiz, kontakizun horren aztarren bat edo beste besterik ez da antzematen⁸.

Azterlanen arabera, Chagallen obra Jainko Ahalguztidunaren² pintura-konposizioaren eredian dago oinarrituta. Aurrez aurre ageri den irudiarekin batera kodex ireki bat (sarritan Jainkoaren eskuetan ageri ohi dena) ikusten da irakur daitekeen testuarekin, eta askotan aipatu ohi da horren ebidentzia gisa. Dena den, generoari helduz, eszena oso bestelakoa da Ahalguztidunaren irudi tradizionalen aldean. Errepresentazioaren desbiderapen hau, ordea, laudagarriago bilakatzen da juduen gaiaren inguruko beste lan-sail bat kontuan hartzen badugu, betiereko antzinako judu herratuaren (Ahasver) irudi literarioa bereziki. 1915eko *Judu gorria* (Errusiako Estatu Museoa, San Petersburgo) pinturan, gizon zaharra irudiaren aurrealdean ageri da eskuak belaunetan dituela; apenas nabari da eserita dagoenik, hori baldin bada bere gorputzaren jarrera. Irudiaren atzealdean kokatutako teilatu arrosa-gorrixkaren forma berezita ageri da eta gizona nabarmentzen du, beste esfera batera altxatzen ari den forma balitz bezala. Zeru horiaren (edo urre-kolorekoaren) aurrealdeko bihurtune ilunago batek hitz batzuk biltzen ditu hebreeraz, Genesisia 12tik hartuak. Idatziak eta gizon zaharra atzealdetik hersten duen triangeluak haren irudia sakralizatzeko daude bat eginda. Rublevek, Chagallek “gure Cimabue” deitu izan zionak¹⁰, 1410eko urteetan datatutako bere *Jesus Handitasunean* obran, aureola berde batean kokatutako aingeru hierarkia bat alboan duela erakusten du Jainkoa. Hemen, aldiz, tamaina desberdinetako bi aureola trapezoidalaren artean ageri da. Litekeena da Chagall imajina sakratu horietan goratuta ageri diren irudietan inspiratu izana juduaren irudia nabarmentzearren. Baliteke Chagallen lanetako protagonistetan zalantzezko jarrera eseria lotuta egotea Jainkoaren irudiaren beste horrekin: bere tronua zehaztuta ageri den arren, berde eta gorri kolore nabarmenek deuseztatu egiten dute irudi jainkotiarrari benetako eserleku bat ematearen funtzioa. Esanahi aldaketa bat antzeman daiteke Kunstmuseum Basel-eko Im Obersteg Bildumako *Judua gorriz* pinturaren 1914ko bertsioan. Bertan, artearen historian izan diren artista gailenak ageri dira zerrendatuta kortina baten antzera diseinatutako eremu zuri batean. Geroago egindako pinturan bezala, gizon zaharraren irudiak, eskuineko eskua makulu bati helduta eta eskale-zaku bat besazpian estututa duela, gorri koloreko eremu bat du euskarrizat, ezkerraldera alboratua. Chagallek ikonoen inguruan egindako azterlanen antzeko aztarnak topatzen ditugu bere beste irudietan ere. Baina azken batean nahiko tipikoak diren interpretazio horiek Chagallen bilakaera prozesuaren hurbilketak baino ez dira, eta beraz esan beharra dago, azkenean, bere pinturak neurri batean bakarrik jarraitzen dietela beren “modeloei”.

Gauza bera esan daiteke *Errusia* edo *Amatasuna* gaien inguruan Chagallek sortutako lan-sailei buruz. Chagallek bereganatu egiten ditu Ama Birjina irudikatzeo *Blacherniotissa* edo *Platytera* modeloa, Errusian Seinaleen Andre Maria izenez ezaguna dena¹¹. Oso zabaldua den ikono-mota honetan — haien artean oso desberdinak diren aldaera ugariarekin—, Jesus haurraren medailoi bat ageri da Jainkoaren Amaren bularraren aurrean. Ama Birjinaren eskuak otoitz jarreran ageri ohi dira gehienetan. Hemen, Moskuko Tretyakov Estatu Galerian ikusgai dagoen *Panagia Handia* obran inspiratu zen Chagall ziurrenez, gorputz osoa irudikatzen duen bertsioan hain zuzen. Emakume itzel baten irudian fokatzen du pintoreak ikonoaren egitura bisuala; disko obalatu bat ageri da bere sabelaren aurrealdean,

mutiko biluzi baten irudiarekin, gorputz osokoa hori ere. Chagallen 1912ko *Amatasuna* (The Museum of Modern Art, New York) gouachearen atzealdean ere ageri dira kolore-eremu triangularrak, eta Ama Birjinaren beste bertsio batzuk inguratzen dituzten aureolak gogora ekartzen dizkigu bere izaera dinamikoan, ez ordea kolore-jokoan. Horrela, landako pertsonaia gisa birformulatzen duen irudiarekin kontrastean, emakumea sakralizatuta dago neurri batean. Izenburuko “Amatasuna” oso esanguratsua da; halere, irudiak alboan ageri den buru bizardunarekin duen lotura ez da argi azaltzen pinturaren barruan. Gai honi buruzko beste pintura batzuetan, irudia, keinu desberdinak erabili ez ezik, irudia bi generoei dagozkie: emakumezko buru bat aurrealdetik eta soslai bizardun bat alboetik, Janoren bi aurpegiak bezala¹². Bere lan-prozesuan, zalantzarik gabe, ikonoaren kontzeptu piktorikoaz baliatu zen Chagall, baina bertsio berri honetan erabakitasunez urundu zen baliabide horretatik, bai edukiari bai formari dagokienez.

Gainera, ikonoetatik abiatuta egokitutako elementu isolatuak dira, Chagallen irudietan leku bat aurkitu dutenak, non euren dinamika garatu duten. 1913an datatutako pintura batean (Solomon R. Guggenheim Museum, New York) etxe bat da jardueraren gune nagusia. Kolore gorria da nagusi irudian eta bertako giroa eta aldartea iradokitzen ditu. *Gurdi hegalaria* izenburua pinturaren ezker aldean airean dagoen gurdia behatzen dugunean ulertu ahal izango dugu; ez dirudi gertaera mundutar baten emaitza denik: gurdia formak Testamentu Zaharreko Elias profeta irudikatzen duten ikonoak biltzen ditu, haren suzko guda-gurdian gora egiten. Eliasek gurdia zerutarrak beste pintura batzuk ere zeharkatzen ditu. Guda-gurdia gidaria Vitebskeko nekazari baten irudia izan daiteke, edota irudi kristau (eta judu) nabari bat ere. Lurraren grabitatetik norbere burua askatzeko trebetasunak, herrixka bateko testuinguruan ere, Eliasek pasartetik aterea dirudi. 1575eko Novgoroden ikono bat (Errusiako Estatu Museoa, San Petersburgo) izan liteke konparazio hori egiteko oinarria, eta litekeena da Chagall liluratuta utzi izana koreografia kromatikoak, gorri kolore biziko forma horrekin. Hain zuzen ere, halako ikonoek dituzten kolore-eremu biziak ere inspiratu zuten Chagall beste pintura batzuk sortzeko¹³. Elias profeta garrantzizko irudia da judaismoan. Hemen, erraz antzeman daiteke Chagallek landutako *Séder de Pésaj* gaia, hark azaldukoaren arabera Elias profeta agertzeko zain egon baitziren bertan¹⁴.

Familia Santua deitutako bi koadroak, 1910ekoa (Kunsthau Zürich) eta 1917koa (gouachea eta akuarela, bilduma pribatua), aurrez aurre jarrita eztabaidatu izan diren ikono gisa interpretatu dira, eta dagokien testuingurua satirikoki irudikatuta ageri dela interpretatu izan da. Bikotearen 1910eko pinturan, irudi txiki biluzi eta bizardun bat ageri da gizonaren magalean. Gouachean, Jesusen irudi gisa aditzera ematen da, nolabait aldarazitako argi-koroa bati esker. Franz Meyerrek Teofanes Grekoaren transfigurazioaren mitoetako baten erreferentzia gisa interpretatu zuen neurritz gaineko gizonaren begirada; gorantz ari da begira pinturan bertan antzeman ezin den ageriko arazoirekin bategatik. Dena den, bere posturaren eta jarreraren arteko desberdintasunek eramaten gaituzte ondorio hori zalantzan jartzera¹⁵. Irudi txikiaren inguruko hasierako azalpen bat “aitatasunaren ikono” deritzan horietan aurki daiteke, nahiz eta bertan Jesus Haurrak hartzen duen haren lekua bere aitaren magalean. Chagallen estrategia, istorio baten behin betiko interpretazio bat ukatzearena argumentu-lerro posible baten “urraketak” baliatuz, agerikoa da baita ere beste obra batzuetan, beste elementu batzuen laguntzarekin: ez irudien proportzioak ezta pinturaren egiturak ere ez dira elkar egokitzen¹⁶. Ikonoetan, ohikoa da irudi baten proportzioak aldatzea obraren barruan ematen zaion garrantziaren arabera.

Mira Friedman-en arabera, Deikundearen ikonoekiko lotura kontzeptual bat ere antzeman daiteke 1917–18ko *Agerkundera (Autorretratu musarekin)* pinturan¹⁷. Obraren ezker aldean, pintorea bere astoaren aurrean ageri da eserita; eskuinaldean, berriz, lekua hartzen ari den aingeru bat ikusten da laino gainean. Pinturaren oinarritzko egitura kromatikoa lau triangelutako banaketak osatzen du, zuritik grisera aldatzen doana, gradazio bidez urdin bilakatu arte. Konposizioak Enfasi nabarmena jartzen du ezohiko gertaera horretan: gaia Mariaren Deikundetik pintorearen inspirazio zerutiarrera eramatea. Halere, ez dago ikono errusiarririk irudi honen jatorrian: aingeruaren edo bere keinu adierazkorren eta Deikundearen ikonoen artean. Horren ordez, harrিতa gera gaitzke El Grecoren *Deikundera* (Budapesteko Arte Ederren Museoa) pinturarekin dituen antzekotasun anbiguen aurrean. Goiaingeruaren jarrera ere berdintsua da. Nekez har daiteke ausazkotzat Chagallek omenaldi bat egin nahi izana ikonoen pintore gisa prestakuntza jaso zuen pintore bati eta horrexegatik haren ikono-pinturetan inspiratu izana. Chagallek Parisen egin zuen egonaldia aurretik izandako amets bati egotzi zion gaia¹⁸. Izan ere, hori modu plastikoan gauzatzeko, ez zuen eredu egokirik aurkitu El Grecoren pinturarekin topo egin zuen arte. Chagallen autobiografian Pariseko bere estudioaren deskribapen bat dago jasota. Honela idatzi zuen, “Apaletan, El Grecoren, Cézanneren erreproduzioak daude hurbiltasun intimoan, sardintzar baten hondarrek¹⁹”. El Grecoren izena lehen aipatutako *Judua gorritz* pinturako artisten zerrendan ere ageri da.

Are gehiago, ikonoek bultzatu zuten Chagall teknika narratibo jakin batetik aldentzera. 1910eko *Jaiotza* (Kunsthaus Zürich) obraren aurreko bertsioak antzerki eszenaratze bat nagusitzen den bitartean, Chagallek bere egiten du ikonoen funtsezko estrategia 1911ko izen bereko obra batean (*Jaiotza*, 1911, Chicagoko Arte Institutua)²⁰. Gertaera nagusiak inguratzen dituen errezelik ez dago; horren ordez, bat eginda ageri diren bigarren mailako eszena batzuek inguratzen dute ekintzaren agertokia, egitura narratibo ezin argiago bat eskaintzeko. Ekintzaren aldiberekotasunak eta banakako gertaerei kokapen jakin bat eman nahi ez izateak zehazten dute narrazio piktorikoaren egitura. Espazioa antolatuta dagoen moduagatik ezinezkoa da agertokia kokatzea, eta barnealdearen eta kanpoaldearen arteko lotura anbigua da. Hemen, beste pintura batzuetan bezala, ikonoei atxikitako estrategia batez baliatu da Chagall, denborazko sekuentziak lausotzeko asmoz²¹. Bibliako oinarritzko pasarteak irudikatzen dituzten ikonoek ere ez dute beti xedetzat narratiba logiko bat sortzea. Horrek, ordea, ez du esan nahi ez dagoenik, adibidez, liturgia-urteko ekitaldi nabarmenak iradokitzen dituen ikono-sailik. Baina kasu horietan ere, asmoa ez da istorioa kontatzea lehenaldi itxi bati lotuta balego bezala. Aldiz, sail hori errepikapenean oinarritzen da. Fenomeno horretan, lehenaldiko gertaerak orainaldira lekualdatuta ageri dira, “hemen eta orain”, alegia. Hori, atzera eginez, VIII. eta IX. mendeetako eztabaida ikonoklastiko bizantziarraren garaian argi eta garbi formulatu zen honakoa: iragandako zerbait komunikatu baino, ikonoek orainaldira ekarri behar dituzte gertaerak, haien lekuko izan gaitzen irudia behatu ahala. Esaterako, Jesusen Jaiotza behatuz gero, Familia Santua ikusiko dugu erdian kokatuta, baina aldi berean, aingeruak berri onak artzainei eramaten, haurra bainatzen, eta berriro ere Hiru Errege Magoak. Errusiako ikono-pinturan, joera bat antzematen da Jesusi edo *Theotokos* Jainkoaren amari gorazarre egiteko ereserkiak forma bisual konplexuetara eramateko. Testuaren banakako pasarteak elkarren segidan lotzen dira banakako gertaerak egitura poetiko bat era dezaten, eta kontzeptu erretoriko bat garatzea da ikonoaren xedea, gertaeren ikuspegi orokor bat aurkezteko gai dena, sekuentzia jakin batetik harago. Erretorika eraldatzea da himnoaren ahaltasun bisuala ustiatzearen helburua, pinturaren barruan bizitasun une bilakatzeko, ikonoa berriz aurkeztuta. Ez dago narratiba bakar bat; hori baino gehiago, pasarteak dira, ikuslearengan logika original bat eratzea helburu dutenak, arrazionala izan

beharrrik gabe. Hortaz, ez da harritzekoa bibliografiak sarritan azpimarratu izana Chagallen obraren izaera poetikoa. *Golgotha* (baita ere: *Kristori eskainia* [*Dédié au Christ*] edo *Kalbarioa*), 1912, The Museum of Modern Art, New York) pinturak, 1912an Parisera iritsi eta handik gutxira beste pintura batzuekin batera sortuak, lotura estua du Alexander Blok-en olerki batekin²². 1949an, Chagallek atzera begira aditzera eman zuenez, pintura hark Errusiako ikonoekiko askapena adierazten zuen, eta baita Errusiako artearekiko ere, oro har. Izan ere, Gurutziltzaketa baten ikonografia klasikoa irauli egin dute testuinguru horretan isolatuta ageri diren xehetasun batzuek: haur bizardun bat ageri da Jesus heldua ordezkatzeko; irudiak arraunean ari dira ontzi batean Gurutziltzaketa atzealdea apaintzen duen ur-eremu batean. Gizon batek eskailera bat darama gurutzerantz edo handik urruntzen ari da. Aldi berean, dena den, banakako elementuek loturak dituzte beste ikono batzuekin: gizonezko irudia gurutzearen azpian ezkerrean zutik, adibidez, ez dago soilik olerkitik aterata. Jainkoaren semearen himnoa irudikatzen duten ikonoek baliteke zeregin bat bete izatea irudiaren sorkuntzan²³. Jesus bi aingeruren *mandorla* baten erdian ageri bada ere, irudiaren behealdean ere ikus daiteke ezkerrean, baina gurutze batean eserita, borrokalari jantziekin. Himnoak, besteren artean, heriotzaren gaineko garaipena aditzera ematen du: Kristok bere heriotzarekin suntsitu izana heriotza bera. Pintura horretan bere egin du Chagallek irudi hori, bere erregu keinuarekin batera (!)²⁴, baina bestelako rol bat esleitu dio. Ikono gehienetan bizarririk gabe ageri da Jesus irudikatuta; Chagallen obran, berriz, irudian ageri den buru bizargabea, antzekotasun harrigarriak ikus daitezke Moskuko Tretyakov Estatu Galerian ikusgai dagoen Done Pedro, Kieveko eta Errusia osoko Metropolitanoarekin²⁵. Era berean, oso antzekoak dira Gurutziltzatua inguratzen duen aureola eta ikonoaren erdian Jesus irudikatuta ageri den girlandadun eremua. Atzealdean ikusten den paisaia berde uhinduna, non himnoaren pasarte narratiboak txertatzen diren, Chagallen inspirazio-iturritzat har daiteke *Golgotha* pintura sortzerakoan.

Hala ere, Chagallek ez zuen inoiz ikonoaren irudiaren kontzeptua arakatu modu teoriko edo sistematiko batean; horren ordez, arrasto iheskor batzuk antzematen dira bere pinturan. Hala, horretan ere urruntzen da garaikide zituen artistengandik. Mikhail Larionov-ek interes intelektual batek bultzatuta interpretatu zituen hasieran ikonoak. Edonola ere, ikono sakratu baten egokitzapen zuzen bat ikus daiteke 1910–12ko bere autorretratuan²⁶. Lehen aipatutako 1913ko ikonoen erakusketako katalogoan aditzera ematen denez, bildumak ikonoen oso hautaketa adierazgarria eskaintzen du²⁷. Ikonoen inguruan hark egindako hausnarketak, izan ere, Raionismoari buruzko testu batean aditzera eman ziren 1914an²⁸. Natalia Goncharovak, bestetik, lan ugari margotu zituen pintura ortodoxoaren munduarekin lotura estua zutenak. Chagallek ez bezala, sistematikoki lan egiten zuen hark eta, bere aztergaiekiko kontrastean, abstrakzioarako joera ikusten da bere pinturretan: kolore-eremu zabalak nagusitzen dira irudien inguradun barne-egituretan. Beste garaikide batzuk kontuan hartuz gero, Errusian ez ezik, Frantzia eta Ingalaterran ere, XX. mendearen hasierako ikonoen pertzepzioaren oso agertoki anitza aurkituko genuke. Hala eta guztiz ere, bere artista-kideen pinturrekin alderatuz gero, bakana izaten jarraitzen dute Chagallen bereganatze-pautek.

[Itzultzailea: Bitez.
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharra

1. Horri buruzko hasierako erreferentziak aurki daitezke hemen: Lionello Venturi, *Chagall*, Milan, 1956. Udo Liebelt gaia sakonagotik aztertzen saiatu zen 1971ko bere tesi teologikoan (Udo Liebelt, *Marc Chagall und die Kunst der Ikonen. Theologisch-ikonologische Untersuchung des Auftretens russisch orthodoxer Bildelemente im Frühwerk Marc Chagalls*, tesia. Philipps-Universität Marburg, 1971), non ordura arte egindako ikerketaren egoeraren laburbilketa bat ere txertatzen duen (19–25. or.). 2004an, Liebeltek, zalantzakor, aukeratzat hartu zituen bere ondorioak (Udo Liebelt, “Marc Chagall and the Art of Icon Painting”, *Als Chagall das Fliegen lernte. Von der Ikone zur Avantgarde/When Chagall Learnt to Fly: From Icon to Avant-Garde*, arg. Snejanka Dobrianowa-Bauer, erak. kat. Ikonen-Museum, Frankfurt am Main; State Museum of Contemporary Art, Thessaloniki, Tübingen, 2004, 270–76. or.). Oraingo ikuspuntutik, Errusiako ikonoen inguruan hark sortutako karakterizazioa nahiko problematikoa da, edukien eskakizunen eta esperimendu bisualen arteko hasierako lotura “formen kanon finko” batek zehaztu izan zuela ikusten baitzen. Ikonoen kasuan, ordea, maniobrarako marjina askoz handiagoa da eta ez dute, inola ere, enfasi estetikorako baliabiderik falta; enfasi hori, besteak beste, koadroen egitura kromatikoetan islatzen da. Liebeltez aparte, egile gutxi batzuek heldu izan diote neurri batean gai honi: Mira Friedman, “Icon Painting and Russian Popular Art as Sources of Some Works by Chagall”, hemen: *Journal of Jewish Art* 5, 1978, 94–107. or.; Aleksandr Kamensky, *Chagall: The Russian Years, 1907–1922*, itzul. Catherine Phillips, New York, 1989. [\[itzuli\]](#)
2. Marc Chagall, “Some Impressions Regarding French Painting: 1943” (1946), hemen: *Marc Chagall on Art and Culture*, arg. Benjamin Harshav, Stanford (Kalifornia), 2003, 66–67. or. Jatorrizko testua: “I wanted an art of the soil, not an art solely of the head. [...] The refined art of my native country was religious art. I recognized the quality of some great creations of the icon tradition—for example the work of Rublev. But this was essentially a religious, an orthodox art; and, as such, it remained strange to me”. [\[itzuli\]](#)
3. Marc Chagall, “Unity—Symbol of Our Salvation: February 1944”, hemen: Harshav, 2003 (ikus 2. oharra), 84. or. Jatorrizko testua: “For me, Christ was a great poet, whose poetical teaching had been forgotten by the modern world”. [\[itzuli\]](#)
4. Hemen aipatua: Liebelt, 1971 (1. oharren arabera), VI eta VII eranskinak. Jatorrizko testua: “Mon coeur se calmait avec les icônes”. [\[itzuli\]](#)
5. Funtsezkoa: Verena Krieger, *Von der Ikone zur Utopie. Kunstkonzepte der russischen Avantgarde*, Kolonia, 1998; hemen laburbildua: Verena Krieger, “The Interest of the Avant-Garde in the Pictorial Concept of the Icon”, Dobrianowa-Bauer, 2004 (ikus 1. oharra). [\[itzuli\]](#)
6. Bakst eta Sergei Diaghilev-en arteko elkarlanari dagokionez, badago, adibidez, “printzesa ederrarentzako” jantzi diseinu bat, Stravinskyren *Suzko txoria* balletekoa. Diseinu horretarako enperadore bizantziarren jantzietan inspiratu zen bera. [\[itzuli\]](#)
7. Istorio horren azalpen osatuago batentzako: Krieger, 1998 (ikus 5. oharra). Esaldi programatiko hori bera aipatzen da hemen ere: Uwe M. Schneede, *Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert*, Munich, 2001, 33. or. [\[itzuli\]](#)
8. Hirugarren bertsio bat, 1924ko akuarela bat (M. B. Katz Bilduma, Milwaukee), *La prise* izenburuaz dago erregistratuta. 1923–26ko bertsioa Basilean egon zen ikusgai *La prise* izenburuarekin. [\[itzuli\]](#)
9. Karoline Hille, “On dit—Es war einmal.—‘Er träumt nicht, Chagall, sondern erzählt uns seine Märchen’—Bilder-Geschichten und Geschichte”, hemen: *Chagall und Deutschland. Verehrt, verfemt*, Monika Grütters eta Georg Heuberger arg., erak. kat. Jüdisches Museum, Frankfurt am Main; Max Liebermann Haus, Berlin, Munich et al., 2004. Basileako bertsioaren istorioa lotuta dago nazionalsozialismoari dagokion horrekin. Irudia iraindu egin zuten Mannheim-en *Kulturbolschewistische Bilder* (Boltxebismo Kulturalaren irudiak) erakusketan, München egindako *Entartete Kunst* (Arte Degeneratua) erakusketaren aurretik. 1933an, Georg Schmidtek Basilean jarri zuen ikusgai; ondoren bere egin zuten nazionalsozialistek eta München aurkeztu zen. Hasiera batean Niederschönhausen gazteluko biltegietara eraman ondoren, Fischer galeriak eskuratu

- zuen enkante batean Luzernan, 1939ko nazionalsozialisten salgaien artean. Schmidtek Basileako arte museorako eskuratu zuen. Istorio hori 1982an argitaratu zen: Karoline Hille, “‘Und vielleicht wird mich Europa lieben und mit ihm Russland’. Der Grenzgänger Marc Chagall”, hemen: *Kursschwankungen: Russische Kunst im Wertesystem der europäischen Moderne*, arg. Ada Raev eta Isabel Wünsche, Berlin, 2007, 112–19. or., aurreko bibliografiari buruzko informazio biografikoarekin. [\[itzuli\]](#)
10. Sorlier, 1989 (ikus 4. oharra), 48. or. [\[itzuli\]](#)
 11. Venturi, 1956 (ikus 1. oharra), 38. or.; Liebelt, 1971 (ikus 1. oharra), 71–83. or. [\[itzuli\]](#)
 12. Liebelt, 2004 (ikus 1. oharra), 92–93. or. Bi aurpegi androginoak pintorearen jatorrizko ideia bati atxiki dizkio. Bigarren bertsioa Stedelijk Museum-eko olio-pinturan eta baita Bernako tinta-marrazki baten bariazio batean ere aurki daiteke. [\[itzuli\]](#)
 13. Eliasen ikono horien erreferentzia nabarmen ageri da berriro *Sils Maria* edo *Eguzki gorria* (1961–64) koadroan. [\[itzuli\]](#)
 14. Marc Chagall, “In Memoriam Maksim Vinaver”, Benjamin Harshav, *Marc Chagall and His Times: A Documentary Narrative*, Stanford (Kalifornia), 2004, 195. or. [\[itzuli\]](#)
 15. Liebelt, 1971 (ikus 1. oharra), 51–57. or. [\[itzuli\]](#)
 16. Roland Doschka, “Marc Chagall—Origins and Paths”, *Marc Chagall: Origins and Paths*, arg. Roland Doschka, erak. kat. Stadthalle Balingen, Munich eta New York 1998, 16–17. or.: “Chagall berehala jabetu zen handiaren eta txikiaren kontraste tradizionalak besterik gabe goialdean eta behealdean esekitzearen teknika hori, hutsal bihurtu eta grabitatearen eta anatomiaren arauak urratzen dituen, zela, hain zuzen, bila zebilena”. Horri buruz André Bretonen behaketa aipatzen du (17.or.): “Plano espazialen alderantzizkatze estetikoa eta sorkuntza grabitatearen eta naturaren arauen mendetik askatu nahi hori, Arthur Rimbaudek aurrea hartu ziona bere poesian, sorkuntzaren abiaburu bilakatzen dira Chagallen obran”. [\[itzuli\]](#)
 17. Friedman, 1978 (ikus 1. oharra), 100–01. or. Pintura hori Moskuko bilduma batean dago. [\[itzuli\]](#)
 18. Hemen aipatua: Kamensky, 1989 (ikus 1. oharra), 282 or. [\[itzuli\]](#)
 19. Marc Chagall, *My Life*, New York, 1960, 104. or. [\[itzuli\]](#)
 20. Lehenengo bertsioko irudien antolaketak —emakume bat ohe gainean dago ohezeru baten azpian, eta emagina ohearen atzean zutik, haur jaioberriarekin—, Liebelt-ek (Liebelt, 1971 [ikus 1. oharra], 63–67. or.) irudi-konstelazio horren egituraren aldaera bat proposatu du, Koimesi (Ama Birjinaren iragaitza) eszenatik abiatuta. Ohezerua “jaioberriaren ospakizuneko goralditzat” hartzen da, “sakramentu bat gordeko” balu bezala. Alabaina, bertako kortina koloretsuek ematen dioten izaera estetikoak ez du antzekotasunik aldarearen gainean goratzen den ziborioarekin. Nire ikuspegitik, konparazio horrek oinarrizko hurbilketa gisa bakarrik balio du; izan ere, bai formalki bai edukiari dagokionez, Chagallen jaiotza asko urruntzen da koimesitik. Koimesian, Jesus hil-ohearen alboan ageri da zutik eta eztiki goratzen du eskuetan daraman Mariaren arima. Aldiz, emaginak heltzen dio Chagallen haurrari, Herodesen soldadu bat balitz bezala Errugabeen Sarraskian. Irudiaren konposizio teatralari buruz, ikus Werner Hanak, “Wer ist hier Regisseur, Sie oder ich? Notizen zu Chagalls Malerei im Raum”, hemen: *Chagall. Bilder. Träume. Theater 1908–1920*, arg. Werner Hanak, erak. kat. Jüdisches Museum Wien, Viena, 1994, 62. or. [\[itzuli\]](#)
 21. Kamensky-k ere azpimarratzen du denborazko egitura hori (1989 [ikus 1. oharra], 135. or.). [\[itzuli\]](#)
 22. Blok-en 1907ko *Osennyya lyubov* (Udazkeneko maitasuna) olerkia, hemen: Harshav, 2004 (ikus 14. oharra), 192–93. or.; azkenik, interpretazio sakonago bat hemen: Liebelt, 2004 (ikus 1. oharra), 93–95. or. Hark ez du poema barnean hartzen. *Golgotharen* esanahiaren inguruko interpretazioak anitzak izan ohi dira: Liebelt-ek (Liebelt, 1971 [ikus 1. oharra], 89–111. or.) behealdeko irudia Joanen agerraldi berezi bat bezala interpretatu du. Gurutzean den Jesusen haur-itxurako irudia, bizarduna ordea, autorretratu bat balitz bezala

ikusten da olerkiaren ikuspegitik, gurutzearen azpian zutik ageri diren irudiak bere gurasoak balira bezala (“ekialdeko’ gurasoak”, Harshav 2004, 193. or.; Liebelt 2004 [ikus 1. oharra]). Liebeltek aipatzen du, besteren artean, Chagallek 1949ko urriak 11n Alfred Barr-i idatzitako eskutitz bateko pasarte bat (argitalpen honen arabera jasoa: William S. Lieberman (arg.), *Modern Masters: European Paintings from the Museum of Modern Art*, erak. kat., The Metropolitan Museum, New York, 1980, 18. or.): “Pintura hau Parisen margotu nuenean, psikologikoki eta plastikoki ari nintzen neure burua askatzen ikono-pintoreen ikusmoldetik eta Errusiako artetik, oro har. [...] Jesusen irudi sinbolikoa beti izan nuen oso gertu eta nire bihotz gazte hartatik erauzteko erabakia hartu nuen. Haur tolesgabe bat balitz bezala erakutsi nahi nuen Kristo. Orain, berriz, alderantziz ikusten dut”. Jesusenganako hurbilketa bat ageri da 1909–10 inguruan idatzitako olerki labur batean: “Kupula urdinak/Jesusen gainetik bezala/haren ikasle gorena naiz ni/ tandem batean [zintzilik], bakarti gaude/Betiko./Gaur goizetik esleitu didate/Nire halabehar goiztiarra gurutzean” (Harshav, 2004, 192. or.). Olerki horrek aipamen egiten dio aldi berean Alexander Bloken olerkiari; Chagallek Jesusi esleitutako rolari buruz, ikus Ziva Amishai-Maisels, “Chagall’s Dedicated to Christ: Sources and Meanings”, hemen: *Journal of Jewish Art* 21–22 (1995–96), 68–94. or. Kenneth Silver, “Fluid Chaos Felt by the Soul: Chagall, Jews, and Jesus”, *Chagall: Love, War, and Exile*, arg. Susan Tumarkin Goodman, erak. kat. Museo Judua, New York, New Haven eta Londres 2013, 102–31. or.; Kenneth Silverrek Chagalli lotutako irudien interpretazioan sakondu nahi izan du haren ohar biografikoan behatuz Barri idatzitako gutunean: “Jesusen gurasoak margotu nituenean dimentsio intimo batzuetara ekarri nahi nituen [...] eta neure gurasoengan ari nintzen pentsatzen. Nire ama nire aitaren erdia zen tamainaz, ezkondu zirenean. [...] Gizon bizarduna hauraren aita da. Nire aita eta denon aita da”. Irudia 1913an jarri zen ikusgai Alemaniako lehenengo udazken-aretoan, *Kristori eskainia* izenburuarekin. [itzuli]

23. Karl Christian Felmy, “Die Ikone ‘Eingeborener Sohn’”, hemen: *Die Weisheit baute ihr Haus: Untersuchungen zu Hymnischen und Didaktischen Ikonen*, arg. Karl Christian Felmy und Eva Hausteine-Bartsch, Munich 1999, 93–111. or. [itzuli]
24. Jesus ez da bertsio horietan guztietan jarrera berarekin agertzen; hala ere, litekeena da Chagallek adibide hartan erreparatu izana. [itzuli]
25. 19773 inb. zk. duen ikonoa XV. mendekoa da. [itzuli]
26. Antony Parton, *Mikhail Larionov and the Russian Avant-Garde*, Londres, 1993, 85–90. or. Larionovek, besteren artean, Greziako eta Errusiako ikonoen arteko desberdintasunei heltzen die bere idatzian. [itzuli]
27. Miniatura txinatarrak, japoniarrak eta persiarrak jarri ziren ikusgai erakusketa hartan. [itzuli]
28. Ikonoekin batera, *lubki* ikonoak ere aurkeztu ziren erakusketan. Partonek (1993 [ikus 27. oharra], 89. or.) Larionoven ikonoei buruzko idatzitik pasarte esanguratsu bat aipatzen du: “Kolore-tonuen eta forma grafiko landuen bitartez aditzera ematen da ikonoak behatzean izan ohi dugun esperientzia erlijiosoa eta mistikoa.” Raionismoari buruz bere manifestuan, ikonoen gaineko krisografia (urre-pintura), Jainkoaren argiaren sinboloa, obra raionistikiko erlazioan aztertzen da. Ikonoekiko Raionismoaren pertzepzioak, Goncharovaren obran ere nabaria delarik, saiakera honen hedadura gaintzen du. [itzuli]

PINTURAREN ASKAPENA

THOMAS GROB

CHAGALL ETA IRAULTZA –
HERRIAREN ARTE-KOMISARIO LANETAN ARITUTAKO INDIBIDUALISTA

“Errusiako Iraultza” terminoaren forma singularrak XX. mendeko mito handienetako batekin du lotura. Sobietar Batasunean argitaratutako biografia orotan ematen zen aditzera pertsonak Iraultza “onartu” egiten zuela edo kontrakoa, ezarritako kontzeptu bakar baten alde edo aurka hartu beharreko erabaki bat balitz bezala.

Ikuspegi antisobietarretik ere beti kontzeptualizatu izan dute “Iraultza” singularrean, zalantzan jarri gabeko entitate bat balitz bezala. Alde edo aurka egotea erabakitzea, hori izan ohi zen iraultzak berekin ekarritako edozein aldaketan (eta ez bakarrik politikan) garaikideek aurre egin beharreko auzigaia.

Hala, ondoren hedatu izan diren iraultzaren kontakizunen arabera, parte hartu zutenek ezinbestean jakitun ziren gertaerek nora eramango zituzten. Errusiako Iraultzaren bilakabidean aitzitik ez zen batere argi ikusten zein indarrek non, eta nola gain hartuko zuten, are gutxiago horrek gizartean izango zuen inpaktua. Antzera, poliki sortzear zegoen gainera protagonisten irudi bat, helburu argiekin edo fronte nabariek; eta horrek era guztietako erreakzioak eta jarrerak ekarriko zituen intelektualen artean, sarritan haien aurreko jarrerak zeintzuk izan ziren ia aintzat hartu gabe. Lehen Mundu Gerran baino neurri askoz ere handiagoan, Iraultza inflexio-puntu bat izan zela ziurtatu ahal izan zen: lagunartean eta pentsamolde bereko pertsonen artean nahiko sarri gertatu ohi zen azkenean elkarren etsai porrokatu bihurtzea. Ideologia boltxevikearekin bat ez zetorren baina hala ere Iraultzaren alde agertu zen jendea “bidailagun” (*poputchiki*) gisa deskribatu zituen Trotskyk 1923an (haiek erdi-baztertuz eta erdi-onartuz), eta horrek ere esan nahi zuen Alderdia gutxika ari zela agintea eskuratzen gizarte proletarioarentzako kultura “zuzena” zehazteko. Hala ere, 1927tik aurrera baino ez zituen aldarrikatu botere-aparatu estalinista sendotu berriak lerro bereizle argi batzuk —Trotsky bere lanpostu ofizial guztietatik egotzi ondoren—. “Arte Ezkertiarak”, Chagallek bere burua harekin lotua ikusten bazuen ere, eremu publikotik arte-adierazpen asko desagertarazi zituen, haren arte-lanak barne. Dena den, 1917az geroztik, askotariko iritziak sortu ziren Iraultzak estetikaren arloan sortu behar zituen aldaketei zegokionez. 1918an, Chagallek bere adostasuna eta konpromisoa aldarrikatu zituen, baina zaila da esatea orain ere zerekin, edo hobe esanda, zertarako hartu zuen konpromisoa. Abram Efrosek, Jakob Tugendholdekin batera 1918an Chagallen obraren xehetasuneko lehenengo biografia egin zuenak, adierazi zuenez, artistaren lana ulertzeko haren kontraesaneko izaera onartu beharra zegoen. Adibide gisa, Efrosek izaera mundutarraren eta ameslariaren, kontu-kontalariaren eta filosofoaren, judaismoaren eta modernitatearen arteko lotura aipatu zuen¹.

Bestalde, indibidualista eta arrotz ikusi ohi da Chagall Errusiako abangoardian². Hala eta guztiz ere, askoz era artista koherenteagoa da, esaterako, Kazimir Malevich gaztea baino; denbora-tarte labur batez oso arte-mugimendu berritzaileekin esperimendatzen aritu bazen ere, artista hura Chagallen aurkari izango zen ondoren Vitebsken. Hala eta guztiz ere, iraultzaren aurreneko urteetako une historiko jakin batean Chagallek arte “iraultzaile” berriaren ordezkariatza jo zuen ziurrenez bere burua. Horrek zalantza sorrarazten ditu oraindik, Chagallek inoiz ez baitzuen saihestu alderdi sakratua bere obran, izan ere urte batzuk geroago beirateak sortzeko eskariei erantzun zien sinagoga eta elizetarako, bere aurreko faseari uko egin gabe.

1918ko abuztuan, Anatoly Lunacharsky-k, Hezkuntzaren eta Artearen Herri Komisario Boltxevikeak, Chagall izendatu zuen Vitebsk distrituko Arte Komisario kargua bete zezan. Chagallek Parisen eman zituen urteetan ezagutu zuen Lunacharsky, eta pisu handiko irudi hark 1929ra arte bete zuen kargua. Pintoreak joera “ezkertiar”, “iraultzaile” argi bat zuen arte-eskola bat ezarri zuen desjabetutako etxetzar batean, eta berari eman zioten ardura Iraultzaren lehenengo urteurrena ospatzeko jarduerak antolatzeko³. Gainera, gogoz gauzatu zuen museo bat sortzeko egin zitzaion eskaria, arte berria publiko zabal bati hurbiltzea helburu hartuta⁴. Aldi hartan, Chagallek, manifestuen zale ez bazen ere, artearen Iraultzaren edo “Arte ezkertiarren”⁵ ordezkari gisa jardun zuen zenbaitetan. Garai horren gaineko ikuspegi historikoa zabalduz bakarrik uler dezakegu Chagallen fazeta hori bere bizitza artistikoaren osagai gisa.

BIKOTE DESOREKATUA: IRAULTZA PARALELOAK ETA “ARTE EZKERTIARRA”

Gerraren aurretik jadanik sortu izandako mugimendu abangoardisten ondorioz, 1917ko urriko kolpearen hastapenetan, iraultza estetiko ere bilakatu zen Iraultza, alderdi hori aurreikusitako ez bazen ere inplikaturako indar politikoen egitasmoetan. Gizartearen alderdi guztiak aldaraziko zituen aro berri hartan zehaztu beharra zegoen zeintzuk izango ziren artea ondoen ordezkaturako zutenak, eta ordurako hain zabaldua zegoen indarkeria giro hartan lehia gogorra sortu zen hainbat intelektuaren artean Iraultzaren isla nabarmen bat sortzearren. Iraultza estetikoari mendekotasun konplexua antzematen zitzaion bere mailakide politikoarekiko, kontuan izanik eremu politikotik eratorria zela bere diskurtsoa eta babesa helburu sozialerako. Iraultza estetikoak, ordea, eremu politikoa gaingitu zuen “edozer da posible” ahaltsuna betetzea xede hartuta. Chagallek geroago idatziko zuenez, *ardeur révolutionnaire* edo berotasun iraultzaileak jo zuen bera ere eta ezinezkoa zen axolagabe geratzea⁶. Beste intelektuak batzuek programa politikoen gainetik esperimendatu zuten Iraultza, naturaren indar antzeko bat balitz bezala, fenomeno saihestezin bat, alegia⁷. Bere autobiografiaren bigarren edizioan, 1931n argitaratuan, Chagallek nolabaiteko urruntasun ironiko bat adierazten du: Parisen bizi izan zen garaian Lunacharskyk egindako bisitari buruz, Chagallek idatzi zuen Marxismoaz zekien guztia zela Marx judua zela eta bizar zuri luze bat zeramala⁸.

Iraultzari buruzko Chagallen ikuspegiak, askapenaren adierazgarri gisa batez ere, besteren artean juduen aintzatespenean zuen jatorria, Errusiako lurraldean aurreneko aldiz herritar osotzat hartu izan zituztenean, eta baita Vitebsken gertutik ezagutu izan zituen zirkunstantzia sozialetan ere. Benjamin Harshavek zuzen adierazten du arrazoi horregatik babestu zutela Iraultza judu gazte askok⁹. Atzera

begira, Chagallek nahiko lotura metaforikoa eman zuen aditzera politikaren eta artearen artean: “Leninek hankaz gora jarri zuen dena. Neuk bezala nire irudietan”¹⁰. Hala eta guztiz ere, garai hartan artearen iraultzaz jardungo zuen Chagallek, iraultza politikoaz baino, nahiz eta azken hau inplizitu egon:

Artea bere arauen arabera bizi izan da beti, eta hala jarraituko du. Bere barnean, ordea, gizadi osoak bizi izandako aldi berak ezagutu behar izaten ditu, lorpen iraultzaileenetarantz bidean aurrera eginez. Eta egia bada, orain, gizadiak azken Iraultzaren bidea hartu duenean bakarrik hitz egin dezakegula Gizadiak G letra larriaz, beraz, Artea izatez iraultzailea denean bakarrik idatzi dezakegu Arteaz A letra larriaz¹¹.

Garai hartan sarritan aditzera emandako iraultza artistikoaren (edo “intelektualaren”) eta iraultza sozialaren arteko lotura birsortzea anbiguotasunean erortzea da. Gizartearen osagai da artea? Gizartean sortutako iraultzak eskaintzen al du artean eta bizitza intelektualean iraultza egiteko abagunerik? Edo, azken finean, sintesia ote da? Garai hartako pentsamoldearen arabera, aukera horiek estu lotuta dirudite. Chagallen “Gutuna Vitebsketik” (1918ko abenduak 23) hezkuntzaren eremuko proiektu iraultzaile nabari bat bezala aurkezten zuen bere arte-eskola berria, eta harrotasunez adierazten da bertan garai hartan matrikulatutako 125 ikasleak pobretutako klase proletariokoak zirela¹². Eta Chagallek gerora mugimendu komunistekiko begirunea erakutsi izanak argi dago zerikusia baduela iraultzaren hasierako sinergia horrekin eta askatasun printzipioak gidatutako abangoardiarekin.

“Arte ezkertiarra” (*levoe iskusstvo*), Chagallek programatikoki babestu izan zuena Vitebsken bizi izan zen aldian, garai hartako ohiko sailkapen anbiguoetako bati dagokio. Funtsean, forma esperimentalekin lotuta zegoen “abangoardia”; literaturan, adibidez, Velimir Jlébnikov poetak inspiratua, kontuan izanik hark ez ziola programa politiko jakin bati jarraitzen. Artean, kontzeptu “errealistak” desegiteari ekin zitzaion batik bat, orokorrean ikusmolde “berri” baten (Viktor Shklovsky) edo “hedatu” baten (Mijail Matiushin) eskaerekin bat eginda. Oso ugariak eta anitzak ziren ikuspegiak, eta Vladimir Mayakovskyren “Arteen ezker aldeko fronte” (*LEF*, 1922–28) konstruktibistaren zori latza politikarekiko gero eta gatazka handiagoaren adierazgarri da. 1926. urtearen ondoren, Daniil Jarms-ek eta haren inguruko poeta-taldeak arte ezkertiarrekin bat egiten zutela aldarrikatu arren, hurbilketa guztiz marjinaletik egin zuten¹³. Dena den, 1920ko hamarkadaren hasieran, Vasily Kandinskyk, Chagallek, eta Arthur Lourié eta Jacques Handschin musikariek —azken hori Basileako Unibertsitatean irakasle izango zen gero¹⁴— emigratzea erabaki izanak agerian uzten ditu haustura baten aurreneko aztarnak.

Arte ezkertiarra etorkizuneko aukera bat zen halaberharrez, eta ez zuen, ezta gutxiagorik ere, orainaldiari buruzko jarrera positibo bat eskatzen. Hala ere, iraultzaren inguruko kontzeptu zeharo desberdinak elkar har zezaketen eremu batean existitzen zen.

Artea aurretiko hersturetatik askatzean zetzan Chagallen Vitebsk aldiko “iraultzaren” muina, baina gauza desberdin ugari ere esan nahi zuen. Chagallek nahita deskribatu zuen Cézanneren artea “iraultzailetzat”, eta bere irakasle izandako Léon Bakst salatu zuen Cézanneren eta Van Goghen iraultza “Pariseko moda”¹⁵ dekoratibo bat bezala aurkeztu izanagatik —hala ere Mstislav Dobuzhinsky gonbidatu zuen Vitebsken irakastera, hark Baksten artearekiko atxikimendua erakutsi arren—.

Chagallen iraultza artistikoa ez da formen iraultza soil bat, baina are gutxiago hasieratik entitate politiko jakin batzuek exijitutako gai proletarioak soilik jorrazteko aldaketa bat¹⁶. Mayakovsky poetak ez bezala, adibidez, Chagallek ez zuen sinesten artearen ahalmen iraultzailea asalduran zetzanik, zalantzarik gabe traiziotzat hartzen baitzuen hori, artea zegozkion araei jarraituz askatzea baitzen hark eusten zion ideia. Moskuko Ganberako Estatu Antzoki Judua lan egin zuenean ere, ez zen arteaz zuen ikusmoldeetik aldendu, antzokiarenarekin bat ez bazetorren ere¹⁷.

Izan ere, iraultzaren ondorengo lehenengo abangoardiaren ahalmen utopikoak itxaropen bati eusten zion, non ordura arteko bereizketa, batetik, arte pertsonalaren eta gizarteak agintzen zuenaren artekoa eta, bestetik, elitearen eta masen artekoa, gainditu ahal izango zen azkenean —masen gustuetara moldatuz baino artearen garapen “iraultzaile” baten bitartez, zeina, Chagallek aldi hartan erakutsi bezala, bere kate “akademikoak” atzean utziko baitzituen—:

Bai, Arte Iraultzailearen sortzaileak beti izan dira eta izango dira gutxiengo bat [...] Baina ez gara gutxiengo batean geratuko! Zerbaitegatik egiten du lurrak dar-dar! Gehiengoa gurekin etorriko da bi Iraultzek, politikoak eta espiritualak, sistematikoki erantzten dutenean lehenaldiaren ondarea bere aurreiritzi guztiez. Ordea, gehiengoa laster edo beranduago gurekin noiz elkartuko den, horrek ez gaitu geldiarazten. Setati eta ezinbestean, gure kontzientzia artistikoaren barne-ahotsari men eginez, gure ideiak, gure formak, eskaini eta inposatzen ditugu: etorkizuna gure alde dagoela sinesteko adorea dugu. Ez dio axola zenbateraino lotsatzen diren asko Arte Ezkertiarren ertz erradikalaz, horrek ez digu eragotziko gure lagunei eta gure etsaiei esatea: apurtu aurreiritziak¹⁸.

Bestalde, garai hartan ziurrenez ez zuen ikaratuta utziko ulertezintasun politikoak:

Haien irribarreak ikusi nituenean ziur nengoen ulertzen zidatela. Aitzindari komunistek ez ziruditen hain pozik zeudenik. Zergatik da behia berdea eta zergatik dabil zaldia zeruan hegan? Zergatik? Zer lotura du horrek Marxekin eta Leninekin?¹⁹

Gatazkari aurrea hartu ziola ematen zuen. Horren haritik, Lunacharskyrekin Parisen izan zuen elkarraldia gogora ekarri zuen:

Orduan jabetu nintzen inolako zalantzarik gabe nire arteak ez zuela harengandik faborerik lortuko [ez dago argi Marxez edo Lunacharskyz ari den]. Lunacharskyri esan nion: “Ezeren gaineratik niri ez galdetu zergatik margotu nuen urdinez edo berdez eta zergatik ageri den txekor bat behiaren sabelean eta abar. Hala ere, utz diezaiogun Marxi, hain jakintsua bada, berpizten eta hori dena zuri argitzen”²⁰.

Chagallen arteak, hala ere, jaso zuen nolabaiteko babesa: 1918 eta 1920 urte bitartean, Herri Komisariatuak bere hamar pintura eta hamar marrazki erosi zituen²¹. Iraultza dualean zuen uste sendoari, “etengabea” izan behar zuelarik eta agindutakoa etorkizunean betez, tinko eutsi izan zion antza denbora-tarte luze batez:

Eta gure etorkizunak ez du ezagutuko iraganera atzera egiterik; ez du halakorik ezagutuko, atzera egite hori kontraesanean egongo litzatekeelako iraultza etengabearekin, egiten ari garen ahalegin intelektual eta politikoaren iraultzarekin. Hemendik aurrera ulertu beharrean gaude azkenean gure buruak zer egiteko duen Iraultzaren zurrumbiloan. Ordena espiritualaren eta materialaren eremu eta elementu guztiak daude zurrumbilo horretan murgilduta²².

Chagall bezalako artistei itxuraz eskainitako potentziala talka egiten duten polaritateen ikuspegitik azaldu daiteke, norbanakoaren eta artearen eta gizartearen, elitearen eta masen, eguneroko bizitzaren eta artearen polaritateak, alegia. Horrek berez hartzen duen tonu erdi mistikoari geroago helduko diogu, ordea.

CHAGALL-INDIBIDUALITASUNA ETA IRAULTZA

Deigarria da aldi hartan Chagallen arteak inolako aldaketa erradikalik ez izatea, horren ordez ordura arteko bilakabideari jarraitu baitzion. Bere garaikide askok ez bezala, Chagallek ez zuen ikusten bere iraultza artistikoa eskusibotzat, teoriaren ordez lehen aipatutako “kontzientzia artistikoa” erabakigarria zela aipamen eginez. Chagallek lehenaldian ere aplikatu izan zuen —neurri batean bakarrik urrunduz— hurbilketa hori. Haren ustez, arte iraultzaile hura “ez zen atzo jaioa”, “berritzaile iraultzaileak” beti existitu izan baitziren artearen munduan, nahiz eta orduan bakarrik izango zuten oinarri sendo bat²³. “Akademiei” eta “irakasleei”²⁴ oldartsu zuzendu izan zizkien erasoak arte iraultzailearen aurreko historiarekiko erabateko atxikimendu sutsuarekin batera agertu ohi ziren.

Horrek ez du esanahi, ezta gutxiagorik ere, Chagallek gogokoenak ez zituenik. Geroago aipatu bazuen ere Parisen bizi izan zen aldi Kubismoa miresten zuela, kritikatu ere egin izan zuen errealismo forma bat zen aldetik; Malevichen jarraitzaileek gauza bera leporatu izan zioten hari Vitebsken. Hala, kontuan hartzen baditugu Chagallek Vitebskera gonbidatu izan zituen artistak, itxuraz ez zen fronte jakin bati bakarrik atxiki —gai horretan ere Malevichek oso bestelako hurbilketa hartuko zuen gerora, eta funtsean horrek behartu zuen Chagall bere eskola uztera²⁵—. Labur esanda, Chagall ez zen “ismoen” modara moldatu, moda hura izanik oro har Errusiako abangoardiaren mugarri.

Edonola ere, arte judu baten ikerketa ez zettorren bat garaiko programa estetiko bakar batekin ere.

Chagallen iraultza artistikoa, nolabait esateko, iraultza indibidual bat zen, eta ikusi besterik ez dago Chagallen pinturetan sarritan ageri ohi diren motiboak bere bizitza pertsonalari dagozkiola. Hemen, indibidualtasunak ez du osotasuna soilik adierazten —Mayakovskyren poesia mugitzen den norabidea—. Ideia nagusia hauxe da, indibidualtasuna askatuz bakarrik atera daitekeela argitara berritasuna eta, beraz, aniztasuna adierazten du. Hala, Iraultzaren urteurrena ospatzeko posterreko behi berdea eta hegan dabilen zaldia zeharo koherenteak dira, eta arte iraultzaileak berak ulertezintasun dimentsio bat ere eskatu beharko luke zentzu horretan. Idazle eta poeta futuristek ere euren estilo bereizgarria zuten. *Vladimir Mayakovsky* antzezlanarekin egin zen ospetsu Mayakovsky eta maitasunaz zuen ikusmoldea eta bere ni-a poetikoa Iraultzaren metafora gisa erabiltzea zen bere nahia. Ordea, Chagallengan ez zuen eraginik izan, antza, beste mugimendu batzuk baztertzeko futurismoaren joerak, ez eta taldeak

eratzeko joerak ere. Garai hartan ez zuen aukerarik jakiteko hurbilketa indibidual horrek surrealismoa bezalako mugimenduei egingo ziela bidea, edo mugimendu haiek ez zutela aurkituko lekurik Sobietar Batasunean non finkatu.

ERRUSIAKO "PRIMITIBISMO" ABANGOARDISTAREN AURPEGI JUDUA

Igor Stravinskyk gogora ekarri zuenez, San Petersburgon ezagutu zuen Chagall Mikhail Larionov artistaren bitartez, artista-talde berekoak baitziren biak²⁶, eta Chagallen aditu Alexander Kamenskyk adierazitakoaren arabera, artistikoki inor ez zen Larionov bezain hurbil egongo Chagall gaztearengandik²⁷. Haren neska-lagun Natalia Goncharovarekin batera, Larionovek Errusiako abangoardiaren ildo "primitibista" ordezkatzan zuen²⁸, eta nabarmen hedatuko zen bere eragina zirkulu txiki hartatik harago (Natalia Goncharova, *Migel arkanjelua (Arkhistratig Mikhail)*, 1914, *Gerraren irudi mistikoak (Misticheskie obrazyvoiny)* sailetik, The Museum of Modern Art (MoMA), New York). Errusiako Primitibismoak alderdi exotikoetan baino herri-sormenaren adierazpide anitzetan jarri zuen arreta (dendetako letreroak barne), tolesgabetasunean²⁹, *lubki* herri-grabatuen tradizioan —Errusiako abangoardiak grabatu artistikoetan eta liburuen diseinuan erakutsitako interesaren isla— baita ikonoetan ere³⁰. 1913an, Larionovek *lubkiekin*³¹ batera jarri zituen ikusgai bere bildumako motibo ikonografikoen liburuak (*podlinniki*). Urte hartan bertan, Larionovek eta Goncharovak *Mishen'* (Diana) erakusketa antolatuz zuten. Erakusketa hartan, haurren marrazkiak jarri ziren ikusgai eta Niko Pirosmenaren lana aurkeztu zen lehen aldiz; Chagall gazteak hiru obrarekin parte hartu zuen bertan³².

Eztabaidaezina da beste arte-forma batzuei buruzko Chagallen aipamenak erabat idiosinkratikoak direla. Sarritan, halako ironia kutsua darie, eta gerora aitortu zuenez gainera, bera ez zen pertsona egokia inoren ikasle izateko³³. Nahiz eta hau ez den lekua gai horri heltzeko, adierazi beharra dago noraino den ikonoen oihartzun bat Chagallen obren konposizio espaziala —aldi berean, batetik, espazio inguratu bat, "mundu" bat eratu eta, bestetik, hedadura bat irudikatzen dute kanpoalde ikusezin batera—³⁴ (Andrei Rubliov, *Cristo en la Gloria*, ca. 1410)³⁵. Chagallek post-errealismoan urratutako bidea oso bestelakoa da abstrakzioarenaren edota geometrizazioarenaren aldean, nahiz eta haietan sarraldiak egin izan zituen zenbaitetan Iraultzaren aldian³⁶—berriro ere, nolabaiteko ironiaz—. Pinturetan ageri diren pertsonaien egiantzak ere aldiberekotasun narratibo baten egitura posible bat eskaintzen du, alegorikoki nekez ebatzi ahal izango dena. Horrek, gainera, ikonoekiko antzekotasuna uzten du agerian berriz ere —testuei berez lotuak dauden heinean— erdiko perspektiba saihestean eta narratiba atemporal bat pinturaren eremura eramatean. Goncharovak berak ere defendatzen zuen *lubok* grabatuak eta ikonoak arte-forma baten sinbolo zirela, "natura kopiatu" baino hura "birsortu"³⁷ egiten duena, eta mundu zeharo desberdin bat iradoki dezakeena. Zentzurik zabalenean herri-artearen adierazpideetan Chagallek erakutsitako interesa aztarren "autobiografikoekin" lotu daiteke, Vitebskek eta *shtetlek* eta, beraz, juduen gaiek artistarengan izan zuten eraginaren adierazgarri. Hala ere, zailagoa da bere jarrerari heltzea arte judu "nazional" baten inguruko ikerketarekin lotuta. Bai garai hartan bertan³⁸, eta baita geroago atzera begira ere, distantzia ironiko bat hartu zuen Chagallek³⁹.

Bere ikuspegitik, nazionala ez zen baliozko kategoria bat⁴⁰, eta bere judaismoa gertakari biografiko bat zen, bere indibidualtasunaren adierazpide bat⁴¹. Hitz-jokoez baliatuz eta halako ukitu barregarri batez,

Mayakovskyk Chagalli egindako eskaintzak juduen gaiaren unibertsalizazioaren aintzatespena adierazten du zeharka, errealismo ororen gaineratik⁴².

IRUDIA MUNDU GISA: SAKRATUTASUN SEKULARRA

Chagallen iraultza artistikoak, beste artista abangoardista errusiar batzuekin bat etorritik, irudia errepresentazioaren mugetatik askatzea zuen helburu. Horren azpian datzan askatasun nozioa garai hartako paradoxa dinamikoetako batekin dago lotuta, iraultza artistiko horren dimentsio sekular/metafisikotzat har litekeena. Hutsegite handia litzateke besterik gabe formaren iraultza bat balitz bezala ikustea. 1918an, munduaren ikusmolde sinbolisten (Andrei Bely) edo nekazari-poesiaren ordezkari jakin batzuek ia eraldaketa unibertsal metafisiko bat balitz bezala ikusten zuten Iraultza; izan ere, garai hartako poetarik garrantzitsuenetakoa zen Alexander Blok-en Iraultzari buruzko olerki batek, *Hamabiak* (1918) izenekoak, hamabi soldaduren prozesioaren (nahiko anbibalentea) aitzindaritzan irudikatzen du Jesus. Itxaropen hasidiko/mistikoek zenbaterainoko eragina izan zuten Chagallengan eztabaidagai da orain ere. Zentzu hertsian bereziki erlijiosoak ez bazen ere, Chagallek txikitandik ezagutzen zuen hasidismoaren tradizioa⁴³. Esanguratsua da nabarmentzea behin eta berriro sortu izan zituela sakratutasunari dagozkion erreferentziak, eta litekeena da hori oso sustraituta egotea pinturari buruz zuen ikusmoldean. Hemen, aipatu beharra dago artista abangoardista errusiar askoren esperimenduak hizkuntza formalaren inguruko kezkatik harago joan zirela 1920ko hamarkadaren hasieran kontzientziaren adierazpideen bilaketa lanari ekiteko.

Gainera, aipatzekoa da Chagallen, Malevichen edo Vladimir Tatlinen obran biltzen den pinturaren kontzeptua, sarritan adierazi bezala ikonoekin nolabaiteko lotura espezifikoak duena. 1927an Chagallek egindako adierazpen bat arte iraultzailearen amaierak penatu izan balu bezala interpretatu daiteke:

Oro har egiaztatu dut arte plastikoak dekorazio-artera hurbiltzen ari direla gutxika, ornamentalismo abstraktuan ari direla bere izatea galtzen, arabesko sinbolikorantz doaz [...] Arte aplikatuen zerbitzura jartzen hasiak dira arte plastikoak⁴⁴.

Ikusezinarekiko eta ilogikoarekiko zaletasun handia erakutsi arren, hark ez zuen onartuko bere obra fantasiarekin lotzea:

Haiek ez bezala, alderdi ikusezina izan da beti gehien erakarri izan nauena, formaren eta gogoaren alderdi ilogikoa, alegia; hori gabe, kanpoko egia osatugabea da nire ustez. Nahiz eta horrek ez duen esan nahi fantasiak erakartzen nauenik [...] Fantasia irudimenean da, sinbolikoa da, literarioa sarritan, baina ez da "erreal" ⁴⁵

Chagallek bere mudua irudikatzen du bere obran, eta ikusezina eta azalduzina erakusteko duen modua ikonoen aurak koloreztatzen duela esan daiteke, zentzu erlijiosoan interpretatzen ez bada ere.

Azkenik, harrigarria bada ere, urte gutxi batzuk geroago beirateekin egin zuen Chagallek lan testuinguru erlijioso batean, eta hori bat dator erabat pinturari buruz zuen ikusmoldearekin.

ASKATASUN AMETS LABURRA

Chagallek, manifestuak idazten batere trebea ez izateaz gain, ez zuen bere arteaz hitz egin nahi izaten: “Oro har, ezin dut arteaz hitz egin [...] Arteaz hitz egitean datzan arte hori ez da gure artea”⁴⁶. Chagallen asmoetatik oso urrun zegoen Errusiako abangoardian hainbeste zabaldu izan ziren “ismo” horietako bat sortzea. Abram Efrosek gogora ekarri zuenez, Chagallek, haren diskurtso nahasiekin, ez zuen aukerarik Malevichek argi ezarritako oinarriei aurka egiteko⁴⁷. Iraultzak, baita artearen munduan ere, euren sortze-lana finkatzeko teoria bat aurkitu ezin izan zuten haiek guztiak baztertu zituen. Nolanahi ere, edozein adierazpen “primitibista” edo “naif” baterako garaia berehala agortuko zen. Izan ere, Vitebskeko “garaileak” berehala bilakatuko ziren galtzaile oso bestelako alferrikako ahalegin itzel batean. Chagallek ere, bere “iraultza etengabearen” diskurtsoarekin, bere arte “formalistarekin” — 1930az geroztik horrela deitua— eta juduen inguruko bere gai nagusiarekin, ez zuen aukera handirik izango Stalinen zapalkuntzatik irteteko. Izan ere, nahiko harrigarria da ikustea inoiz ez zela erabat desleial izan “bere” iraultzaren konnotazio politikoekiko. Dena den, Picassok —alderdi komunistako kide egin zenak— 1964an Chagalli galdetu zionean noiz zuen Sobietar Batasunera itzultzeko asmoa, ironikoki erantzun zion hori baino lehenago ikusi nahi zuela zer gertatuko litzaiokeen Picassori eta bere arteari han egonda⁴⁸. 1973an herrialdea bisitatu zuenean, zuhertasunez argudiatu zuen bertan pinturarik erosi ezin zitekeelako alde egin zuela handik⁴⁹.

Hala eta guztiz ere, Errusiarekin halako harreman nostalgiko bat mantendu zuen, antza. Lehen aipatutako 1927ko elkarriketan, Chagallek adierazi zuenez, inoiz ez zuen Errusia betiko atzean uzteko asmorik izan⁵⁰. 1973an egin zuen bisitaldia herrialdea atzean utzi zuenean piztutako itzaropenaren ikuspegitik beha liteke beharbada, “nire Errusiak” ere —bere autobiografiatik hartutako horren inguruko iruzkin bat aipatzearen—, Europaren ondoren, maiteko zuelakoan⁵¹. *Iraultza* (*Esquisse pour la Révolution*, 1937)⁵² pintura, urteetan lantzen jardun zuena eta azkenera arte berarekin eduki zuena, Iraultzari buruzko pintura bat ez ezik, bere Iraultzari buruzko pintura bat da ere.

“Hilda” zegoen Vitebsk atzean uzteak⁵³, eta gero, antzokira egindako bidaia baten ondoren, Errusia bera uzteak jarrera periferiko batera itzularazi zuen —“maitatua” izateko gogo bizi hura zela-eta—, nahiko egoera egokia izango zena beretzat. Arte-komisario ohiak ispilu-irudi harrigarri bat aukeratu zuen beretzat: Charlie Chaplin. “Filmetan lortu nahi du Chaplinek pinturretan ni egiten saiatzen ari naizena. Charlot da, hitz bakar bat esan beharrik izan gabe, orain nirekin ondo moldatuko litzakeen artista bakarra beharbada”⁵⁴.

[Itzultzailea: Bitez.
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharra

1. Abram Efros eta Jakob Tugendhold, *Iskusstvo Marka Shagala*, Mosku, 1918, 189–90. or.; ikus Abram Efros, “Chagall”, *Marc Chagall on Art and Culture*, Benjamin Harshav (arg.), Stanford, 2003, 190–91. or.; ikus aditu alemanak idatzitakoa Christoph Vitali (arg.), *Marc Chagall. Die russischen Jahre 1906–1922*, Frankfurt am Main, 1991, 51. or. [\[itzuli\]](#)
2. Ikus erreferentzia ugariak hemen: Angela Lampen (arg.), *Chagall et l'avant-garde russe*, Paris, 2011. [\[itzuli\]](#)
3. Horri buruz, ikus baita ere Angela Lampe-ren eta Benjamin Schenk-en saiakerak argitalpen honetan. [\[itzuli\]](#)
4. Horri buruz eta museoaren hasierako eskuraketei buruz, ikus Alexander Kamensky, *Chagall: The Russian Years, 1907–1922*, itzul. Catherine Phillips, New York 1989, 274. or. Chagallek Vitebsken eman zuen aldiaren ondo dokumentatutako ikuspegi orokorra eta gehiago, Alexandra Schatskich, *Vitebsk: The Life of Art*, New Haven eta Londres, 2007; urteurrenari buruz, ikus 23–26. or. [\[itzuli\]](#)
5. Chagallen garai hartako adierazpen ugari itzuliak izan dira Harshav-en 2003 (ikus 1. oharra), 27–40. or.; eta Benjamin Harshav, *Marc Chagall and His Times: A Documentary Narrative*, Stanford, 2004; errusierazko jatorrizko bertsoan agertzen dira Benjamin Harshav-en, *Mark Shagal ob iskusstve i kul'ture*, Mosku, 2009. [\[itzuli\]](#)
6. Jacques Guenne, “Marc Chagall” (artikulu eta elkarrizketa), *L'art vivant*, 3. zk. (1927ko abenduak 15), 1009. or.; Ing.: Harshav, 2004 (ikus 5. oharra), 322. or. [\[itzuli\]](#)
7. Ikus Aleksandr Kamensky, “Chagall’s Early Work in the Soviet Union”, *Marc Chagall: The Russian Years, 1906–1922*, arg. Christoph Vitali, erak. kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt am Main, 1991, 42. or. [\[itzuli\]](#)
8. Marc Chagall, *My Life*, New York, 1960, 138. or. [\[itzuli\]](#)
9. Harshav, 2004 (ikus 5. oharra), 241–42. or. [\[itzuli\]](#)
10. Autobiografiaren lehenengo bertsoaren hitzak dira (Marc Chagall, *Moi mir. Pervaia avtobiografiia Shagala*, Mosku, 2009, 95. or. [egilearen itzulpena]). Geroagoko bertsoetan aldarazita jaso zen (ikus Chagall, 1960 [ikus 8. oharra], 138. or.); Leninen irudi alderantzikatua *Iraultza (1937)* pinturan ere ageri da. Errusieraren itzulpena saiakera honen jatorrizko alemanera egileak egina da. [\[itzuli\]](#)
11. Marc Chagall, “Art on the Anniversary of October”, 1918ko azaroak 7, Harshav, 2009 (ikus 5. oharra), 53. or.; Ing.: Harshav, 2003 (ikus 1. oharra), 28. or. [\[itzuli\]](#)
12. Ikus jatorrizko testuaren argazkia Kamensky-n 1989 (ikus 4. oharra), 274. or.; Ingeleseko itzulpena Harshav 2004 (ikus 5. oharra), 259–60. or. Eskolaren kontzeptua Chagallen bitarteko txostenean ikus daitezke, 1918ko abuztukoan (Harshav, 2004, 247–52. or.; ikus *ibid.*, 265–66. or.); ikus baita ere Ettingerri idatzitako gutuna, 1920ko apirilekoa (*ibid.*, 273–75. or.). [\[itzuli\]](#)
13. Daniil Kharmisi eta arte ezkertiarren ereduaren testuinguru zabalarari buruz, ikus Jean-Philippe Jaccard, *Daniil Harms et la fin de l'avantgarde russe*, Berna et al. 1991. [\[itzuli\]](#)
14. Nolabait ahaztuta geratu den irudi horren berri zehatzagoa jasotzeko, ikus Janna Kniazeva et al., arg., *Jacques Handschin in Russland. Die neu aufgefundenen Texte*, Basilea, 2011. [\[itzuli\]](#)
15. Chagall, 2009 (ikus 10. oharra), 131. or. (egilearen itzulpena); alderatu Harshav-ekin 2004 (ikus 5. oharra), 88. or. [\[itzuli\]](#)
16. Urteurrenaren testuinguruan, zenbait lan, besteren artean, *Bakea etxoletan, gerra jauregietan* posterraren bozetoa, ez dira kasu bakanak, non Chagallen beraren hizkuntza piktorearen eragina antzematen den. [\[itzuli\]](#)

17. Ganberako Estatu Antzoki Juduan izandako gaizkiulertuei buruz, ikus garai hartan antzokiko zuzendari zen Abram Efrosen txosten argigarria eta dibertigarria, Harshav, 2004 (ikus 5. oharra), 287–89. or. [\[itzuli\]](#)
18. Harshav, 2009 (ikus 5. oharra), 54–55. or.; Ing.: Harshav, 2003 (ikus 1. oharra), 29. or. [\[itzuli\]](#)
19. Chagall, 1960 (ikus 8. oharra), 149. or. [\[itzuli\]](#)
20. *Ibid.*, 138. or. [\[itzuli\]](#)
21. Ikus Harshav, 2004 (ikus 5. oharra), 275. or. [\[itzuli\]](#)
22. “The Revolution in Art”, 1919ko martxo-a-ahirira, Harshav, 2009 (ikus 5. oharra), 55–56. or.; Ing.: Harshav, 2003 (ikus 1. oharra), 30. or. [\[itzuli\]](#)
23. Harshav, 2009 (ikus 5. oharra), 56. or.; Ing.: Harshav 2003 (ikus 1. oharra), 30. or. [\[itzuli\]](#)
24. Chagall, 1918 (ikus 11. oharra); Ing.: Harshav 2003 (ikus 1. oharra), 29. or. [\[itzuli\]](#)
25. Eztabaida horri buruz, ikus Alexandra Schatskich, “Chagall and Malevich in Vitebsk”, hemen: *Vitali*, 1991 (ikus 7. oharra), 62–65. or.; jatorrizko material ugariarekin, Andrei Krusanov, *Russkii avangard*, 2. lib., 2. pt., Mosku, 2003, 102. or. eta hurr. [\[itzuli\]](#)
26. Ikus fil.wikireading.ru/8153 (sarbidearen data 2017ko maiatzak 1); aipua Igor Fyodorovich Stravinskyren liburutik aterea da ziurrenez, *Dialogi. Vospominaniya. Razmyshleniya*, Leningrado 1971, baina ez da ageri informazio biografiko zehatzik. [\[itzuli\]](#)
27. Ikus Liudmila Vakar, “Mikhail Larionov, Natalia Goncharova i Marc Shagall. Dialog idei i obrazov”, *Bjulleten’ Muzeja Marka Shagala* (Vitebsk) 14 (2006), 70–78. or., [accessed May 1, 2017]; ikus baita ere laburpena Kamensky, 1989 (ikus 4. oharra), 26. or. eta hurr. [\[itzuli\]](#)
28. Ikus, testuingurua zabalago aurkeztuta, Aage A. Hansen-Löve, *Über das Vorgestern ins Übermorgen. Neoprimivismus in Wort und Bildkunst der russischen Moderne*, Paderborn, 2016. [\[itzuli\]](#)
29. Ikus baita ere, literaturan batik bat, Thomas Grob, *Daniil Charms’ unkindliche Kindlichkeit. Ein literarisches Paradigma der Spätavantgarde im Kontext der russischen Moderne*, Berna eta Berlin 1994. Chagalli dagokionez, ezaugarritzat duen “tolesgabetasuna” (baita *lubok*-ei dagokienez ere) 1918an jadanik aipatzen da Jakob Tugendhold-en idatzian; ikus Ya. [Jakob] Tugendhold, “The Artist Marc Chagall”, Harshav 2003 (ikus 1. oharra), 181. or. eta passim., [\[itzuli\]](#)
30. Hasierako laburbilketa baterako, Chagall aipatzen ez badu ere, ikus Verena Krieger, “The Interest of the Avant-Garde in the Pictorial Concept of the Icon”, hemen: *Als Chagall das Fliegen lernte. Von der Ikone zur Avantgarde /When Chagall Learnt to Fly: From Icon to Avant-Garde*, arg. Snejanka Dobrianowa-Bauer, erak. kat. Ikonen-Museum, Frankfurt am Main; State Museum of Contemporary Art, Thessaloniki, Tübingen, 2004. [\[itzuli\]](#)
31. *Ibid.*, 241. or. [\[itzuli\]](#)
32. Kamensky, 1989 (ikus 4. oharra), 30. or. [\[itzuli\]](#)
33. Chagall, 2009 (ikus 10. oharra), 130. or. Autobiografian, Chagallek dio bere instintuei bakarrik jarraitu ahal izango zela. Chagall, 1960 (ikus 8. oharra), 92. or. [\[itzuli\]](#)
34. Chagallek 1908an ikonoen konposizio-ereduekin egin izan zituen esperimntuei buruz, ikus Udo Liebelt, “Marc Chagall and the Art of Icon Painting”, Dobrianowa-Bauer, 2004 (ikus 30. oharra), 277–81. or. Beste adibide bat hau litzateke, bere *Judu gorria* (1915) pinturaren eta Jesus Handitasunean (*Spas v silach*) ikonoaren arteko antzekotasuna, azken honetan Jesus obalo zuzen baten eta bi aureola trapezoidalaren

- aurrealdean erakutsiz , gorria izanik kolore nagusia. Bertsio ezagunena, Andrei Rublevena, ez zegoen oraindik Tretyakov Galeria Estatalean garai hartan. Ikonoei buruz, ikus baita ere Barbara Schellewald-en saiakera argitalpen honetan. [\[itzuli\]](#)
35. Erreferentzia horiei buruz, konposizio-elementuetatik hasi eta motiboetaraino (oilarra eta hegan dabiltzan irudiak barne), ikus Verena Krieger, “Iconic Means of Representation in Avant-Garde Art—An Overview”, Dobrianowa-Bauer, 2004 (ikus 30. oharra), 291–94. or. Kriegerrek abangoardiarako baliabide piktoriko esaguratsutat hartu zuen ikonoa; errepresentazio bat baino gehiago materializazio bat, frontaltasuna, lautasuna, perspektiba alderantzikatua, argitasuna eta kolorea, eskema geometrikoak eta baita materialtasuna ere ezaugarritzat dituena. [\[itzuli\]](#)
36. *Konposizioa zirkuluekin eta ahuntzarekin*, 1920. [\[itzuli\]](#)
37. *Natalia Goncharova: The Russian Years*, Saint Petersburg, 2002, 157. or. [\[itzuli\]](#)
38. Yiddisheetik ingelesera egindako itzulpenean: “On Jewish Art—Leaves from My Notebook”, Harshav 2003 (ikus 1. oharra); ikus horri lotutako [errusierazko jatorrizkoak](#) (sarbidea 2017ko maiatzak bat). [\[itzuli\]](#)
39. Grigori Kasovskyk analisi bikain bat eskaintzen du helburu judu/nazional artistikoaren eta adierazpide “primitibisten” arteko loturari buruz: Grigori Kasovsky, “Chagall and the Jewish Art Programme”, hemen: *Vitali*, 1991 (ikus 7. oharra). Dena den, hori ez da egia neurri handi batean Chagalli dagokionez. Maila pertsonalean, hala ere, bere testu autobiografikoan adierazitakoa baino lotura estuagoa zuen Chagallek zirkulu horiekin (*ibid.*, 57. or.). [\[itzuli\]](#)
40. *Ibid.*, 58. or. [\[itzuli\]](#)
41. Ikus adierazpenak, besteren artean, judua izango ez balitz beharbada ez litzatekeela artista izango dioena, edo bestelako artista bat izango litzatekeela behintzat (“On Jewish Art”, Harshav, 2003 [ikus 1. or.], 40. or.). [\[itzuli\]](#)
42. Jatorrizkoan, “Day Bog, chtoby kazhdyj shagal, kak Shagal” (Baldinbaitere denak urrats luzez ibiliko ahal dira Chagall bezala) (ikus Chagall, 1960 [ikus 8. oharra], 155. or. [itzulpena aldatuta]): (Baldinbaitere denak ibiliko ahal dira Chagall bezala) (*shagat* aditzari aipamen eginez, errusieraz desfilatu edo ibili esan nahi duenari). [\[itzuli\]](#)
43. Jakob Tugendholdek, zeinak azpimarratu egin zituen Chagallen obraren ezaugarri tolesgabeak, baina baita ezaugarri inkontzienteak, intuitiboak eta barbaroak ere (Tugendhold 2003 [ikus 29. oharra], 178. or. eta *passim*), 1918an jadanik aipatu zuen Chagallen mistizismo hasidikoa (184. or.); Tugendholden ustez Chagallen “esentzia” mundua ikusten duen moduan datza, zorrotasunez, baina bere atzean beste mundu bat hautemanez (193. or.). Meyerren tesiaren kritika argi bat —folklore juduarren eragina ez ezik, ondare kabalista/mistiko eta teologikoarena ere ikusten zuen hark (Franz Meyer, *Marc Chagall: Life and Work*, itzul. Robert Allen, New York 1964, 15–16. or.)— Isaac Deutscher-ek egin zuen, zeinak pintore juduaren dimentsio asaldatzailea eta askatzailea azpimarratu zuen Chagallen belaunaldian (Isaac Deutscher, “Marc Chagall and the Jewish Imagination”, *The Non-Jewish Jew and Other Essays*, Londres, 1968). [\[itzuli\]](#)
44. Guenne, 1927 (ikus 6. oharra), 1010. or. [\[itzuli\]](#)
45. *Ibid.* [\[itzuli\]](#)
46. *Ibid.* [\[itzuli\]](#)
47. Abram Efros, “Chagall in Granovsky’s Theater”, hemen: Harshav, 2004 (ikus 5. oharra), 287. or. [\[itzuli\]](#)
48. Ikus “Chagall and Picasso, A Friendship that Wasn’t Meant to Be”, *Masterworks Fine Art* ([webgunea](#)), (sarbidea 2017ko maiatzak 1). Gertaera haren bertsio bat baino gehiago ageri dira, eta horrek desadostasunak sorrarazi ditu. [\[itzuli\]](#)

49. Ikus [“Vizit v SSSR 1973.g.”](#) (Bisita Sobietar Batasunera 1973), (sarbidea 2017ko maiatzak 1). [\[itzuli\]](#)
50. Guenne, 1927 (ikus 6. oharra), 1010. or. Autobiografiaren lehenengo bertsioaren amaiera aldera gosea aipatu zuen batik bat —eta Frantziako artea ezagutzeko irrika— bere sorlekua uztera eraman zuten arrazoitzat. (ikus Chagall 2009 [ikus 10. oharra], 102. or.; Ing.: Chagall 1960 [ikus 8. oharra], 177. or). [\[itzuli\]](#)
51. Chagall, 2009 (ikus 10. oharra), 102. or.; Chagall 1960 (ikus 8. oharra), 177. or. [\[itzuli\]](#)
52. Horri buruz, ikus Benjamin Schenken saiakera argitalpen honetan, 130. or. [\[itzuli\]](#)
53. Chagall, 2009 (ikus 10. oharra), 100. or.; Ing.: Chagall 1960 (ikus 8. oharra), 146. or. [\[itzuli\]](#)
54. Guenne, 1927 (ikus 6. oharra), 1010. or.; Ing.: Harshav, 2004 (ikus 5. oharra), 323–24. or. [\[itzuli\]](#)

MARC CHAGALL ETA ERRUSIAKO IRAULTZA

FRITHJOF BENJAMIN SCHENK

1937an, Marc Chagallen *Iraultza* pintura enblematikoa Parisen agertu zenean, Sobietar Batasuna prestalanetan zen Urriko Iraultzaren 20. urteurrena ospatzeko. Urte hartan, nazioarteko iritzi publikoa Moskuko epaiketa faltsu kezkarrien lekuko izan zen, eta haietan Stalinek mendeku hartu zien kamarada ohiei eta ordena berriaren (ustezko) aurkariei¹. Sobietar Batasunak konspirazio faxisten (eta trotskysten) beldurra zabaldu bitartean, Nazioarteko Brigadetako kideak borrokan hiltzen ari ziren Franco jeneralaren agindupean zeuden estatu-kolpista eskuindarren aurka, Espainiako Gerra Zibilean. Gainera, urte hartan, Alemaniako nazionalsozialistek arte modernoa gaitzetsi zuten, artista juduen aurka eginez bereziki, *Entartete Kunst* (arte degeneratua) erakusketan amaitu zen prozesu batean. 1937ko Pariseko Nazioarteko Erakusketan, Alemaniaren eta Sobietar Batasunaren pabilioiak elkarren aurrez aurre egon ziren, barkaezin eta mehatxatzaile. Hala, Europako gatazka ideologikoak eta militarrek gero eta latzagoak izango ziren aldi hartan, eta Pariseko giro intelektual artistikoaren gero eta politizazio handiagoa ere tartean zela, (Errusiako) Iraultzaz zuen irudia, ikuspegia eta oroitzapenak jaso zituen Chagallek mihise gainean.

Iraultza obra da erreferentzia historikoak jasotzen dituen Chagallen obra urrietako bat². Adituak luzaroan liluratuta utzi izan dituen obra hau 1942an jarri zen lehen aldiz ikusgai Chagallek New Yorkeko Pierre Matisse galerian egindako erakusketan³, eta hurrengo urtean hirutan banatu zuen artistak, Erresistentzia, Askapena eta Berpizkundea gaien inguruan triptiko bat osatzeko. Bozetoetan, prestalaneko estudioetan eta kopiatan iraun duen obra hau batzuek Errusiako Iraultzaren interpretazio “heroiko” bat bezala azaldu duten bitartean⁴, beste batzuek “asimilatu ezinezko mezuen ugaritasuna”⁵ aipatu izan dute obra deskribatzean. Chagallen gaineko beste aditu bat konbentziturata dago pintura hori dela-eta, Sobietar Batasunean “gutxien jota gulagean urte batzuk ematera kondenatuko zutela Chagall”⁶.

Ikerlarien artean eztabaida piztu izan da gainera pintura ezkerretik eskuinera edo alderantziz “irakurri” beharko litzatekeen adieraztean⁷. Deigarria da duen hiru zatiko egitura hori: ezkerraldean, matxinatutako jendetza ageri da armatuta, bandera gorrien pean koadroaren erdialderantz aurrera egiten. Haien aurrean hilarriak ikusten dira, eta hildako irudi bat datza elurrak estalitako zoruan. Eskuinaldean, eszenatoki biribil bat, zirkuko pista bat gogorarazten diguna, musikariek, pintore batek eta abere batzuek inguratzen dute. Behean, eskuinetara, egurrezko txabola batek *shtetl* juduen oroitzapenak iradokitzen ditu. Estu besarkatutako bikote bat ageri da haur batekin batera txabolaren teilatu gainean. Etxearen ataritik urrunduta, ibiltari bat dago bertatik irudiaren erdialderantz pasatzen, zaku bat bizkarrean duela.

Egurrezko etxearen eta zirkuko pistaren artean bertan behera utzitako bandera bat dago. Pinturaren erdian mahai batek hartzen du nagusitasuna, eta mahaiaren ezkerraldean gizon bat ageri da, errabino bat beharbada, eserita eta bere baitara bilduta, ondoan liburu bat zabalik eta Tora-biribilki bat

eskuartean dituela. Bere aurrean, bisera bat daraman gizon bat dago mahai gainean, eskuineko eskuaren gainean bere burua orekan mantentzen; ikerlarien ustez, Leninen irudikapen bat da hori. Irudiak zehaztutako ardatz bertikalak bi ataletan banantzen du pintura, ezkerreko besoa eskuinaldeko ertzerantz luzatuta eta Errusiako bandera hanka artean duela. Akrobataren behealdean, *samovar* bat (te-ontzi errusiar bat) ageri da izoztutako zoruaren gainean, eta haren ondoan, kapela eta txaketaz jantzitako irudi bat, lurrean datzan aulki baten gainean kokoriko. Atzean eskuinaldean, ahuntz baten irudi harrigarria nabarmentzen da, aulki baten gainean eserita eta pertz bat aurrean duela.

Chagallek ez zuen inoiz bere obrari buruzko azalpenik eman nahi izan. 1946an kritikari amerikar batek bere lana azaltzeko eskatu zionean, honela erantzun zion: “Chagalli eskatzen badiozu bere obra azaltzeko, hark ez du erantzungo. Ez naiz nire obra ulertzen saiatzen. Ez da literatura. Obsesionatzen nauten irudien adierazpen piktorikoa baino ez da”⁸.

1921–22ko *Eygens* (Nire bizitza) bere autobiografia, geroago birlandua, oso baliagarria da 1917ko Iraultzari buruzko bere oroitzapen bisualak ulertzeko, Errusiatik itzuli ondoren margolaria “obsesionatzen” zuten irudiak identifikatzeko. Berlinera joateko Mosku utzi aurretik, bere jaioterriko asaldura iraultzaileen esperientzia zuzenak jaso zituen testu labur horretan, Errusiako ordena berriaren aurreneko urte haietan berak betetzen zuen rola barne⁹. 1925ean, testu autobiografikoa, jatorriz errusieraz, yiddishez argitaratu zuen *Di Tsukunft* (Etorkizuna) aldizkariak. Edizio frantsesak, *Ma vie*, Chagallen emazte Bellaren frantsesezko itzulpenean oinarritua, 1931n argitaratu zen¹⁰. Iraultzari buruzko Chagallen 1937ko pintura 1920ko eta 1930eko urteetako bere idatzi-bildumaren interpretazio bisual gisa irakurtzea oso baliagarria da artistaren lana ulertzeko. 1920ko urteetan egindako zirriborro autobiografikoa, artistaren ilustrazioekin argitaratzekoa zena, “bi ahotsetara” idatzitako testu gisa pentsatuta zegoen, “testua bera oso argigarria da bere pintura nagusietako batzuk ulertzeko, eta alderantziz”¹¹.

Errusiako Inperioaren ondorengo urteetan Chagallek bizitako diskriminazioak eta antisemitismoak berebiziko eragina izan zuten, antza, 1917ko Errusiako Iraultza inguratu zuten gertaerei buruz zuen ikuspegian; beharbada horrek argitzen du 1937ko bere pinturan irudikatutako sinbolo eta irudi juduen erabilera. Nahiz eta 1906an San Petersburgo hiriburura joan ahal izan zen artea ikastera, Errusiako tsarrak inposatutako Juduen Ezarlekuko bere sorburu Vitebsk atzean utzita, Lehen Mundu Gerraren aurreko Errusiako bizitza “ghetto” gisa deskribatu zuen Chagallek, atzera begiraturaz. “Hara itzulita [Errusiara] [...] ematen nuen pauso bakoitzeko sentitzen nuen—edo hobe esanda sentiarazten zidan jendeak!—judua nintzela”¹². Gero eta marjinazio handiagoaren eraginez, judu askok Errusiako Inperioa utzi behar izan zuten emigratzeko edo politika erradikalean inplikatzeko 1881–82 eta 1903–05 urte bitartean izandako pogromen ondoren; eta joera hura hazi besterik ez zen egin Lehen Mundu Gerra piztu zenean. Juduak Tsarren gobernuarekiko desleial jokatzeko zutelako susmoa zabaldu zen berehala, eta leporatu egin zitzaizen gainera Errusiako armada gero eta sarriago garaitua izatea¹³. Chagallek bulegoko postu batean bete zuen soldaduska Petrogradon (San Petersburgon), eta hiriburuan zebilen jendailaren biktima izan zen bertan: “Ni ikusi bezain laster [harrapakari armatuen taldeak] zera galdetu zidaten: ‘Judua, bai ala ez?’ Une batez zalantza egiten dut. Ilun dago. Hutsik ditut poltsikoak, ahulduta ditut hankak eta odol-egarri daude”¹⁴.

Otsaileko Iraultza latzaren hastapenetan Nikolas II.a tsarrak abdikatu eta gobernu probisionalak aitzindaritzatza politikoa bere egin zuenean, Petrogradoko Langileen eta Soldaduen Sobietarekin batera,

Chagallek —Errusiako judu askok bezala— esperantza-izpi batez ikusi zituen gertakariak: “Zerbait zegoen sortzear. Ia zorabaldi moduan bizi nuen hura”¹⁵. 1917ko martxoan, gobernu berriak juduen populazioari eskubide legal osoak bermatzen zizkien; batzuek hamarkadak zeramatzen horren zain. Chagallek, beste judu askok bezala, liberazio bat bezala bizi izan zuen erregimen tsaristaren gainbehera: “Lasaitasuna izan zen sentitu nuen aurreneko gauza, pasaporte zela-eta gehiago kezkatu behar izango ez nuelako”¹⁶, harrezkero juduak herrialdeko edozein lekutan ezarri ahal izateko eskubideari aipamen eginez.

Petrogradon izan ziren asaldura iraultzaileetan zehar kanpoko behatzaile bat zen Chagall, bere garakide askoren antzera, eta horren aztarrena Errusiako Iraultzaren bere irudikapenean antzeman daiteke nolabait. Hemen, Lehen Mundu Gerrak Errusiako Iraultzan izandako papera nabarmentzeko du, testuinguru historiko eta pizgarri gisa. Chagallek bere autobiografian idatzi bezala, “Gerraren ‘komedia odoltsua’ izan zen [...] [eta] masa-indarkeriako eszenak gertatu ziren bertan”¹⁷. Hemen, deigarria da Chagallek asaldura iraultzaileen “agertoki” bezala ikustea bere burua. Izan ere, 1937ko pinturak antzerki produkzio bat gogorarazten digu, pertsonaia pilo batekin eta sekulako jendetza baten eszenarekin. Chagallentzat hunkigarriak izan ziren antzerki iraultzaile horretako gertaerak:

Iraultza horren bultzada dinamikoaren aparteko ikuskizunak izugarri hunkitu ninduen. Bultzada iraultzaile horrek goitik behera zeharkatzen du bat, gainditu egiten du norberaren irudimen basatiena, hausten da norbere baitako munduaren kontra egiten du, non iraultza bat balitz bezala ageri den nolahi ere artistaren barne-mundua”¹⁸.

Kaleetatik pintorearen barne-mundura heldutako iraultzaren txinparta berriro ageri dela dirudi Chagallen Iraultzaren erretratuan. Mihisearen ezker aldean masa iraultzailea desfilatzen ari den bitartean, oldarka aurrera eginez, eskuinaldean —mundu artistikoan— mundu zaharreko elementuak ageri dira zirkulu bat osatzen, musika jotzen eta artista bere astoaren ondoan dela.

Bere autobiografian, Chagallek garrantzia kentzen dio ordena berri baten eraikuntzan egindako ekarpenari, 1917ko urrian boltxevikeek boterea hartu ondoren. Uko egin zion, eskertuta, bere lagunarteko eragileen eta artisten iradokizunari, etorkizuneko Arteen Ministerio berriari postu bat izan zezan. Ondo jabetzen zen estatu proletario berriari izugarritzko lan-aukerak izango zituela hasiera batean, langile baten seme zenez gero, baina Chagallek ez zuen epe luzeko karrera politiko batean sartu nahi izan. Atzera begira, apolitikotzat hartzen du bere burua:

Marxismoari buruz nekien guztia zen Marx judua zela, eta bizar zuri luze bat zeramala. Halere, ohartzen nintzen nire artea ez zetorrela horrekin bat inola ere”¹⁹.

Dena den, hasiera batean jarrera ona erakutsi zuen boltxevikeen irtenbide politikoen aurrean, eta agerian utzi zuen hori 1918ko *Bakea txaboletan, gerra jauregiatan* marrazkian.

Hezkuntzako eta Kulturako Herri Komisario Anatoly Lunacharskyk, Parisen bizi izan zen lehenengo aldiari ezagutu zuenak, 1918ko irailaren 12an Vitebskeko distrituan Arte Komisario izateko kargua esleitu

zitonean, margolariak berak gerora onartuko zuen moduan “maitasun hutsagatik [...] nire herria, nire aita eta nire ama maite nituelako, han ehortzita zeudenak”²⁰ onartu zuen Chagallek. Izatez, Chagallek askoz ere asmo handiagoak zituen bere jaioterrirako. Arte-eskolak, museoak, erakusketak, irakurraldiak eta hitzaldiak antolatzea zen hari esleitu zitzaion zeregin berria. Geroago, ironiaz komentatu zuen politikaren munduan hark izan zuen sarraldia: “Brusa errusiar batez jantzita, larruzko karpeta batekin besazpian, benetako ofizial errusiar bat ematen nuen. Neraman ile luzeak eta masailetan ikusten zitzaizkidan pinporta arrosa batzuek, nire pinturaren batetik erantsi izandakoek, salatzen zuten pintorea”²¹. 1918ko urriaren 7an, Urriko Iraultzaren lehen urteurrenean, Chagallek berak eta beste artista batzuek diseinatutako kolore biziko lauhun posterrek eta pankartek apaintzen zuten bere jaioterria, artistaren aginduz. Hiriaren gainean bandera bat nabarmentzen zen, pintorearen irudia erakusten zuena zaldi berde baten gainean tronpeta jotzen; lan horretatik marrazki bat geratu da, *Zaldizkoa adarra jotzen* (1918)²².

Vitebskeko Arte Komisario boltxebikea izan zen garaian, Chagallen proiekturik garrantzikoena Herriaren Arte Eskola sortzea izan zen, Bielorrusiako hiria “[estatu sobietar berriko] periferiako arte-metropoli”²³ bat berehala bilakatzeko asmotan.

1919ko urtarrilaren 28an inauguratu zen arte-eskola, eta bertan jarduteko berak bildu zituen langileen artean abangoardiako artista ezagunak zeuden, besteak beste, Kazimir Malevich, El Lissitzky, Ivan Puni eta beste batzuk. Geroago ikuspegi politiko haiei garrantzia kendu bazien ere, Chagallek asmo handiko helburuak zituen bere eskolan. Bizitza artearen bitartez eraldatzea zen margolariaren ametsa.

Hezkuntza-erakunde haren bidez, “errutina akademiko zaharkitua hautsiko zuen benetako Arte Iraultzaile baterako”²⁴ oinarriak finkatzea zen haren asmoa. Proletarioen hezkuntza-erakunde gisa ikusten zuen eskola, gizarte-maila guztietako ikasleei irekia. Ateak zabaldu eta bigarren urtera, hiruhun ikasle prestatzen zituen jadanik “Herriaren hezkuntza-instituzio” hark. Chagall joera estetiko desberdinak biltzen saiatu zen bitartean, Malevich-ek “Kubismoaren eta Suprematismoaren prestaketa-eremu”²⁵ bihurtu nahi zuen eskola; asmo hori dela-eta, zuzendari postutik kargugabetu zuten 1920an²⁶. Malevichen pintura abstraktuak inolako trabarik gabe egon izan ziren zintzilik Chagallen pintura figuratiboen ondoan 1920ko Langileen Egunaren ospakizunetan, Vitebskeko kaleetan. Hilabete bat beranduago, ordea, maletak egin eta Moskura abiatu zen Chagall lan berri baten bila.

Bere memorietan, Chagallek alderdiaren zuzendaritzatik gero eta gehiago urrundu izanaren ondorio gisa deskribatu zuen haustura hori:

Eta urriaren 25ean, hiri osoan zehar, nire animalia koloretsuak atzera eta aurrera ari ziren kulunka, iraultzak hanpatuta. Langileak desfilatzen eta *Internazionala* abesten ari ziren. Haien irribarrea ikusi nuenean, jakin nuen ulertu nindutela. Ez zirudien, ordea, agintariak, komunistak horren pozik zeudenik. Zergatik da behia berdea eta zergatik dabil zaldia zeruan hegan? Zergatik? Zer zerikusi du horrek Marxekin eta Leninekin?²⁷

Atsekabez gogora ekarri zuen nola geroago, 1919an, amore emango zuten haren ikasle izandakoek Malevichen “misticismo ‘suprematikoaren”²⁸ aurrean. Geroago etsita adierazi zuenez, “Triste nago

hemen. [...] Errusia Inperialak eta Sobietarren Errusiak, ez bata ez besteak, ez naute behar. Ez naute ulertzen. Arrotza eta ulergaitza naiz haientzat”²⁹.

Agintari berri haien indarkeria eta despotismoa zuzenean bizi izanak eragin zuen beharbada Chagallen gero eta alienazio handiagoa Urriko Iraultzaren helburuekiko eta protagonistekiko. 1920ko urteen hasieran, Chekaren (polizia federal boltxevike ezarri berria) arpilatzeen lekuko izan zen margolaria. Hezkuntza eta Kulturako Herri Komisario Lunacharskyrekin zuen harremanak ezer gutxi balio izan zion Vitebskeko agintari berriek bere aita-amaginarreba judu aberatsen ondasunak konfiskatzea saihesteko:

Etxera eta guzti etorri ziren bertan baliozko ezer ba ote zegoen ikustera.
Mahaitik jaso berri genituen zilarrezko ontziak ere eraman zituzten³⁰.

Egoera hartan moldatu ezinik, artistak bizkarra eman zien menderakuntza boltxevikearen gehiegikeriei. Bere oroitzapenetan zuhurtasunez adierazten du “Iraultza oso gauza ona izan daiteke besterekiko errespetua galtzen ez den bitartean”³¹. 1923an, Parisera itzuli zen urtean, *Aingeruaren eroraldia* (*La chute de l'ange*, 1923/33/47, Kunstmuseum Basel, jabetza pribatuko gordailua 1955) obraren lehenengo bertsioa margotu zuen. “Eroritako aingeru gorria buruz amiltzen irudikatzean (hark), hain sakonean sentitzen zuen Iraultzaren tragedia jaso zuen (historiak krudelki berretsi zuena)”³².

1937an Iraultza margotu zuenean —hasiera batean Pariseko Nazioarteko Erakusketako juduen pabiliorako mural baterako prestalan gisa—, irudikatutako gertaerak 15 urte lehenagokoak ziren³³. Aldiz, une hartan nahiko berria zen Yehuda Penen heriotzaren albistea; Vitebsken irakasle izan zuen Chagallek Pen, eta 1937ko urtarrilean izan zuen ezbeharraren berri. Bortizki hil zuten Yehuda Pen, baina ez ziren zirkunstantziak argitu. Chagallen inguruan egindako ikerketa-lanetatik abiatuta, susmatzen da polizia sekretu sobietarren jarraitzaileek hil zutela Pen, “Izualdi Handiaren”³⁴ urtean. Ez da ziurra Chagallek antzekorik pentsatzen ote zuen 1937an.

Testuinguru horretan, ez da oso egokia Chagallen 1937ko *Iraultza* artelana “pintura alai bat” balitz bezala interpretatzea, Benjamin Harshavek egin bezala, edo “narratiba heroiko bat” bezala, “Urriko Iraultzak mundu osoan eragin zuen asaldura historikoaren errepresentazio ikaragarri handi baten osagai guztiak biltzen ditu[ena]”³⁵. Bere autobiografia idazten ari zela jada, pintorea jabetzen zen “Errusia izotzez estalita zela” 1917an. “Leninek hankaz gora jarri zuen dena. Neuk bezala nire irudietan”³⁶. 1937an, Chagallek “iraultzaile ausart”³⁷ bat balitz bezala erretratatu zuen buruzagi boltxevikea, antzerki sustatzaile bat balitz bezala oreka mantentzen saiatzen bi iraultzaren artean: Urri Gorriko iraultza politikoa, ezkerrean irudikatutako masen matxinada borditzak irudikatua, eta eskuinaldean, “iraultza espiritual”, lortu berri den askatasunak bultzatutako artearen eta maitasunaren dantza biribilean. Paisaia elurtu horretan, bere pentsamenduetan murgilduta, mahaiaren ondoan Tora-erroilua eskuetan duen gizona 1917ko Iraultzak “besterekiko errespetua” galdu izanaren arrazoiengatik hausnarketa bat egiten ari dela dirudi. Aldi berean, erlijio juduaren irudi horrek aditzera ematen du 1917ko Iraultzak nabarmen irmotu zuela Chagallen konpromiso artistikoa bere sustrai juduekiko.

[Itzultzailea: Bitez.
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharra

1. Karl Schlögel, *Moscow 1937*, Cambridge, Erresuma Batua, 2012. [itzuli]
2. Sylvie Forestier, *Marc Chagall. Widerstand, Auferstehung, Befreiung*, Stuttgart, 1991, 14. or. [itzuli]
3. Benjamin Harshav, *Marc Chagall and the Lost Jewish World: The Nature of Chagall's Art and Iconography*, New York, 2006, 215. or. [itzuli]
4. *Ibid.*, 215. or. eta hurrengoak. [itzuli]
5. Franz Meyer, *Marc Chagall: Life and Work*, itzul. Robert Allen, New York 1964, 414. or. [itzuli]
6. Roland Doschka, "Marc Chagall—Origins and Paths", hemen: *Marc Chagall: Origins and Paths*, arg. Roland Doschka, erak. kat. Stadthalle, Balingen; Salle Saint-Georges, Lieja, New York, 1998, 23. or. [itzuli]
7. Forestier, 1991 (ikus 2. oharra), 12. or. [itzuli]
8. Honen arabera aipatua: Aleksandr Kamensky, *Marc Chagall: The Russian Years, 1907–1922*, itzul. Catherine Phillips, New York, 1989, 307. or. [itzuli]
9. Marc Chagall, *My Life*, New York, 1960. [itzuli]
10. Alemanezko, ingelesezko eta hebreerazko itzulpenak edizio frantsesean oinarritu ziren eta 1945 ondoren argitaratu ziren. Ikus, xehetasun handiagoz, Benjamin Harshav, *Marc Chagall and His Times: A Documentary Narrative*, Stanford, 2014, 74–78. or. [itzuli]
11. *Ibid.*, 77. or. [itzuli]
12. Chagall, 1960 (ikus 9. oharra), 106. or. [itzuli]
13. *Ibid.*, 131.or. Gai horri buruz , ikus, adibidez, Eric Lohr, "The Russian Army and the Jews: Mass Deportation, Hostages, and Violence during World War I", hemen: *The Russian Review* 60, 3. zk. (2001eko uztaila), 404–19. or. [itzuli]
14. Chagall, 1960 (ikus 9. oharra), 135. or. [itzuli]
15. *Ibid.*, 135. or. [itzuli]
16. *Ibid.* Testuinguruaz gehiago jakiteko, ikus, besteren artean, Oleg Budnitskii, "The Jews and Revolution: Russian Perspectives, 1881–1918", hemen: *East European Jewish Affairs* 38, 3. zk. (2008ko abendua), 321–34. or. [itzuli]
17. Chagall, 1959 (ikus 9. oharra), 117. or. [itzuli]
18. Hemen aipatua: Doschka, 1998 (ikus 6. oharra), 21. or. [itzuli]
19. Chagall, 1960 (ikus 9. oharra), 138. or. [itzuli]
20. *Ibid.*, 145. or. [itzuli]
21. *Ibid.*, 140. or. [itzuli]
22. Harshav, 2014 (ikus 10. oharra), 243. or. [itzuli]

23. Sabine Koller, "Das Schwarze Quadrat und die jüdische Kunst: Chagall, Lisickij und Malevic` in Vitebsk", hemen: *Aschkenas* 24, 1. zk. (2014k iraila), 8. or. doi:10.1515/asch-2014-0012. [\[itzuli\]](#)
24. Marc Chagall, "The People's Art College", hemen: *Vitebsky Listok*, 1918ko azaroak 16, 1038. zk., hemen aipatua: Harshav, 2014 (ikus 10. oharra), 256. or. [\[itzuli\]](#)
25. Koller, 2014 (ikus 23. oharra), 10. zk. [\[itzuli\]](#)
26. Marc Chagall Vitebskeko Herriaren Unibertsitateko helburuei buruz hizketan hemen: *Shkola i revolutsiya* (Eskola eta Iraultza), 1919ko uztaila, 24–25. zk., hemen aipatua: Harshav, 2014 (ikus 10. oharra), 269. or. [\[itzuli\]](#)
27. Chagall, 1960 (ikus 9. oharra), 140. or. [\[itzuli\]](#)
28. *Ibid.*, 143. or. [\[itzuli\]](#)
29. *Ibid.*, 176. or. [\[itzuli\]](#)
30. *Ibid.*, 154–55. or. [\[itzuli\]](#)
31. *Ibid.*, 157. or. [\[itzuli\]](#)
32. Koller, 2014 (ikus 23. oharra), 30. or. [\[itzuli\]](#)
33. Harshav, 2006 (ikus 3. oharra), 215. or. [\[itzuli\]](#)
34. *Ibid.*, 214. or. [\[itzuli\]](#)
35. *Ibid.*, 215–16. or. [\[itzuli\]](#)
36. Chagall, 1960 (ikus 9. oharra), 138. or. [\[itzuli\]](#)
37. Forestier, 1991 (ikus 2. oharra), 13. or. [\[itzuli\]](#)

MARC CHAGALL-EN OBRAK IM OBERSTEG BILDUMAN

HENRIETTE MENTHA

Juduen hiru erretratu famatuak —*Judua berdez*, *Judua gorriz* eta *Judua zuri-beltzez*— eta *Artistaren erretratu*, guztiak 1914koak, inolako zalantzarik gabe Marc Chagallen obrako lan gorenak dira, baita Basileako Karl Im Obersteg (1883–1969) bildumagile eta garraio-enpresariaren bildumaren baitako nabarmenenak ere. Im Oberstegek 1935–36an eskuratu zituen obra horiek, ondoren birsaldu zituen beste bi pinturarekin batera —*Festa-eguna* eta *Vitebsken gainetik*¹, 1914koak biak—; lanak jendaurrean aurkeztu eta handik gutxira kritikariek azpimarratu bezala, trilogia bat osatzen dute eta kohesio eta kalitate artistiko nabarmena erakusten dute, baita konplexutasun handia ere gaiari dagokionez.

Im Obersteg Bildumako hiru artelan nagusi horiei, tamaina handiko beste erretratu bikain bat gehitu behar zaie: *Judu gorria* (1915); Errusiako Estatuaren jabetzakoa da 1919az geroztik, eta Errusiako Estatu Museoan dago orain, San Petersburgon. Lau erretratu monumental horiek lehen aldiz jarri dira elkarrekin batera ikusgai Mendebaldeko erakusketa batean. Chagallen obra 1915etik 1922an Mendebaldera itzuli zen arte egon zen ikusgai Moskun eta San Petersburgon izandako bi erakusketatan; alabaina, baliteke lau erretratuak behin bakarrik egon ziren batera ikusgai, 1916ko apirilean².

Im Obersteg Bildumako hiru pintura horiek Georg Schmidt arte-kritikariaren laudorioak jaso zituzten, Kunsthalle Basel-eko Chagallen lehenengo atzera begirako erakusketaren aitzakian; 1933ko azaroak 4tik abenduak 3ra izan zen erakusketa, eta orduko hartan Alexandre Kagan-Chabchayk eta artistak berak utzi zituzten maileguan hiru obrak; Schmidt, gerora Kunstmuseum Basel-eko zuzendari izendatuko zutena, instalazioaren diseinuaz arduratu zen orduan, eta hiru erretratuek Chagallen obraren goren unea adierazten dutela zioen: “Baliteke Chagallek inoiz sortutako ahalmen handieneko obrak izatea, indar handiena erakusten dutenak giza adierazpenaren ikuspegitik. Izan ere, errealtatetik zuzenetik irteten diren obrak dira”. Schmidt izan zen beharbada botere politikoen arteko gatazken eraginpean juduek bizi zuten konfrontazioaren errealtate hori aipatzen lehena: “Judutar horiengan agerikoa da zein zen judutarren halabeharra Tsarren Errusian: jazarpena, Ahasverren patua”³. Baliteke arte-kritikariaren iritziak ondoren Im Obersteg bultzatu izana obra horiek erostera, bereziki kontuan izanik bildumagilea izan zela lehena Chagallen obraren erakusketa garrantzitsu hura abian jarri zuena Basilean, tentsio politiko handiko une batean, eta 1911ko *Ezkontza*⁴ pintura maileguan utzi zuena ere. 1927an erosi zuen Im Oberstegek friso itxurako konposizio hau, Chagallen Pariseko hasierako garaikoa eta orain Centre Georges Pompidou-ko bilduman dagoena. Kagan-Chabchayen bildumatik eta artistaren jabetzatik zetozen juduen hiru erretratuek eragin nabarmena izan zuten Basileako bildumagilearengan. Hala, 1935ean *Ezkontza* pintura *Judua berdez* artelanaren ordezkari zela adostu zuen Chagallekin. Im Obersteg ohartu zenez, formatu handiko obra koloretsua *Judua berdez* pinturaren ordezkari zela eraman zuen arrazoia izan zen tamainaz askoz ere txikiagoa izan arren hobeto geratuko zela bere gela

pribatuetan, baita bere bildumako funtsezko beste obra batzuen ondoan ere. Artistari idatzitako gutun batean, “Chagall tipiko bat”⁵ jabetzan eduki nahi lukeela aipatzen zuen, bere Picassoaren “parez pare” jartzeko⁶. 1936ko udaldiaren bukaeran, *Judua berdez* Kagan-Chabchayren bildumako bi erretratuekin batera kokatzeko ustakabeko aukera sortu zen. Alexandre Kagan-Chabchayk aukera eskaini zion Im Oberstegi Chagallen hamar obra erosteko, 1933ko Basileako erakusketarako maileguan utzi izan zituenak. Alexandre, 1922an Europara emigratu eta 1927tik Parisen bizi zena, Moskuko ingeniari, fisikari eta arte-bildumagile Jakob Kagan-Chabchayen (1877–1939)⁷ anaia zen, zeinak 1915 eta 1917 urte bitartean artistaren obrak erosi izan zituen Moskun arte juduaren museo bat sortzeko asmotan. Baina, Lehen Mundu Gerrak eta Errusiako Iraultzak zapuztu egin zuten proiektu hura. Testuinguru horretan, Kagan-Chabchayk uste izan zuen Chagallen obra arriskuan egon zitekeela Errusian, eta horregatik, 1922an Chagall Parisera itzuli zenean, Jakobek berarekin bidali zituen obrak, Europan zen haren anaia Alexandreren eskuetan utz zituan.

1934an, Jakobek Odessako Museo Juduari utzi zizkion bere bilduma zabaletik geratzen zitzaizkion obrak; Bigarren Mundu Gerran bonbardaketa batek suntsitu zuen museo⁸. Bere jaioterriko arte juduaren babesle eta sustatzaile, Jakob Kagan-Chabchay Chagallen obra biltzen lehenengoetakoa izan zen; izan ere, artistaren 1914ko obra nagusietako batzuen jabe zen. Bere jarduera anitzen artean aipatzekoa da Arte Ederrak bultzatzeko Elkarte Juduaren (Mosku) lehendakaria izan zela, Chagall ere kide aktiboa zen elkartean hain zuzen. Obrak salgai ipini zituenean, Alexandre Kagan-Chabchay adierazi zuen Chagallen beste obra-multzo batekin batera baino ez zuela salduko *Judua zuri-beltzez*, bildumako pieza nagusia, jakina⁹; hala, Karl Im Oberstegek bost pintura erosi, eta juduen lau erretratu nagusietatik hiru eskuratu zituen. Egun batetik bestera, Chagallen bildumagile garrantzitsuenetako bat bilakatu zen¹⁰.

JUDUEN IRUDIKAPENAK

Garai hartan, Marc Chagall ez zen artista bakarra agure juduen erretratuak sortzen. Motibo hori hedatuta zegoen generoko pintura juduan, besteren artean, Yehuda Penen obran; Chagallek gero eta harreman estuagoa izan zuen harekin gerrak behartuta zortzi urtez Errusian geratu behar izan zuenean. Penen *Agurea saski batekin* obrarekin batera, *Sinagogako elizaina (Der Shammes)* izenburuaz ere ezaguna, Rembrandten *Judu zahar baten erretratu* (Hermitage, San Petersburgo) famatuak ere eragina izan zuen *Judua berdez* eta *Judua gorritz* obren konposizio piktorikoan¹¹. Parekotasun batzuk egon arren, Chagallen erretratuak oso bestelakoak dira estetikoki bere aurreko artista haien lanaren aldean, bereziki azken honen irudikapen naturalistekin alderatzen baditugu. Chagallen beraren ekoizpenari dagokionez, artistak gai judutarra landuz lehenago Parisen sortu izan zituen margolanak gogorarazten dituzte erretratu hauek, besteren artean, *Judua otoitzean* (1912–13, Israelgo Museoa, Jerusalem), *Judu zaharra* (ca. 1912, Ludwig Museoa, Kolonia) edo *Diotenez. Errabinoa* (1912, bilduma pribatua) pinturak, guztiak erretratu enigmatikoak, generoko pinturaren tradizioan sustraituak. *Diotenez* pinturak berebiziko garrantzia zuen Chagallentzat; izan ere, 1923 eta 1926 urte bitartean heldu zion berriro pintura horri eta bigarren bertsio bat margotu zuen, erreprodukzio batean oinarrituta [*Tabakohautsa hartzen (Errabinoa)*], orain Kunstmuseum Basel-en dagoena. Kunsthalle Mannheim-en jabetzakoa izan zen erreprodukzio hori 1928 eta 1939 urte bitartean, eta eduki judu esplizitua du; haren

halabeharra, beraz, estu lotuta dago Holokaustoaren gertaerekin. Nazionalsozialismoaren goraldiaren ondoren, 1933ko *Kulturbolschewistische Bilder* (Boltxeismo Kulturalaren Irudiak) erakusketan egon zen obra ikusgai Kunsthalle Mannheim-en. Georg Schmidtek erakusketari buruz Basileako *National-Zeitung* egunkarirako egin zuen kritikan, 1933ko ekainaren 9an, Chagallen ahalmen handieneko pinturetako bat zela adierazi zuen. Hilabete batzuk geroago, *Errabinoa* maileguan hartzea lortu zuen Basileako Chagallen atzera begirakorako. 1939ko ekainaren 30ean, Kunstmuseum Basel-erako erosi zuen, artista gailenen zazpi pinturarekin batera, Fischer galeriako “Alemaniako museoetako maisu modernoek pinturak eta eskulturak” enkantean. Rudolf Staechelin eta Karl Im Obersteg, ordurako Chagallen juduen hiru erretratu erosi zituztenak, izan zituen aholkulari erosketa handi hartan.

Judu bizardun baten aurrez aurreko irudi nabarmena, kippa beltz bat eta ile-xerloak (*payot*) daramatzana, mahai baten inguruan dago eserita, liburu ireki bat ondoan duela, eskuineko esku aurpegian goratuta, eta ezkerrekoan tabako-hauts kaxa bat duela. Argi dago Sabbath eguneko eszena bat dela, tabako-hautsa hartzea baimentzen den egunean, alegia. Anlisi sakonago bat eginez gero, juduaren keinu esplizituagatik eta ikusleari zuzendutako begiradagatik, badirudi lan honek yiddish poeta Jizchok Leib Peretzen *Iber a shmek tabek* (Tabako-hauts apur batengatik)¹² kontakizunari egiten diola aipamen. Lotura are agerikoagoa da, kontuan izanik urte batzuk geroago Chagallek *Une prisée de tabac* izenburu berria eman ziola obrari, frantses berezi samarra baliatuta. Beraz, irudikatutako gizona istorioaren narratzaile gisa identifikatu liteke; errabino baten istorioa kontatzen du, bere arima arriskatu zuena gizakiaren ahulezia hutsal batengatik: tabako-hautsa. Kontakizun horri aipamen egitean, Chagallek halako hurbilketa ironiko eta urruna erakusten du bere fedeaerikiko, sinesmendunaren irudia jarduera mundutar batean murgilduta erretratatzean, kontenplaziozko jarduera sakon batean baino. Eszena zeharo iradokitzaileak maisutasunez bateratzen ditu Ekialdeko Europako bere jatorri judu/hasidikoaren irudikapena, eta formaren doitasuna eta kolorearen adierazkortasuna. Gauza bera esan daiteke tamaina naturalean margotu eta mihise osoa hartzen duten 1914ko juduen lau erretratuez; horiek, baina, pauso bat haratago doaz: dimentsio narratiboa alde batera uzten dute, irudi horien monumentaltasuna eta indarra areagotzeko. Chagallen arretagunea aldatu egiten da, bere hasierako konposizioen generoko estilotik “egoera existentzial”¹³ bat erretratatzera.

BENETAKO TOPAKETEN PINTURAK

1914az geroztik Vitebsken margotu izan zituen pinturak “dokumentuak”¹⁴ bezala deskribatu zituen artistak, bere jaioterrian topatu zuen benetako errealtatearen analisi bat adierazi nahian, Parisen bizi zela ikuspegi urrun eta erromantiko batetik Vitebsken oinarrituta sortu izan zituen obrekin edo testuinguru literario bat zuten horiekin alderatuta. Gerrak eraldatu egin zuen Vitebskeko eguneroko bizitza: errefuxiatuak, eskaleak, soldaduak eta elbarriak ziren kaleetan nagusi. 1914ko *Gerra* tintazko marrazkiak lotura bisual bat ezartzen du eskale zaharren irudiaren eta gerraren gai topikoaren artean. Eskale baten irudi zentral bizardunaren atzean, antzara-pausoak ematen ari den soldatu-talde bat ageri da eskuinaldean, eta “Gerra 1914” ezkerrean idatzita.

Aldi hartan Chagallek egindako eskale zaharren erretratuak bizitza errealean aurrez aurre topatu izan zituen pertsonetan daude oinarrituta. Garai hartan, bere senideak eta andregai Bella Rosenfeld izan

ezik, eskaleak eta errabino ibiltariak ziren eskura zituen modelo urrietako batzuk. Beratzat arrotzak zirenez, baliteke horrek eman izana lanerako beharrezkoa zuen distantzia, horren falta baitzuen jaioterrian: Parisen bizi ostean, oso probintziala eta hertsia sentitzen zuen Vitebsk.

Bere memorietan, xehetasun handiz deskribatzen ditu Chagallek topaketa horiek, eta erretratuak nola sortu ziren kontatzen du, artistarentzat obra-multzo horrek zuen garrantziaren erakusgarri¹⁵. Slutsk-eko sermoilaria —errabino hasidiko ibiltari bat— bere modeloa izan omen zen *Judua berdez* pinturako irudi higatua sortu zuenean, eta baita ziurrenik ere *Judu gorria* pinturan; bere larruazal zimurtua, bizar luzea eta jantziak, buru-estalkia barne, berdintsuak dira bietan.

Chagallek gizon zahar isil, muturbeltz bat bezala ezaugarritu zuen *Judua zuri-beltzez* margolaneko bere modeloa; txanpon gutxi batzuren truke une labur batez jantzi zuen hark artistaren aitaren otoitz-xala, eta hala, judu fededun duin baten itxura eman zion eskaleari. Gerraren ondorioz Parisen zuen bizileku berrira itzuli ezinik, Chagallek beren sustraietatik erauzi eta egotzitako juduengan topatu zuen bere bizi-esperientziaren oihartzuna, eskubideez gabetuta, ogibidea ateratzeko eskean ibili behar izango zuten juduengan, alegia. Zaku bat daraman eskalearen irudiak bizi-errealitate larri bat islatzen zuen, Errusiako juduen populazioaren gehiengoari eragiten ziona. Motibo hori hainbat modutan ageri da Chagallen obran, eta horren erakusgarri dugu 1914ko *Vitebsken gainetik* pinturan ageri den irudia, etxe gainetan airean esekita zaku bat daramana, Karl Im Oberstegen bildumakoa. *Luftmenschak* hezurmamitzen ditu irudi horrek, jatorrian yiddishezko literaturatik hartutako metafora¹⁶, lan diru-sarrera finkorik gabe, airetik eta airean bizi zen jendearena, oinpean lur finkorik ez dutenena. *Luftmenschak* diasporako juduen bizi-baldintza latzen sinonimo bilakatu ziren: haien existentziaren oinarri oro erauzi zieten, ondasunak eta lan egiteko eskubidea kenduta.

IZENBURUAK

lkerketa akademikoetan, erretratuen izenburuak era askotan ageri ohi dira. “Zahar”, “judu” edo “errabino” izenak, koloreen ezaugarriekin osatuak, edo, *Judua zuri-beltzez* pinturaren kasuan adibidez, irudia otoitz egiten ari delako ohartarazpenarekin. Gaizki-ulertuak ekar ditzakeen arren eta oso zehatza ez bada ere, “errabino” terminoaren erabilerak —frantsesezko testuetan agertu zen lehen aldiz¹⁷— irudiaren edukia eta esanahia azpimarratzen ditu. Artistak berak, halako gaien aurrean axolagabe oro har, inoiz ez zuen izenburu hori erabili.

Erretratu horietatik, *Judua zuri-beltzez* da beharbada gai erlijioso esplizitu bat izan dezakeena, irudia “errabinoztat” hartzeko arrazoia, alegia. Hala eta guztiz ere, termino hori lau obretan aplikatu izan da, 1920ko *Diotenez* lanari izenburu berri bat eman izanaren emaitza gisa beharbada, Mendebaldean aurkeztu izan zenean. Urte hartan, *Cicerone* aldizkariaren otsaileko alean agertu zen obrari buruzko idatzi batean, Theodor Däubler-ek *Errabino* izena eman zion, eta izenburutzat hartu zen harrezkero; hala, obraren harrera Peretzen kontakizunaren zeharkako aipamenetik aldendu zen, zilegizko erantzuna, aipamen hori Ekialdeko Europan yiddish literatura ezagutzen zuen publikoak bakarrik uler baitezakeen. Mendebaldeko publikoarentzat askoz ere ulergarriagoa zen *Errabino* izenburua, juduen gaiaren oihartzun zuzena zelako, eta kasu honetan nahiko egokia gainera. Chagallek 1923 eta 1926 urte

bitartean margotutako bertsioa ere, orain Kunstmuseum Basel-en dagoena, Kunsthalle Mannheim-en egon zen garaitik —bertako inbentarioan “Rabbiner” izenarekin ageri zen sarrera-erregistroan— izenburu horrekin ezagutzen da, edo horren aldaerekin: *Errabinoa (Tabako-hautsa hartzen)* edo frantsesez *La prisée (rabbin)*. 1920ko urteen amaiera aldera, terminoa gizon juduen lau erretratuetan (*Judua gorriz, Judua berdez, Judua zuri-beltzez eta Judu gorria*) aplikatu izan zen zenbaitetan, batzuetan “Large Rabbis” (Errabino handiak) izenez; hortaz, ez da jatorrizko izenburu bat, Mendebaldeko Europan eman zitzaion izenburua baizik eta, izan ere, Chagallen arte monumentalak aintzatetsi izanaren emaitza dela esan daiteke.

CHAGALLEN MAISULAN GOIZTIARRAK

Hasiera-hasierako garaian, mendebaldera heldu baino lehen ere, juduen lau erretratuak Chagallen obra esanguratsuentzat hartu izan ziren, besteren artean. XX. mendearen bukaerako ikuspegitik, pintura horiek are eta hunkigarriago eta zirraragarriago bilakatu ziren, historiak agerian utzi baitzuen juduei gertatutako halabehararen tragedia latza, 1914an artistak aurreikusi ezin izan zuen dimentsioa, alegia. Chagallek Pariseko abangoardiatik (Kubismoa eta Fauvismoa) jasotako hizkuntza artistikoarekin konbinatu zuen juduen gaia, bere aztergai errealista eta garaikideari esanahi atemporal bat emanez. Hala, ondo asmatu zuen artistak judu haien halabehar tristeari —pogromek lekualdatuta, bizibiderik gabe eta haien existentzia bera arriskuan zela— irudi sinesgarri eta monumental bat ematean.

Izan ere, lekualdatutako milaka juduen ordeko irudi dira eskaleak, etxerik gabeko Israelgo herriarena. *Judua zuri-beltzez* pinturan nabarmentzen da judutar praktikante bati fede bereko behatzaile batek egindako erretratu dela, nazioarteko korrante artistikoetan ikasitako margolariak hain zuten. 1925eko Koloniako erakusketan, “erakusketa koroatzen duen loriatzat”¹⁸ jo zuten. Hortaz, ez da harritzekoa Chagallek pintura famatu horren zenbait erreprodukzio sortu izana 1920ko urteetan Parisen¹⁹.

Hor ditugu: lau eskale zahar eta anonimo, pinturaren espazioa osorik hartzen, jarrera monumental eta handientsu batean. *Judua berdez* laneko agureak akitua dirudi; eserita dago eskuak elkar lotuta dituela, leialtasuna eta apaltasuna erakutsiz. Argiak sortutako argi-ilunek azpimarratuta, jaka lodiaren tolesek, adabatutako ehun zurrunarekin, bizitasun handiko silueta dramatiko bat itxuratzen dute. Buru izugarriak, pisutsua eta apur bat alboratua, aurpegi berde bat agertzen du, jantziak bezain zimurra; begi bat zabalik du, eta bestea itxita, lo hartzeko zorian denean aurkezten zaigu. Edo gizona une espiritual sotil batean murgilduta ote dago, bere baitara bilduta kanpoko errealtatea hautematen duen artean?

Eserita dagoen lekuan, azpian duen hebreerazko testua interpretazio horren seinale izan daiteke, baita bere espiritualtasunarena ere. Irudiaren gainean zero ilun mehatxatzaile bat sortzen da, eskalearen aldarre zapaltzaile eta serioaren oihartzun.

Koloreen konbinazioa irrealak gertatzen da, horia baliatzean ile, bizar eta eskuineko eskurako.

Hiru eskaleetatik bigarrena ibiltzen irudikatu du artistak. Makila eskuan eta zaku bat erdi hutsik daramatzala egiten du aurrera. Bere atzean, etxe urdin baten fatxada ikus daiteke, leiho eta azulejoekin.

Irudi itzelak, pinturaren konposizioaren erdian jarriak, pinturaren goiko eta beheko ertzei eusten die. Beroki beltz monokromatiko batez ageri da bilduta, eta azalera astun baten sentsazioa igortzen du. Zimurrez beteta egon beharrean, bere parekide berdea bezala, aurpegiak gehiago ematen du maskara berde horixka bat, begi adierazkorrak eta aho bat zabalik txertatuta dituena. Atzealdeko gorri-zuri-urdin kolore konbinazioak Frantziako (edo Errusiako?) bandera iradokitzen du; triangelu itxurako azalera zurian mendebaldeko artisten izenak ageri dira, letra larriz, latinez, zirilikoz eta hebreeraz idatzita, Chagallen bizileku berriaren Mendebaldeko testuinguru kulturalari aipamen eginez²⁰. Chagallek nahita ez zuen aipatu zerrenda horretan Errusian haren arte-irakasle izandako Yehuda Pen, zeinaren *Sinagogako elizaina (Der Shammes)* pintura inspirazio-iturria izan baitzen artistarentzat, gaiari dagokionez. Irudian ageri diren gainerako kolore biziei kontrajarrita, eremu zuriak beste mundu bat zehazten du, gizon zahar ibiltaria atzean uzten ari dena, antza. Horrek iradokitzen digu irudia artistaren sinbolo gisa interpretatu daitekeela, gerrak Mendebaldetik egotzia, eta, ihesi doan eskalea bezala, deserrotua izatearen esperientziak markatua. Atzealdearen gorri kolore distiratsuak gerraren errealitate mehatxatzailea aditzera ematen digu, gerra piztu denaren seinale. Eskuineko eskuan berriro ageri den kolore gorriak ukitu irreal bat ematen dio irudiari, ezkerreko eskua, *Judua berdez* pinturan bezala, zuriz margotuta ageri den bitartean.

Werner Haftmann-ek²¹ arreta jartzen du garai hartako Chagallen obrak eta Italiako antzinako arteak forma eta konposizio aldetik duten loturaren gainean, lotura hori irudien eta “objektuen pintoretako doitasunean eta sinplizitate arkaikoan” agertzen direlarik. Florentziako Giotto di Bondone pintorea ere ageri da Chagallen artista ohoratuen zerrendan, azalera zuriaren gainean. Italiako Errenazimendu goiztiarreko irudi-pinturei darien kutsu espiritual hori nolabait antzematen da *Judua gorritz* pinturan ere. Susan Compton-ek antzekotasunak aztertu zituen Vincent van Goghen erretratuen eta obra-multzo honen artean, margolari holandarraren *Joseph Roulin postaria* adibidetzat hartuta. Parekotasunak irudien monumentaltasunari dagokionez antzeman daitezke bereziki, nahiz eta Chagallek ez zituen Van Goghen pintzelkada bereizgarriak imitatu²².

Hirugarren erretratua, *Judua zuri-beltzez*, da itzelena, bere tamainagatik baino, otoitz-xalarekin eta tefilinarekin irudikatutako gizonak errezatzen ari den judu praktikante baten itxura duelako. Burua eta besoak modu naturalista batez irudikatuta dauden bitartean, otoitz-xaleko zuri-beltzaren joko orekatua nagusitzen da irudiaren gainerako elementuen artetik. Jantzien diseinu geometrikoan oinarrituta, plano zuriak diagonalean hedatzen dira iruditik, halako distira magikoa emanez. Gainazal beltz monokromatikoek itxuratzen dute atzealdea, ezkerrean ahalmen handiko izaki baten ingerada ageri den bitartean. Chagallek itxura itzela eman zion obra honetan juduen erritualaren ahalmenari.

Laugarren erretratua San Petersburgokoa bada ere, lotura du Im Obersteg Bildumako beste hiru erretratuekin, gaiari dagokionez. Aurrez aurre irudikatua, eserita ageri den gizona nagusitzen da irudian, atze-oihaleko *shtetlak* eszena errealago bat sortzen duen bitartean beste erretratuen aldean, proportzioak irrealak izan arren. Gizonak jantzita daraman beroki beltzaren toles lodiek, galtzetan ere ageri direnek, baita oinetako sendoek ere, egundoko itxura ematen diote irudiari. Hala ere, aurpegiak, hemen berriro ere zimurtua eta higatua ageri delarik, gizonaren bizi-baldintza latzak iradokitzen dizkigu. Bizar gris luzeak, irudiari halako itxura basatia ematen dionak, bat egiten du inguratzen duen eszena nagusiarekin. *Judua berdez* pinturan bezala, begi bat zabalik du, eta bestea itxita, bi mundu edo bi kontzientzia-egoera iradokitzeke beharbada. Hebreerazko testuak, zirkuluerdi batean antolatutak,

berriro ere, halako kutsu espiritual bat ematen dio obrari, juduen garai hartako egoeraren argigarri izan daitekeelarik hizkuntza eta Tora ezagutzen duten haientzat.

HEBREERAZKO TESTUAK ETA GAI JUDUAK

Testuak (batik bat hebreeraz) bere artelanetan txertatzeko Chagallen modua estrategia kubista modernotzat har daiteke. Pariseko bere parekideek ez bezala, ordea, testu zatikatuez baliatu beharrean, hebreerazko Bibliatik (Tanakh) ateratako pasarte luzeak txertatzen zituen Chagallek, munduaz zuen ikusmolde judua aditzera emateko. Litekeena da Errusian kide zituen artisten esperimenduak garrantzi handiagoko erreferentziak izatea Chagallentzat, gertuago baitzeuden bere asmoetatik; esaterako El Lissitzky artista, zeinak juduen herri-artearen adierazpide gisa konposizioetan testuak txertatu izan zituen. Juduen herri-arte tradizionalen hebreerazko aipuak apaingarri gisa ageri dira txertatuta.

Orokorrean, kultura juduak hitza eta idazkerarekiko joera nabarmena duela uste da. Mehatxuak gero eta handiagoak ziren garaian kultura judua ikertzeko eta dokumentatzeko ahaleginen artean, *L'Ornement Hébreu* liburuak, 1905ean argitaratuak, fenomeno hori arakatu eta artista judu modernoak hartu zituen barnean, Chagall barne²³.

Aipu biblikoak baliagarriak dira judaismoari buruzko informazio gehigarria emateko hebreeraz irakur dezaketenei, baita informazio pertsonala ere. Ziva Amishai-Maisels-ek frogatu zuenez, testuak eduki-geruza konplexuak biltzen dituzte, deszifratu beharrekoak²⁴. Zirilikoz idatzitako testuak oso gutxitan agertzen dira Chagallen obran eta modu isolatuan jarritako kontzeptu gisa soilik, makulu-hitz antzera erabiltzen dira, unean uneko gaien inguruan; esaterako, “gerra” *Egunkari-saltzailea* pinturan. Bestalde, yiddish hizkuntzak aurreneko maila linguistikoa adierazten du Chagallen kontzientzian, eta yiddishezko literatura garrantziko osagai bat da bere kosmos espiritual eta artistikoan²⁵. Oro har, literaturak, bere adierazpide anitzetan, Liburu Santua barnean dela, Chagallen sortze-lan piktorikoen gaien eta elementu sortzaileen berri ematen digu.

Lau erretratuetatik bi zuzenean baliatzen dira txertatutako testuen indar sortzaileaz, irudiaren sustrai erlijioso sakonak eta judaismoan hitzak duen berebiziko garrantzia aditzera emanez.

Judua berdez eserita dago, apal eta nekeak ahulduta, judutarrak herri hautatua direla dioen bedeinkapen baten gainean, Jainko bakarrarekiko loturan eta Jainkoari eta Toraren ikasbideekin. Ondoren, Jainkoari egindako zina betetzeko agindua eta Zisjordaniako lurak Israelgo tribuei esleitu izanaren erreferentzia agertzen dira.

Testuaren amaieran eguneroko otoitz hasidikoaren hitzak aipatzen dira: “Zeruko bere goialdeetan bakea zabaltzen duenak zabal dezake bakea guretzat eta Israelgo herriarentzat”; bake-erregu egokia, alegia, garai hartako egoera politikoa kontuan hartuta. Nolanahi ere, testuak ikuspegi pertsonalago batetik lotu daitezke Chagallekin: Moisesen laugarren liburuko testuak dira, eta artistaren urtebetetze (uztailak 7) inguruan irakurri ohi dira. Zisjordaniaren banaketa Parisen erreferentzia gisa interpretatu daiteke, Chagallen bizileku berriarena alegia, Ekialdeko Europako *shtetl* tradizionaletatik urrun. Are gehiago, pasarteak Chagallen arbasoetako baten ondorengo zen Slutsk-eko sermoilaria aipatzen du,

Slutskeko Chaim HaLevi Segal (Chagall); Mahiliou hiriko zurezko sinagogaren barnealdea margotu zuen hark XVIII. mendearen bukaeran.

Judu gorria pinturan, hebreerazko testu bat ikus daiteke eskalearen eta *shtetl*aren atzean; zirkuluerdi batean ageri da hori koloreko eremu baten gainean, eguzkia sartzen ariko balitz bezala. Benjamin Harshavek ondorioztatzen duenez, hori ere Bibliako testu bat da, hasieran jasotzen baitu Jainkoak Abrahami agindua eman ziola bere sorlekua uzteko eta agindutako lurrerantz abiatzeko; horrek esanahi apur bat desberdina zuen yiddishez, garaiko historiak jantzita: juduen kanporaketa aditzera ematen zuen²⁶. Hala, obra honetan, Chagallek milioitik gora judu kanporatu izanaren gertaerari egiten dio aipamen, Errusiako armadak euren etxeak uzteko agindua eman zienean hogeita lau orduko tartearekin, haien zatitzaile etniko arrotz bat zirenez gero, etsaiekin eta espioitzarekin elkarlanean arituko zirelako susmoak hartuta. Askok galdu zituzten euren etxeak edo zituzten lursail urriak, haien ogibidea, alegia. Pinturan ageri den juduak altxatzeko zorian dela ematen du, bere etxea eta *shtetla* atzean uztear. *Herri ibiltaria* (Marc Chagall, (*Le village en marche* edo *A quoi me servira cette clarté limpide*), 1920, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris) edo *Oroitzapena* (Marc Chagall, (*Erinnerung*), ca. 1914, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Solomon R. Guggenheim Fundazioaren Sortze Bilduma, dohaintza) bezalako obretan, Chagallek gai hori garatzen jarraitu zuen, pauso luzeak ematen ari den gizon bat irudikatuta, etxea bizkarrean daramala. *Judu gorria* pinturan, halaber, testuaren erdian Moshe Segal[i] izen hebrearra txertatu izanak Chagall irudiarekin eta bere arbasoen historiarekin identifikatzen zela aditzera ematen digu nolabait.

JUDUEN IRUDI IKONIKOAK ETA MODERNITATEA

Judua zuri-beltzez da, kolore-paleta mugatuagatik, koherentzia formalagatik eta osagai erritualengatik, lau erretratuetatik monumentalena. Aitak utzitako otoitzerako xala bihurtzen da koadroa baldintzatzen duen konposizioaren abiaburu, eta zuriaren eta beltzaren arteko polaritatea nagusitzen da, judaismoak irudiei dien ezinikusien seinale, antza. Beste hiru erretratuetako kolore-hautaketan errealtateetik urruntzen den modernotasun deigarriak dimentsio abstraktu edo espiritual bat ematen die. Baliabide horrek kontrastatu egiten du goian aipatutako errealtatearekiko erreferentziekin, eta esperientzia ukigarriak eremu sinboliko, mistiko batera eramaten ditu: denboratik eta errealtateetik harago bilatzen saiatzen da Chagall. Bere aukera kromatikoek aldarte jakin bat ematen diote pintura bakoitzari: sendo eta astun *Judua berdez* pinturan; goren, eta bere baitan nolabait ere bildua *Judua gorriz* pinturan; ahalmen espiritualean murgilduta *Judua zuri-beltzez* pinturan; eta kartsu *Judu gorria* pinturan. Oraindik ez da interpretazio eztabaida ezinik aurkitu erretratu horietatik hiruretan irudikatutako eskuen kolore enigmatikoen inguruan. Baliteke Bibliako pasarteei aipamen egitea, Jainkoak Moisesi mirariak egiteko eman zion ahalmenaren inguruan²⁷.

Agure juduen erretratu horietan modernotasuna eta tradizioa bateratuz, arte judu modernoaren eta XX. mendeko erretratuaren erakusgarri gailenak sortu zituen Chagallek, gizon arrunt anonimo berriari omenaldi egiteko.

[Itzultzailea: Bitez.
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. *Festa-eguna* (1914), Im Obersteg Bilduma 1936–1963, orain Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf; *Vitebsken gainetik* (1914), Im Obersteg Bilduma 1936–1951, orain Art Gallery of Ontario, Toronto, Aya eta Sam Zacks Bilduma. [\[itzuli\]](#)
2. *La peinture russe contemporaine*, Bureau artistique de N. E. Dobytchina, San Petersburgo, 1916ko apirilak 3–19, 148. zk. (*Judua otoitzean*), 149. zk. (*Judua zaku batekin*), 150. zk. (*Judua [Berdea]*), 151. zk. (*Judua letrekin*). Karo Bubereren erakusketan, 1916ko azaroan Moskun egin zen hartan jada, ez zen ikusgai egon *Judua zuri-beltzez*; aurreneko erreferentzia Jakob Kagan-Chabchayen mailegu bat da, 1917an egina, judutar artisten pintura eta eskulturari eskainitako erakusketarako, Lemercier galeria, Moskun, Arte Judua Bultzatzeko Elkarrekin antolatua. [\[itzuli\]](#)
3. Georg Schmidt, “Marc Chagall. November-Ausstellung in der Kunsthalle. II”, *National-Zeitung*, 1933ko azaroak 23. [\[itzuli\]](#)
4. Basileako arte elkarteko kide zenez, Karl Im Oberstegek lagundu egin zuen Kunsthalle Basel-en aurreikusita zegoen Errusiako artearen erakusketa baterako gai praktikoak argitzen. Jadanik eskuratutako zituen artista errusiar ospetsuen (Chagall, Robert Genin, Alexej von Jawlensky, Chaim Soutine) zenbait obra; pertsona egokia zen, beraz, zeregin hartarako. Marc Chagallek, talde-erakusketa batean parte hartu nahi ez zuenez, bakarkako erakusketa bat proposatu zuen 120–150 obrarekin. Hala, garrantzi handiko artista moderno hura, naziek gaitzetsia, nazionalsozialismoak Alemanian boterea hartu eta handik hilabete batzuk geroago aurkeztu zen jendaurrean Basilean. Katalogoan frantsesezko izenburuekin jaso ziren zerrendatuta obra guztiak, Alemaniaren etsaitasunarekiko protesta gisa. Artearen historian oinarritutako Gilles de la Tourette-ren sarrera ere, Pariseko Petit Palais-eko kontserbatzailearena, frantsezez zegoen idatzita. Kunsthalle Basileko zuzendari Wilhelm Barth-ek eskerrak adierazi zizkien erakusketako mailegatzaileei, eta esplizituki eskertu zuen artistaren lagun izateagatik erakusketa gauzatzea ahalbidetu zuen gizona, hau da, Karl Im Obersteg. [\[itzuli\]](#)
5. Karl Im Obersteg, Gutuna Chagalli, 1935eko urriak 23, “*Sie lieber Herr Im Obersteg sind unser Schweizer für alles*”, arg. Stiftung Im Obersteg, Basilea, 2011, 175. or. [\[itzuli\]](#)
6. 1935ean, Karl Im Oberstegek jabetzan zituen jadanik Pablo Picassoren *Absenta-edalea* (*La buveuse d'absinthe*, 1901) eta *Arlekina eserita* (*Arlequin assis*, 1923); garrantzi handiko bi pintura figuratibo horiek ezin hobe egokitzen dira *Judua berdez* pinturara, konposizioari eta kutsu malenkoniatsuari dagokienez. [\[itzuli\]](#)
7. Ikus Jacob Bruk, *Jacob Kagan-Chabchay*, Mosku, 2015 (Errusieraz bakarrik eskuragarri). Mila esker Jakob Bruk, Cornelia Klein eta Vita Sussak-i. [\[itzuli\]](#)
8. Jakob Kagan-Chabchayek arte juduaren bilduma zabal bat zuen (hirurehun obra inguru, hainbat artistarenak, El Lissitzky, Emmanuel Mané-Katz eta Kazimir Malevichenak, besteren artean). Chagallaren hogeita hamar obra zituen gutxi gorabehera, gaurdaino iritsitakoak, Bigarren Mundu Gerraren aurretik artistak ekialdera lekualdatu zituenak. [\[itzuli\]](#)
9. Chagallek beretzat garrantzizkoak ziren pintura jakin batzuen kopiak sortu izan zituela jakin izan da, haien artean Judua zuri-beltzez pinturarena. Eta, izan ere, oinarri dituzten jatorrizkoen berdintsuak dira. Franz Meyerrek (Marc Chagall: Life and Work, itzul. Robert Allen, New York, 1964) aipatzen duenez, *Judua zuri-beltzez* pinturaren halako bi kopia daude —Galleria Internazionale d'Arte Moderna-n, Venezian, eta Art Institute of Chicago-n— biak 1920ko urteetan Parisen pintatuak eta Kagan-Chabchayen bildumako lehenengo bertsioan oinarrituak. Xehetasun batzuetan desberdintzen dira (zirkuluerdi bateko puntuen kopurua eta sinadura), eta baita materialean ere; jatorrizkoan ez bezala, kartoi gainean margotuta dagoelarik, kopiak mihise gainean landuta daude. Beste bertsio bat, hirugarrena izan litekeena, egile hauen argitalpenetan erreproduzitu izan zen: Abram Efros eta Jakob Tugendhold (*Die Kunst Marc Chagalls*, Potsdam, 1921, 66. or. irud.) eta Kar With (Marc Chagall, Berlin 1923, azala). Letra zirilikoa ageri den sinadura, eskuinaldeko izkinan argi ikusten dena, ez da ageri gainerako bertsioetan. Chagallek oraindik Errusian zela sortu ote zuen kopia hori? Gainera, ez dago argi hirugarren ageriko bertsio hori non ote

dagoen. Baliteke Chagallek kopia horiek arrazoi pragmatiko nahiz artistikoengatik margotu izana. Parisera itzuli ondoren, salmentetatik lortu behar izan zituen diru-sarrerak, monetaren devaluazioaren eraginez irabazirik gabe geratu baitzen Berlingo Der Sturm-en egin zuen erakusketatik (1914), eta Parisen La Rucheke estudioan utzi izan zuen obra-multzoa 1914an desagertu egin baitzen kanpoan izan zen zortzi urte haietan. Pintore judu famatua obrarik gabe geratu zen literalki, eta aurreko bere pintoretako konposizioei hasiera berri bat eman behar izan zien. [itzuli]

10. Artelanak biltzeaz gainera, Karl Im Oberstegek bitartekari lana egin zuen artistaren erakusketa gehiagotan, bereziki 1930eko urteetan. Basileako erakusketa amaitu eta bi urte geroago, zituen harremanei esker erakusketa bat antolatu zuten 1935ean Leicester Gallery-n, Londresen, eta harremanak ezartzen saiatu zen baita ere Kunsthalle Bern eta Kunsthaus Zürich museoeekin. 1934an, Basilean Chagallen erakusketarik ez egitea aholkatu zuen, merkatua saturatuta baitzegoen, Alemaniako artelanez gainezka. Ikus Karl Im Oberstegek eta Marc Chagallek elkarri idatzitako gutunak, hemen: Stiftung Im Obersteg, 2011 (ikus 5. oharra), 159–203. or. [itzuli]
11. Kultura juduaren inguruko *Ost und West* aldizkariak (1912ko otsaila), 136 or. eta hurrengoak, juduen beste irudikapen batzuen erreproduzioak barne hartu zituen, besteak beste, Samuel Hirszenberg-en pintura historikoenak, Chagallek ezagutzen zituenak ziurrenez. Ikus Ziva Amishai-Maisels, “Chagall and the Jewish Revival: Center or Periphery”, hemen: *Tradition and Revolution: The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art 1912–1928*, erak. kat. Israelgo Museoa, Jerusalem 1988, 81–82. or. [itzuli]
12. Susan Compton izan zen lehena lotura hori adierazten, hemen: *Chagall*, erak. kat., The Royal Academy of Arts, Londres, 1985, 178. or. Ikus baita ere Karoline Hille, *Marc Chagall und das deutsche Publikum*, Kolonia, 2005, 250. or. eta hurrengoak, 55. eta 56. oharra. [itzuli]
13. Annette Weber, “Marc Chagall”, hemen: *Die Sammlung Im Obersteg im Kunstmuseum Basel*, Basilea, 2004, 106 or. eta hurrengoak. [itzuli]
14. Meyer, 1964 (ikus 9. oharra), 217. or. [itzuli]
15. Marc Chagall, *My Life*, New York, 1960 (1921–22an lehen aldiz argitaratua errusieraz; frantseseko bertsioa 1931koa da). [itzuli]
16. Adibidez, Mendele Moykher Sforim-en eta Sholem Aleichem-en obran. Hegan dabilen irudia Errusiako XIX. mendeko herri-artelan batean ageri da. Susan Compton-ek adierazitakoaren arabera, Chagall eta errusiar garaikide ugari herri-artean inspiratu ziren. Ikus Susan Compton, *Love and the Stage*, Londres, 1998, 18. or., 8. irud. [itzuli]
17. André Salmon, *Chagall*, Paris, 1928 (“Le Rabbin”); “Marc Chagall”, hemen: *Sélection. Chronique de la vie artistique*, 6. zk., 1929ko apirila (“Rabbin en prière”); Paul Fierens, *Marc Chagall*, Paris, 1929 (“Vieux Rabbin”). Denek erabiltzen duten “errabino” terminoa *Judua zuri-beltzez* pinturari aipamen egiten dioten izenburuetan, eta Fierensek *Judua berdez* pintura aipatzean ere erabiltzen du. 1933ko Basileako erakusketaren katalogoko frantseseko izenburuak antzera erabiltzen du “errabino” terminoa *Judua zuri-beltzez* pintura aipatzean. [itzuli]
18. Heinrich Mandel, *Marc Chagall. Sein Werk in Zeugnissen der deutschsprachigen Rezeption im 20. Jahrhundert*, Möhnesee, 2003, 289.or. Orduan erakutsi zen lehen aldiz *Judua zuri-beltzez* mendebaldean. [itzuli]
19. Ikus 9. oharra. [itzuli]
20. Goitik behera, zerrendan ageri diren artisten izenak hauek dira: Tintoretto, Giotto, Cimabue, van Gogh, Fouquet, Bruegel, Rembrandt, El Greco, Chardin, Courbet eta Cézanne. Florentziako pintore Luca Signorelli-ren eta beharbada Pollaiuolo-ren izenak, nola edo hala antzeman daitezkeenak Karl With-en *Marc Chagall* liburuaren erreproduzioan, Berlin, 1923, ondoren margotu zituen ganean Chagallek, Parisen beharbada, Cimabuereen izenaren orde. Ikus Michael Baumgartner, *Die Sammlung Karl und Jürg Im Obersteg*, Berna, 1995, 142. or. [itzuli]

21. Werner Haftmann, *Marc Chagall*, Kolonia, 1972, 21. or. [\[itzuli\]](#)
22. Compton, 1998 (ikus 16. oharra), 16. or. Paul Cassirer-ek Van Goghen erakusketa bat aurkeztu zuen Berlinen, 1914ko maiatzetik ekainera, eta litekeena da Chagallek bisitatu izana, kontuan hartuta bere erakusketa hiri horretako Der Sturm galerian ikusgai zegoela urte hartako ekainean. [\[itzuli\]](#)
23. David Gunzburg eta Vladimir Stassof, *L'Ornement Hébreu*, Berlin, 1905. [\[itzuli\]](#)
24. Ziva Amishai-Maisels, "Chagall's Jewish In-Jokes", hemen: *Journal of Jewish Art* 5 (1978), 90–93. or. (pasartearen transkribapen osoa). [\[itzuli\]](#)
25. Chagallek yiddishez hitz egiten zuen etxean eta ezagutzen zuen yiddishez idatzitako garaiko literatura. Ikus Benjamin Harshav, "The Role of Language in Modern Art: On Texts and Subtexts in Chagall's Paintings", hemen: *Modernism/Modernity* 1, 2. zk. (1994), 51–87. or. [\[itzuli\]](#)
26. *Ibid.*, 73 or. eta hurrengoak. [\[itzuli\]](#)
27. Exodoa 4: 6: "Orain sartu eskua golkoan' esan zion Jaunak. Sartu zuen Moisesek eta, berriro ateratzean, eskua elurra bezain zuri zeukan legarraz. Orduan, Jaunak esan zion: 'Sartu berriro eskua golkoan'. Hala egin zuen Moisesek eta, ateratzean, beste gorputz-atal guztiak bezain ongi zeukan". [\[itzuli\]](#)

BI EZKERREKO ESKU ETA BAZTERTUTAKO SIGNORELLI BAT

SOPHIE EICHNER ETA WERNER MÜLLER

Josef Helfenstein-en ekimenez, erakusketa-proiektu honen aurretik analisi sakonak egin izan dira Kunstmuseum Basel-eko zaharberitze-sailaren zuzendaritzapean. Hala, gure ikerlanari ekitean, harrigarria izan da ikustea zein argitalpen gutxi dauden Marc Chagallen pintura-teknika aztertzen dutenak. Kunstmuseum Basel da Marc Chagallen obraren halako bilduma bikain bat hartzen duen erakunde bakanetako bat, eta arrazoia hori izan daiteke beharbada. Eta nabarmentzekoa da gainera izan dugun aukera paregabea bertako kalitate handiko azterketa-instalazioak erabiltzeko. Proiektu honetarako, Marc Chagallen zazpi obra goiztiar¹ aztertu ditugu sakonetik, gure nahia baita zuekin partekatzea *Tabako-hautsa hartzen (Errabinoa)* eta *Judua gorriz* obretatik argitu ahal izan ditugun ezkutuko kontuak.

Marc Chagallek Parisen margotu zuen *Tabako-hautsa hartzen (Errabinoa)*, 1923 eta 1926 urte bitartean. Pintura hau 1912ko aurreko bertsio batean dago oinarrituta, *Diotenez. Errabinoa* izenburua duen horretan. Pinturaren tamaina ez da berdina: lehenengo pinturaren aldean, bigarren bertsioak gutxi gorabehera hamar zentimetro gutxiago ditu luzeran; nahiko alde handia, alegia.

EUSKARRIA: Koadroa mihise gainean dago landuta koloretako olio-pinturekin, eta bastidore batean dago muntatua, ziri eta zeharragekin. Oihalak hemeretzi hari horizontaleko eta hamabost hari bertikaleko dentsitatea du zentimetro karratu bakoitzeko eta kalitate onekoa da. Mihiseak jatorrian bezala jarraitzen du bastidorean, eta orain arte ez da bertatik kendu. Oihalaren ertzak ez dira moztu eta bere horretan jarraitzen dute alde guztietan. Behaldeko ertzean oihal-bazter bat dago, alboetako oihal-ertzeetan akabera emandako ertza ehotze-prozesuan. Ez dira ageri fabrikatzailearen edo saltzaileen oharrik. Dena den, atzealdean aduanako zigiluak, erakusketetako etiketak, eta Kunsthalle Mannheim-eko zigilu bat, obraren aurreko jabearena, ageri dira.

INPRIMAZIOA: Prestakin-geruza fin bat dago aplikatuta, eskuz antza, uretan disolbagarria. Pinturaren ertzean zehar zimur mehetan metatu da oinarri-geruza, eta oihalaren ertzek ez dute oinarri-geruzarik. Horrek adieraz dezake prestakina eskuz aplikatu zela mihisean, bastidorean jadanik muntatuta zegoenean.

AZPIKO ZIRRIBORROAK: Infragorri-erreflektografiak grafitozko arkatx batekin egindako zirriborro bat uzten du agerian, eta amaierako konposizioak ingeraden diseinuari nagusiki jarraitzen diola erakusten du. Dena den, desberdintasun txiki batzuek sortze-prozesuaren aztarrenak ematen dizkigute. Adibidez, liburuaren ondoan betaurreko batzuk antzeman daitezke, Chagallek gehiago erabili ez zituenak. Irudiaren ezker aldeko ertzerantz, esku baten ingeradaren zirriborro bat ikus daiteke. Baliteke

Chagallek errabinoaren eskuineko eskuko hatz lodiaren kokapen egokia zirriboratu izana begien bistan izateko. Azkenik, eta bozetoan ez bezala, 180 gradu birarazi zuen eskuineko eskua. Beharbada errabinoaren trebetasunaren aipamen ironiko bat egin nahian eman zizkion Chagallek “bi ezkerreko esku”. Errealitatetik desbideratze horrek azaltzen du eskuineko eskuaren jarrerak zergatik sortzen duen halako nahasmena ikuslearengan.

PINTURA-GERUZAK: Oinarriko marrazkiaren gainean olio-pintura geruza bat eman zuen. Chagallek pintura komertziala erabili zuen tutuetan². Olio-pintura pintzelarekin aplikatu zuen gehienbat, baina paleta-aiztoa edo espatula ere erabili zuen. Eremitu batzuetan, horiz margotutakoetan, baina baita ingeradetan ere, oinarri-geruza ez da osorik estali eta ikusi egiten da. Pigmentuak aztertzean ikusi ahal izan denez, hori kolore argiagoa, paleta batez aplikatua gehienbat, kadmio horia da; zink hori ilunagoa pintzelaz aplikatu zuen kadmio pintura lehorraren gainean.

Argi naturalaren pean, lehen begiratuan bi pigmentu desberdin erabili izan zituela antzeman daiteke, eta argi ultramorea erabiltzean ziurtatu daiteke hori, kolorean fluoreszente desberdinak agertzen baitira³.

Pintura berdearen lehenengo geruza, Schweinfurt berdea edo Paris berdea alegia, artsenikoduna, geruza mehe batean desegin zuen mihisean zehar pintura oraindik bustita zegoenean; hala, mihisearen irazkiaren eta bilbearen korapiloak ikus daitezke oraindik. Gehitu izan zituen pintura-geruzak horren gainean aplikatu zituen, pintzelkada kementsuak erabiliz. Berde iluneko eremu ilunean, Guignet berde (kromo oxido hidratatua) kolorearen arrastoak ere aurkitu genituen, esmeralda-berde antzeko bat, alegia. Pintura zuriarekin nahasi izan den eremuetan pintura enpatea lodi gisa aplikatu izan zela aurkitu da, kolorea oso lehor aplikatuta, esate baterako, ezkerreko besoaren argiguneetan. Xehetasunak, besteren artean atzealdeko Tora tapizaren litsak, arreta handiz gehitu izan zituen pintzel fin batekin. Pintzelaren ile batzuk ageri dira pintura-geruzan erantsita. Sinadura pintura berdez dago idatzita, latinezko letretan, koadroaren behealdean, eskuinean.

Pinturaren gainazala ez zen bernizatu. Bi eremutan proteinadun bainu baten arrastoak geratu dira, neurri batean histuta eta ilunduta, aurretik egin izan zaion zaharberitze lanen batean aplikatu izango zena, beharbada.

AGERIKO ALDAKETA KIMIKOAK: Aldaketa kimiko nabariak zeharo aldarazi dute pinturaren inpaktu optikoa eta, beraz, analisi gehiago egin izan dira⁴.

Beltzaren eta berdearen gaineko geruza zurixka, tratatua izan arren oraindik ageri dena, 1993an analizatu zen, eta azido koipetsuen efloreszentzien kristaltzeak sortzen dutela ondorioztatu da⁵. Prozesu horri “loratzea” deitzen zaio, eta aglutinatzaile koipetsuaren osagaiak azaleratzen direnean gertatzen da, geruza zuri bat eratzen dutenak.

Jatorrizko kolore berde bizia ere grixtu egin da eta gainazal irregular eta orbandu baten itxura hartu du. Geroago egin izan diren analisietan agerian geratu da, pintura-geruza honen gainazalean, jatorrizko pintura berdearen partikula handiak egitura kristalino fin bilakatu direla, orratz-formakoak. Partikula

horiek kobre artseniato zuriz osatuak daude gehienbat eta horrek lausotze zuriskaren efektua indartzen du; ez bakarrik partikulen koloreagatik, are partikula horiek sortutako gainazal-zimurtasunek eragindako argiaren sakabanatzeagatik.

Kolore-aldaketak eremu horietan ere gertatu dira. 1940ko hamarkadako zuri-beltzeko irudi batek aditzera ematen duenez, zink horia da aldatu eta ilundu dena.

Laburbilduz, esan daiteke pigmentu berezi batzuen ezegonkortasun kimikoak nabarmen ahuldu duela kolore-kontrasteen efektu optikoa. Kolore-berreraikuntza konparatibo baten laguntzarekin, koadroan ageri diren pinturen jatorrizko itxura simulatu eta bistaratu egin daiteke nolabait⁶. Eremu berdeak ilunagoak eta kolorea biziagoa izango ziren oro har, eta eremu horiak argiagoak eta homogeenagoak. Hala, koadroaren kolore nagusiei dagokienez, Chagallek bere konposiziorako lortu nahi zituen kontrastea eta kolore-harmonia nabarmen ahuldu eta aldatu dira.

Lehen Mundu Gerra hasi izanaren ondorioz Errusian geratu behar izan zuenean sortu zuen Chagallek *Judua gorritz* pintura.

EUSKARRIA: Pintura kalitate gutxiko kartoi mehe horixka baten gainean landu zuen; milimetro bateko lodiera du gutxi gorabehera, eta lignina dauka⁷. Zulotxoak dauzka lau izkinetan, eta horrek pentsarazten digu oinarri gogor bati itsatsi zitzaizola pintura, mihisea tatxet edo txintxetekin teinkatzeko, margotu aurretik. Zehaztu gabeko beranduagoko data batean, itsasgarri batekin erantsi zen kartoia mihise gainean, eta ondoren bastidore batean muntatu eta mihise gaineko ohiko pinturetan bezala berniztatu zen.

INPRIMAZIOA: Ez da inprimazioren arrastorik ikusten; horren ordez, pintura zuri laua ageri da hondoko geruza gisa.

AZPIKO ZIRRIBORROAK: Erreflektografia infragorria erabiliz egindako analisi bat egin ondoren, azpian ez da zirriborroren arrastorik aurkitu.

PINTURA-GERUZAK: Euskarria osorik dago pinturaz estalita eta ez da margotu gabeko eremurik aurkitu, alderatu zitezkeen autorearen bestelako pinturetan ez bezala.

Koadroan, kolore gorria, urdina, zuria, beltza eta horia dira nagusi.

Ez da pigmentuen eta aglutinatzailearen analisisirik egin. Enpaste arin batez aplikatuta dago pintura. Deigarria da, salbuespenak salbu, irudi lauaren ingeradei akabera eman izana lan-prozesu osoaren amaieran. Jantzien kolore beltza hondoko gorriaren eta zuriaren gainean dago aplikatuta.

Eskuineko besoaren goialdean zehar bakarrik ageri da zuzenduta gainetik mahukaren ingerada hondoan erabilitako pintura zuriarekin. Pinturaren sortze-prozesua bestelakoa da antzeko bi koadroetan —*Judua berdez* eta *Judua zuri-beltzez*— erabilitakoarekin alderatuz gero. Aipatutako bi koadro horietan, erdiko irudiei kolorea eman zien lehenengo hondoko gainazalak pintatzearekin prozesua amaitu baino lehen.

ARTISTAREN ZUZENKETAK: Irudiak besotik zintzilik duen zakuaren goialdean lehen begiratuan antzeman daitezke zirriborroak. Erradiografia erabiliz, pintatzeko prozesuan artistak hartutako erabaki desberdinen aztarnak ikusten dira.

Buru: Hasiera batean, jarrera frontal batean ageri zen burua, ikusleak aurre-aurrean zuela, beraz. Bestalde, begiak, argi dago erdi itxita edo behera begira zituela, mundutik aldenduz berebaitarutzen ariko balitz bezala. Jatorrian pentsatutako fisionomia oso bestelakoa zen orain ikusten dugun buru adierazkor eta “modernoaren” aldean. Bizarra, mardula eta kolkoa estaliz argi naturalarekin ikusita, motzagoa izatea zuen aurreikusita, antza.

Zakua: Argi naturalaren pean, eta baita X-erradiografian ere, margotutako egitura sakonagoak ikus daitezke, pinturaren azkeneko bertsioarekin bat ez datozenak. X-izpien pean ageri den irudian, zakuaren ordez, tolesdun estalki bat antzeman dezakegu litsekin, gizon juduaren beso gainean. Horrek aditzera ematen digunez, litekeena da Chagallek besoaren gainetik *talit* bat (otoitz-xal errituala) margotzeko asmoa izatea. Lehen aipatutako gizonaren begirada introspektiboarekin batera, Chagallen hasierako asmoa izan zitekeen gizona otoitz isil batean irudikatu nahi izatea.

Etxea: Irudiaren ezker aldean ageri den basetxea konposizioa amaitzean gehitutako azkeneko elementua dela baieztatu daiteke. Erradiografiako irudian erabakitasunez aplikatutako pintzelkadak ikus daitezke, eta horrek iradoki dezake artista ez zela gustura geratu pinturaren eremu horren akaberarekin. Eta, ziurrenez, atzealdeko kolore gorria ezker aldeko beheko izkinarantz jarraitu zuen diagonaletik. Antza, emaitzarekin gustura geratu ez zenez, Chagallek zuriz margotu zuen eremu hori, base neutro bat eratuz bestelako irudikapen bat lortzearren. Azkenik, Chagallek egitura arkitektonikoak gehitu zizkion konposizioari, etxeak alegia, hasiera batean urrunean eta azkenik formatu handiago batean ikus daitekeen etxe hurbilago bat. Eta makuluaren kokapena ere zuzenduta dago eskuinalderantz.

Artisten izenak: Im Obersteg Fundazioaren bildumen katalogoan jadanik azaldu bezala, Chagallek ziurrenez eredutzat hartzen zituen artisten izenak ezker aldeko triangulu zurian ageri dira⁸. Eremu hau ere zuzendu egin zuen Chagallek. Lehen begiratuan antzeman daitezke zuzenketak, baina argiago ikusten dira UV argiaren pean. 1923ko katalogo bateko ilustrazioan, artisten izenen jatorrizko bertsioa ikus dezakegu².

[Bi irudiak] alderatuz gero, ondo ikus daiteke “Signorelli” izena (Luca Signorelli, ca. 1450–1523, Florentziako Eskolako maisua) margoz estali zuela eta ez zuela berrezarri. Gorago, irakurri ezin den beste izen baten ordez “Cimabue” (ca. 1240–ca. 1302, Florentziako pintorea) idatzi zuen.

Antza denez, Chagallek estali egin zituen margoz artista guztien izenak, eta bigarren aldi batean gehitu egin zituen gehienak.

Ez dakigu zein urtekoak diren 1923ko katalogoan erabilitako argazkiak, baina kontuan izanik Chagallentzat ziurrenik garrantzizkoa zela bere pinturen argazki garaikideak argitalpenean txertatzea, irudiak 1923an edo pixka bat lehenago atereak izan zirela esan daiteke.

Dena dela, pinturaren dataren eta katalogoa argitaratu zen dataren artean bederatzirteko alde dago. Hortaz, ezin dugu guztiz baztertu Marc Chagallek pintura amaitu eta handik ia hamar urtera erabaki zuela artisten izenak aldatzea.

[Itzultzailea: Bitez.
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. Bestela zehaztu ezean, irudi guztiak Kunstmuseum Basel-eko zaharberritze-sailak eta Martin P. Bühler argazkilariak eginak dira. [\[itzuli\]](#)
2. Aztertutako gehigarriak garrantzizko prozesaketa-materialak zirenez tutu-pinturetan, pinturak dendan erosiak izan zirela suposatzen dugu. [\[itzuli\]](#)
3. Pintura horien eta berdeen aglutinatzaileak eta konposizioa identifikatzeko analisiak Stefan Zumbühl-ek egin zituen Bernako Arteko Goi Mailako Eskolako arte-arloko teknologiko laborategian, 2017ko apirilaren 4an. Erabilitako analisi-metodoak espektroskopia infragorria (FTIR) eta analisi elementala (EDS) izan ziren. [\[itzuli\]](#)
4. Analisiak 2017ko ekainaren 13an egin zituzten Stefan Zumbühl-ek eta Nadim C. Scherrer-ek Bernako Arteko Goi Mailako Eskolako arte-arloko teknologiko laborategian. Erabilitako analisi-metodoak hauek izan ziren: espektroskopia infragorria (FTIR-FPA), ekorketako elektro mikroskopia (REM-BSE), analisi elementala (EDS) eta Raman espektroskopia. [\[itzuli\]](#)
5. Analisiak Johann Koller-ek egin zituen 1993an, Doerner Institutuan, Municheko Bavariako Pintura Bilduma, gas-kromatografia/masa-espektrometria erabiliz. Ursula Baumer-en txostena, Doerner Institutua, 2016ko urriak 26. [\[itzuli\]](#)
6. Kolore-berreraikuntza Stefan Zumbühl-ek egin da. [\[itzuli\]](#)
7. Mila esker Chantal Schwendener-i kontzeptuak zehaztu eta definitzekatik. [\[itzuli\]](#)
8. Michael Baumgartner eta Hans Christoph von Tavel, *Die Sammlung Karl und Jürg Im Obersteg*, Oberhofen 1995, 142. or. [\[itzuli\]](#)
9. Karl With, *Marc Chagall*, Leipzig 1923. Mila esker Henriette Mentha-ri aholku ordainezinengatik. [\[itzuli\]](#)

Eskertza

Artelaren diagnostikoa egiteko eskueran izan ditugun baliabide teknikoak Kunstmuseum Basel-en, Basileako Herrialdearen eta Ernst Göhner Stiftung-en diru-laguntza eskuzabalari esker optimizatu ahal izan ditugu, babes horrek ahalbidetu baitigu diskurtso zientifikoari ekarpenak egitea. Kunstmuseum Basel-eko zaharberritze-sail osoari eskerrak eman nahi dizkiogu haiengandik jasotako babesagatik eta laguntzagatik, eta Martin Bühler ere eskertu nahi dugu egin dituen argazki zientifikoengatik. Pigmentuen eta aglutinatzaileen analiziaz Stefan Zumbühl eta Nadim Scherrer arduratu dira, Bernako Arteko Goi Mailako Eskola teknologia artistikoetako laborategikoak, eta eskerrak eman nahi diegu haien lankidetzagatik eta artikulu honetan emaitzak erabiltzen utzi dizkigutelako.

Gainera, artelanen garraio-taldeari ere eskerrak eman nahi dizkiogu, gure ikerketarako funtsezkoa izan den zerbitzua eman baitigute. Artelanak aztertzeko gugan jarri duten konfiantzagatik, gure eskerrik zintzoena ere Henriette Mentha-ri eta Im Obersteg Fundazioari.

KRONOLOGIA

BETTINA KELLER-BACK ETA OLGA OSADTSCHY

1887

Moishe Shagalov (gerora Marc Chagall) Vitebsken jaio zen, eta bederatzi anai-arrebetatik zaharrena zen. Haren aitak, Sachar-ek, sardinzar-biltegi batean egiten zuen lan, eta ama, Feige-lte, saltoki txiki baten arduraduna zen. Vitebskeko lehen hezkuntzako eskola judu batean (heder) ikasi zuen Chagallek zazpi urtez, eta ondoren udal eskolan sartu zen. Biolin eta kantu eskolak ere jaso zituen, eta sinagogako koru-zuzendari eta organistaren laguntzaile izan zen.

1906

Eskola utzi ondoren, arte-eskolak jaso zituen, genero- eta erretratu-pintore klasiko Yehuda Pen-en zuzendaritzapean. Viktor Mekler ezagutu zuen, familia judu aberats bateko ikaskidea, eta betiko lagun izango zuena.

1906-1907

Chagall San Petersburgora joan zen bizitzera Viktor Meklerrekin batera. Bertan, Arteak Sustatzeko Elkarte Inperialaren eskolan onartu zuten. Zuzendariak, Nicholas Roerich-ek, artearen arloan askatasunez jarduteko aukera ematen zien bere ikasleei, eta balioetsi egiten zuen Chagall gaztearen lana. Hala eta guztiz ere, beste irakasle batzuegandik jasotako kritikak zirela-eta, utzi egin zuen eskola. Garai hartan, Chagallek bildumagile, babesle eta kritikari gailenak ezagutu zituen, haien artean Maxim Vinaver, Duma Estataleko behe-ganberako kidea, eta baita ere bere ezkon-anaia Leopold Sev, Maximilian Grigoryevich (M. G.) Sirkin kritikaria eta Vladimir Pozner autoreak; guztiak ziren editoreak *Voskhod* (Egunsentia) egunkari judu liberallean, Chagall eta bere obra babesten zuen horretan.

1909-1910

Chagallek bere ikasketak jarraitu zituen Léon Bakst arte-irakasle liberalarekin, Frantziako abangoardia miresten zuen Elizaveta Nikolaevna Zvantseva artistak sortutako arte-eskolan. 1909ko udazkenean, Chagallek bere emazte izango zen Bella Rosenfeld ezagutu zuen, Vitebskeko bitxigileen familia aberats bateko alaba, garai hartan Moskun ikasten ari zena.

1911

Maxim Vinaverren diru-laguntzarekin, Parisera joan zen Chagall udaberrian. Bertan, Pariseko abangoardiako artistak ezagutu zituen, haien artean Sonia eta Robert Delaunay, Fernand Léger, Jean Metzinger, Albert Gleizes eta Roger de La Fresnaye.

1912

Chagallek estudio bat lortu zuen La Ruche artisten kolonian. Bere lana ikusgai jarri zen Pariseko Salon des Indépendants aretoan, eta Moskuko *Oslinyy Khvost* (Astoaren buztana) erakusketan ere, izen bereko artista-taldeak aurkeztutakoan. Chagallek Blaise Cendrars eta Guillaume Apollinaire poetak ezagutu zituen.

1913

Chagallek berriro jarri zuen bere obra ikusgai Salon des Indépendants erakusketan. Berlineko galerista Herwarth Walden-ek hiru obra aurkeztera gonbidatu zuenean 1913ko *Erster Deutscher Herbstsalonen* (Alemaniako udazkeneko lehen erakusketa), Parisen sortu zituen obra guztiekin joan zen Chagall Alemaniara.

1914

Chagallen obren eskala handiko bakarkako lehen erakusketa inauguratu zen Herwarth Waldenen Der Sturm galerian, 40 pintura eta 160 marrazkirekin. Ondoren, hiru hilabetez Vitebskera joatea erabaki zuen Chagallek. Lehen Mundu Gerra hasia zela-eta, ezin izan zuen Parisera itzuli.

1915

Martxoan, Jakob Tugendhold arte-kritikariak aholkatuta, Chagallek hogeita bost pintura jarri zituen ikusgai *Margolaritza erakusketa: 1915* erakusketan, Klavdia Mikhailova pintorearen Moskuko erakustokian. Bella Rosenfeldekin ezkondu eta harekin batera joan zen bizitzera San Petersburgora (1914tik Petrogrado deitua). Chagallek Gerrako Ekonomia Bulegoan jardun zuen lanean prentsako materiala aztertzen. Poeta gailenak ezagutu zituen, haien artean, Alexander Blok, Boris Pasternak, Sergei Yesenin eta Vladimir Mayakovsky.

1916

Bere alaba Ida jaio zen. Garai hartan, ilustrazioak egin zituen Txinako tintarekin, yiddishez idatzitako poemak laguntzeko —*Geschichte eines Hahns* (Oilar bati buruzko istorioa) eta *Das Zicklein* (Antxumea)—, baita Jizchok Leib Peretzen *Der Magier* (Magoa) yiddishezko ipuinerako ere. Jacob Kagan-Chabchay arte-bildumagileak Chagallen obra ugari eskuratu zituen.

1917

Otsaileko eta Urriko Iraultzak gertatu ziren Errusian. Vitebskera joan zen bizitzera bere familiarekin. Bere bigarren erakusketa *Der Sturm* galerian, Berlinen.

1918

Vitebskeko eskualdeko Arte Komisario izendatu zuten Chagall. Hainbat proiektutan jardun zuen betebetean, besteren artean Herriaren Arte Eskola eta komunitatearen arte-estudio bat (museo bat hartzen zuena) sortzen, eta baita eskualdeko eskoletan marrazketako irakaskuntza ematen zela ziurtatzen. Iraultzaren lehenbiziko urteurrena ospatzeko, kartel erraldoiekin apaindu eta aire zabaleko agertokiez eta garaipen-arkuez hornitu zuen hiria; elementu haietako asko berak diseinatu zituen. Abram Efros-ek eta Jakob Tugendhold-ek Chagallen obraren lehenengo monografikoa argitaratu zuten Errusian.

1919

Joera guztietako Petrogradoko artisten lehen erakusketan parte hartu zuen Petrogradoko Neguko Jauregian. Herriaren Arte Eskola eta museoa ireki ziren Vitebsken. Chagallen ospeak erakarri egin zituen izen handiko hainbat irakasle eskolan lan egiteko, haien artean Kseniya Boguslavskaya, Mstislav Dobuzhinsky, Vera Ermolaeva, El Lissitzky, Ivan Puni eta Alexander Romm-ek erantzun zioten haren deia. Lissitzky tematu egin zen Kazimir Malevich Vitebskera ekarri nahian. Bertako langileen artean desadostasuna sortu zen eskolak hartu beharreko norabidea zela-eta.

1920

Malevichen eta Chagallen arteko gatazkak goia jo zuen, baimenik gabe Malevichek Akademia Suprematista izen berria ipini zionean eskolari. Lissitzkyk, Malevichek eta beste artista batzuek UNOVIS (Utverditeli novogo iskusstva edo Arte Berriaren Garaileak) taldea sortu zuten, ikasleen artean izugarritzko harrera ona izan zuena. Akademiako zuzendari karguari uko egin zion Chagallek, eta

Vitebsk atzean utzi eta Moskura joan zen bizibide berri baten bila; bertan, eszenatokien diseinuan eta muraletan aritu zen lanean Ganberako Estatu Antzoki Judurako.

1921

Chagall marrazketako irakasle lanetan aritu zen gerrako umezurtz juduen kolonia batean Malakhovka-n, Moskutik gertu, eta *Eygen*, *Oytobiografie* autobiografia idatzi zuen, lehenengo yiddishez argitaratu zena 1925ean.

1922

Chagallek baimena lortu zuen Errusia uzteko, *Erste Russische Kunstausstellungen* (Errusiako Lehen Arte Erakusketa) parte har zezan, Berlingo Galerie van Diemen-en. Inflazioaren ondorioz, Der Sturm galeriaren bitartez saldu izan ziren bere pinturen irabaziak handiak zirela jakin zuen eta demanda bat jarri zion Waldeni bidezko konpentsazioa emateko eta bere obrak itzultzeko. Urte hartan bertan, Paul Cassirer arte-merkatariak eskari bat egin zion *Eygen* argitalpenerako akuaforteak sor zitzaizkion. Hermann Struck-engandik ikasi zuen teknika, zeinak Lovis Corinth-i eta Max Liebermann-i ere irakatsi izan zien.

1923

Parisera itzuli zen Chagall.

[Itzultzailea: Bitez.
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

MARC CHAGALL YIDDISHEZKO PRENTSAN

SIFRA KUPERMAN

Marc Chagallen arrakasta ukaezinaren ondorengo urteetan, lau hamarkada lehenago kezkarazten zuen galdera bera egin zion artistak berriro bere buruari: “Nor da profeta bere herrialdean?”¹ Yiddishez idatzitako garai hartako prentsa irakurtzean, harrigarria da arte-kritiketan Chagallen aipamenik ia ez topatzea. Kritikariak —Leo König (Leib Yaffe) berak, ondoren lotura estua izango zuenak Chagallekin— yiddish artisten kanon espezifiko baten berri besterik ez zuten eman gerraren urteetan². Chagalli eta bere obrari buruzko artikulak 1920ko urteen hasieran hasi ziren agertzen yiddishezko aldizkarietan. Hala ere, prentsan hamar urteko atzerapen horrekin bere obrari harrera egin izanak Chagallen aurreko lanari ikuspegi berri batetik heltzeko balio izan zuen, ikuspegi poetikoago batetik, alegia.

1921: SARRERA. 1921eko urtarrilean, New Yorkeko **יד טפנוקוצ** (*Di Tsukunft*, Etorkezuna) egunkari sozialistak ohiko moduan aurkeztu zien Chagall irakurle yiddishei³. Garai hartan yiddishez idatzitako kritika eta entziklopediako sarreretan ohikoa zenez, lehenbizi gurasoen lanbidea eta estatus soziala adierazten zen Chagall identifikatzeko; halaber, juduen mundu tradizionaletik hartutako metaforekin deskribatu ohi zen bere prestakuntza. Bere irakasle Yehuda Penekin zuen lotura adierazteko, errabino hasidikoaren eta bere ikaslearen arteko loturarekin parekatu ohi zen.

Ez da harritzekoa, beraz, ondoren egin izan ziren analisietan “edukiaren eta formaren arteko” harremanari heldu izana, konbentzio bat baitzen hura arte-kritikan, yiddishezko literatura 1908 inguruan berpiztu zenetik. Hainbat aurkakotasunen bitartez heltzen da bat ezaugarri interesgarri horietara: Vitebsk eta Paris, judaismoa eta unibertsalismoa edo naziotasuna eta nazioartekotasuna aurrez aurre ipinita. Baal-Makhshoves (Israel Isidor Elyashev) kritikariak dikotomia horretan identifikatu zuen artista juduaren gatazka larriena, artearen inguruko itxaropen nazionalen eta artearen nazioarteko publikoaren arteko hausturan, alegia⁴.

1922TIK AURRERA: “CHAGALLISMOA”. Arrakastak eredu bihurtu zuen Chagall pintore judu askorentzat. 1922an Berlinen egin zen arte juduaren erakusketaren ondoren, hiri horretan sortu berri zen **מיורגלימ** (*Milgroym*, Mingrana) arte-aldizkariko kritikariak azpimarratu zutenek, Chagall zen beharbada oso bestelako bi mundu osotasun bakarrean biltzea lortu zuen artista bakarra⁵. Chagallek europartu egin zuen juduen mundua. Arte bizi propio bat sortu zuen arren, kritikaria atsekabetuta zegoen “chagallismoa”ren porrot kolektiboa zela-eta; termino hori gutxiespenez baliatzen zen, Chagallen obraren imitazio sentimentala deskribatzeko.

Dena den, “chagallismo” delakoa ez zegokion soilik artistaren obrari. Chagallen garai hartako ospearen berrespena —ezohiko modu batean bada ere— Varsoviako **הינט** (*Haynt*, Gaur) egunkariko artikulua batean aurki dezakegu. Funtsean, yiddishezko literaturarekin zuen loturaren bitartez aurkeztu zien

irakurleei Chagallen obra. Genero horretako klasiko gailentzat sortu izan zituen ilustrazioak aipatzen zituen, Sholem Aleichem eta Jizchok Leib Peretzen lanentzat; Moskuko Ganberako Estatu Antzoki Judurako egin izan zuen lana; eta yiddish kritikari Baal-Makhshoves-en erretratu bat⁶. Gainera, juduen munduaz haraindi hark izandako ospea nabarmendu zuen artikulua. Hala ere, pasarterik bitxiena gizon bati zegokion, zeinak, artistaren ospeaz baliatuz, bere burua aurkeztu zuen Marc Chagall gisa Dresdeneko zirkulu artistiko eta literarioetan, artistari zegokion arreta bereganatzeko⁷.

1924: PUBLIKO JUDUA. עשירארעטיל רעטעלב (*Di Literarische Bleter*, Literatur-orriak) argitalpenean, Marc Chagalli egindako bisitaldi bat deskribatzen zen, "Gutunak Parisetik" izenburupean. Hasierahasieratik, testuak agerian uzten zuen Chagallen herrimin eta interesa yiddish munduarekiko. Jakin-min handiko gizon bezala deskribatzen zen, galderak egin eta solaskideari adi-adi entzuten ziona. Egileak idatzitakoaren arabera, Chagallek ez zituen oso gustuko aurretik egin izan ziren juduen erretratuak, nabariegiak zirelako. Judutarrak isilik, esperoan erretratatu behar ziren. Chagallek onartu zuen, nolabait lotsatuta, bere nahirik biziena Jizchok Leib Peretz idazlearen yiddishezko ipuinak ilustratzea zela, eta mugimendu literario berrian interesatuta zegoela adierazi zuen baita ere. Hainbat idazle frantses modernoren liburuak zituen egongelan, idazleek berari idatzitako eskaintzekin. Chagallek oso agur beroa egin zion Peretz Markish-i. Etorkizunari begira planak taxutzen hasiak ziren yiddishezko idazleekin eta yiddishezko antzerkiarekin, eta bere obra Varsovian aurkeztea gustatuko litzaiokeela aipatu zuen Chagallek, nahiz eta udaberria baino lehen izan beharko zen hori, New Yorken bere obraren erakusketa baten inaugurazioa izango baitzen orduan. Poetaren aipu batekin amaitzen zen gutuna: "Ez dut izenik gogoratzen, begiak gogoratzen ditut"⁸.

Handik gutxira, Chagallek Varsoviako yiddish artisten elkarteari zuzendutako gutun bat argitaratu zen *Di Literarische Bleter* aldizkarian. Ondorengo urteetan sarritan ageri ohi zen gutuna editore baten adierazpenarekin. Gutunean, Chagallek barkamena eskatzen zuen une hartan bere obren erakusketa bat hirian antolatu ezin izanagatik, baina azpimarratu egiten zuen zein garrantzizkoa zen beretzat publiko judua⁹.

1924TIK AURRERA: AGERTOKI LITERARIOA. Une hartan fase berri bati ekin ahal izan zion Chagallek. *Di Literarische Bleter* yiddishezko aldizkariak, 1924 eta 1939 urte bitartean Varsovian argitaratu izan zenak, Poloniako *Wiadamos'ci Literackie* (Albiste literarioak) aldizkari arrakastatsua hartu zuen eredutzat¹⁰. Bertako lau editoreen artean Peretz Markish egilea zegoen, Chagallen lagun berria, alegia. 1924an bertan, Markishek ere editatutako *יד כאליאסטרה* (*Di Khalyastre*, Banda) literaturako aldizkari abangoardistaren azala ilustratu zuen Chagallek¹¹. 1920ko urteetan *Literarische Bleter* argitalpenak Chagalli eskaini zion agertokiak berebiziko garrantzia hartu zuen artistarentzat, bertako editoreekin eta irakurleekin izango zuen gero eta lotura estuagoa izanik horren erakusgarri.

1925: HASTAPENAK LITERATURAREN MUNDUAN. Editoreekin izandako gero eta lankidetzaz estuagoak aipatu izan ziren antza Boris Arkadevich Kletskin argitaratzailea *Literarische Bleter* aldizkariari babes finantzarioa ematen hasi zenean, eta Chagall agertzen zen aldizkariko editoreek eskerrak eman zizkieten pertsonen zerrenda luzean (idazleak gehienak, salbuespenak salbuespen)¹².

Yiddishezko literatura modernoaren "aita" Jizchok Leib Peretz hil eta hamar egunera, egile gailenari buruzko artikulua bat idazteko eskatu zioten editoreek Chagalli. *Di Literarische Bleterek* Peretzi

eskainitako hurrengo alearen inguruko berriek alde zurretik zerrendatzen zituzten lankidetzan aritu izandako egileak. Peretzen hil osteko urteetan, idazleari eskainitako gorespenak behin eta berriro errepikatzen zen eredu espezifikoki bati atxiki zitzaizkion. Hala, yiddishezko literaturaren inimiziaz-zeremonia konbentzionalaren deskribapen bat barne hartzen zuten artikuluek, literaturazaleen barnezirkuluan ohikoa zenez. Izenburuan izan ezik—“Nola ezagutu nuen Peretz?” edo antzeko zerbait—, Chagallen testuak baztertu egiten ditu oro har halako konbentzioak (pertsoneiari gurtza ia-ia). Horren ordez, Peretzen obra topatu zuen aldiari buruz idatzi zuen, *Der Kuntsenmakher (Magoa, edo “Liluratzalea”)* ilustratu zuenean. Istorioak zenbateraino harritu eta liluratu zuen azaltzen du Chagallek, eta Peretzen irudiak txertatu zituen bere jaioterriaren deskribapen autobiografikoan. *Di Literarische Bletereko* irakurleekin aurretik izandako elkarrizketari berriro helduko balio bezala, Chagallek argi eta garbi adierazi zuen inolako ahalkerik gabe, “Ez dut atsedunik hartuko *Elezaharrak* ilustratu arte. Amets bat da!” Kontuan izanik bere irakurleei zuzendutako barkamen antzeko batekin hasten duela artikulua — “Are gehiago, izutu egiten nau jabetzeak azkenaldi honetan, nire ustetan, idazteko gaitasun oro galdu dudala [...] salatu egin nau lumak [...]”— Chagallek literaturaren munduan egindako sarraldia bezala ere uler daiteke testua.

1925–26: AUTOBIOGRAFIA—AUTO-DESKRIBAPENA: AUTO-LITERARIZAZIOA?

Ziur asko Chagallek jakin bazekien zein ezohikoa zen artista judu batentzat bere oroitzapenak idaztea¹³. 1925ean, bere autobiografia bost ataletan argitaratu zuen (lehen aipatutako) *Di Tsukunft* (Etorkizuna) yiddishezko hileroko sozialistan, New Yorken izandako bere erakusketarekin batera¹⁴. Peretz Markish eta Oyzer Varshavski autore espresionistek yiddishera itzuli zuten haren errusierazko testua.

KOADROAK PINTATZEA

“Pintorea naiz, isila naiz. Ez dakit nor naizen. Pertsona ona naiz. Begiratu iezadazu. Ez dira begiak norbere bizitza ikusten dutenak. Alaitasun handiagoaz pentsatzen dut nire familiari buruz; Rembrandt, Leonardo, Manet, Cézanne, Picasso, nire emaztea.

Holandara, Italiako hegoaldera, Provencera joan nahi nuke, eta biluztu bitartean esango nieke: ‘Maite horiek, ikusten duzue, zuengana etorri naiz. Triste nago han. Egin nahi dudana gauza bakarra pinturak [idaztea] da, eta, zerbait gehiago. Barka iezadazue!’”¹⁵

Beste zenbait testutan berriro aipatzen du koadroak “idaztea”rena¹⁶. Nolabait ere, idazketa ez zen desberdintzen erakartzen zuten beste adierazpideetatik: abeslari, kantari, biolin-jole edo dantzari izateko nahi bizia adierazi izan zuen ere. Ez zirudien talentua falta zitzaionik arlo horietan eta, izan ere, arlo horietakoren batean ere imajinatu zezakeen bere etorkizuna¹⁷. Gainera, adierazi izan zuenez, “Gau eta egun idatzi izan dut poesia. Goretzi egiten zuten. Hala, pentsatu dut: poeta izan nahi dut. Hasi egin nahiko nuke... Ez nuke jakingo nora jo”¹⁸. Alabari ziurtatu zion behin, “Idatzi ahal izango banu, nire hitz kozkorak lurra baino motelagoak izango lirakeke, zeu erori zinen larrea baino motelago”¹⁹.

1926: POETIZAZIOA: Urtebete geroago, *Di Literarische Bleter* aldizkariko *Mentshn aun arbet* (Jendea eta lana) atalean, Chagallek bere autobiografiaren oso bestelako bertsio bat argitaratu zuen, askoz ere laburragoa (eta enigmatikoagoa beharbada), ia manifestu modura formulatua²⁰.

Hogeita hamabost urte ditut, Vitebsken jaio nintzen, baina baita Parisen ere.

Nire gurasoak judu arruntak ziren.

Burua nekatzea, intelektualismoa baino gauza gorrotagarriagorik ez da izan niretzat.

Berdin zait nire bizkarretik zer dioten saloietan eta erakusketetan. Nire lana nola ikusten duten edo jendeak duen iritzia, ez dit gehiegi axola. Aldiz, balio handia ematen diot nire lagunetako batzuen iritzia.

Ez dut aurrez ezarritako gaiekin lan egiten.

Mundu Gerraren aurretik ideal plastiko bat genuen helburu, eta plastikaren alorreko arazo sail batek kezkatzen gintuen.

Gerra bera beste obra plastiko bat zen, erabat irentsi gintuena. Formak berritu, lerroak desegin eta unibertsoari itxura berri bat eman zion.

Orain arte bi edo hiru aldiz eraldatu izan naiz. 1925ean, nolabait esateko, gizon baten bizitza sortu nuen; pintore garaikide bat, haren arnasa, haren premia, eta baita haren lana ere.

Bruegelen, Rembrandten aldean, behe mailako pintoretzat dut Cézanne; gure garaiko gailenena da, ordea.

Lurretik datorren artea nahi dut, eta ez soilik adimenetik datorrena. Errusia maite dut, baina leku guztietatik uste dut Paris dela maiteen dudana. Artea nazioartekoa da; artistak, ordea, nazionala izan behar du. Nire iritziz, tragedia frantsesaren gailurra ordezkutzen du Georges Braquek.

[...] Boltxevikeen agintaldiaren aurreneko urteetan akademia bateko zuzendari izan nintzen.

Nire eskolan langileak bultzatzen nituen, margolariak esaterako, ofizioa nik baino hobeto menderatzen zutenak. Enkarguz eta lehia askean egiten genuen lan tailer komunitarioetan. Bizitza edertze aldera, artea bizitzara ekartzen saiatzen ginen. Etxeak, tranbiak, bagoiak dekoratzen genituen. Gero, gutxika-gutxika, maisu zaharrak itzuli ziren, eta sartu berri ziren berritzaileek bertan behera utzi behar izan zituzten euren ikasleak. Arte proletarioa ezerezean gelditu zen. Bateren batzuen bihotzak apurtu zituen soilik. Sortzeko irrika, eraikitzeko irrika zegoen, baina materialak urriak ziren garai hartan, lehengaiak ere falta baitziren. Protestatu, oihukatu zen, baina egin, ezer gutxi egin zen.

Nire konposizioetan ez naiz sekula fantastiko edo sinbolikoa. Ez dut erotasuna gogoko.

Ziurtasunez eta gehiegikeriarako gogorik gabe, nire pinturak behar duen eraikuntza egiten dut, hutsune bat gorputz batekin edo objektu batekin betez, behar izanez gero.

Uste osoa dut nire buruarengan.

Gauzak lasaitasunez hartuz egiten dut lan.

Autobiografia horren jarraipen gisa idatzia beharbada, “Nire lehenengo irakaslea” artikulua atera zen argitara. Chagallek irakurleei ziurtatu zienez, *Di Literarische Bleter*erako idatzi zuen bereziki. Hala, bere agertokia balitz bezala hasi zen Chagall aldizkari hura erabiltzen. Chagallek idatzi zuenez, pintorearen estudioaren kanpoaldeko kartelak erakarri zuen bere arreta Yehuda Penengana: “Kartel hark beste mundu batekoa zirudien. Zuen urdin kolorea zeruaren urdina bezalakoa zen! Dar-dar egiten du eguzkiaren eta euriaren azpian”. Baina kartelak ez ezik, estudioak berak ere liluratuta utzi zuen: “Hogeita hemezortzi urte bizi izan ditut eta ez diot beste artista bakar bati ikusi arte-giroaz betetako halako estudiorik”. Gainera, Penen itxura hartzen saiatzen zen Chagall hitzetan ere. Haren pinturak, ordea, ezinezkoa zitzaiola deskribatzea adierazi zuen Chagallek: “Nire haurtzaroan, entzun, usaindu eta ukitu izan nituen bere pinturak, baina ezinezkoa zait pintura horiek distantzia batetik ikustea. [...] 19 urte igaro dira Pen utzi nuenetik. [...] Aita bat balitz bezala dut gogoan. Eta, sarritan, hiriko kale bakartietan pentsatzen dudanean, han eta hemen ageri da bera”²¹.

Aurreko urtean *Di Tsukunft* aldizkarian adierazi ez bezala, Chagallek utzi egin zion kontatzeari “inizioaren istorio” erakargarria, Penekin lehen aldiz topo egin zueneko, ama lagun zuela²².

Orain, bere buruarengan uste osoa duen pintore gisa aurkezten da Penen aurrean.

1927: PROFETA GALDUAK. Yiddish poeta Yehoash (Solomon Blumgarten) hil zenean, Chagallek dolu-gutun espontaneo eta pertsonal bat idatzi zuen *Di Literarische Bleter* aldizkarirako, editoreei zuzendutako ohar bat atxikita zuela: “Lagunok, Yehoashen heriotzari buruzko lerro batzuk idatzi beharra nuen. Zuei bidaltzen dizkizuet”²³. Yehoashek yiddisheraz itzuli zuen Biblia eta poesiako maisulanen artean dago egun ere. Bertsio hori erabili zuen Chagallek oinarri gisa Bibliarako ilustrazioak sortu zituenean.

Dirudienez gainera urte hartan egiaztatu zen “inor ez da profeta bere lurraldean” kontzeptua. Chagallen lagun Baal-Makhshovesen heriotzaren hirugarren urteurrena oroitzeko artikulua batean, Hertz Aktzin idazleak zendutako yiddish kritikaria ikusi zuen azkeneko aldia azaldu zuen. “Han zegoen, adibidez, Marc Chagall (bide batez, Baal-Makhshovesek gogokoen zuena), artista handia, judua eta oraindik ere juduek aintzatetsi edo babesten ez dutena. [...] European artista gailentzat dute jadanik, eta bat-batean konturatu gara: itxaron, begira, hori da gure Chagall! Bera, tamalez, ez da gure Chagall”²⁴.

1928: CHAGALLISMOA LITERATURAN. Chagallen nazioarteko ospea Varsovian ezarritako *Di Literarische Bleter* aldizkariko kultur atalean islatu zen. Egunkarietan ere ematen zuten bere arrakastaren berri. Hori dela-eta, urte horretako Veneziako Bienala goren une bat izan zen ziur asko. Baina lehenago ere, apirilean, arte-kritikako lan bikain bat, “Marc Chagallen pinturak”, itzuli zen frantsesetik bertsio murritzuan, eta *Di Literarische Bleter*erako yiddish irakurleei aurkeztu zitzaien. Artikulua giltzarri antzeko bat bezala iragarri zen Chagallen obra ulertzeko²⁵.

Aldi berean, טלעו עשידיי יד (*Di Yidische Velt*) hileroko aldizkaria kaleratu berri zen, eta une gogoangarria izan zen hura yiddishez idatzitako prentsarentzat. Hala, aldizkari hartan, lehen aldiz argitaratu zituen Jizchok Leib Peretzek bere oroitzapenak 1913an. Marc Chagallek ere artikulu batekin egin zuen bere ekarpena bigarren zenbakian (1928ko maiatza), “Nire lana Moskuko Ganberako Estatu Antzoki Juduan” izenburupean.

Bestalde, ez da harrizkoa Joshua Perle yiddish idazleak, Varsoviatik Parisera bidaian joan zenean, Chagall ezagutu nahi izatea: “Chagall! Izen bat baino gehiago da. Pertsona bat baino gehiago da. Legenda bat da ia. Nola liteke ni Parisen izatea bera aurrez aurre ikusi gabe?”²⁶ Hala hasten da bere artikulua *Di Literarische Bleteren*. Chagall ezagutzeko hark egindako bidaiak, haien topaketak eta ostatu hartu zuen hotel txikira egin zuen itzulerak deskribapen literario erakargarri baterako ardatz narratiboa osatzen dute. Marrazten ikusi ahal izan zuen Chagall, eta hasieran arteaz eta ondoren yiddishezko literaturaz jardun ziren.

Gainera, Perlek adierazi zuenez, Chagallek bere pintura famatuenetako batzuk etxean zituen bilduta, etorkizuneko museo judu baterako.

Literaturaren testuinguruari dagokionez, Chagallen lanean Sholem Aleichemen zer edo zer bazela ziurtatu zien Perlek irakurleei²⁷. Biek izan zuten elkarrizketaren ondoren, dena ikusten zuen Chagallen begiekin. Artikulua amaitzeko ondokoa adierazi zuen: “Eta iruditu zitzaidan yiddishezko literaturan bazela norbait chagallismoak kutsatu zuena. Alegia, Oyzer Varshavski. [...] Ez da pekatua. Haren ideiak kutsakorak dira erabat”²⁸.

1929. urtearen inguruan, yiddishezko idazleei buruzko bere erreferentziazko lanaren azkeneko liburukia argitaratzeko prestalanean ari zen Zalman Reyzen: *Leksikon fun der yidisher literatur, prese un filologye* (Yiddishezko literaturako, prentsako eta filologiako lexikoa). Lau liburukiz osatutako lan hura Vilniusen argitaratu zuen 1926an lehen aldiz Boris Kletskinen argitaletxeak. Argitaletxe horrek berak 1925az geroztik lagundu zion diruz *Di Literarische Bleter* aldizkariari eta Peretzen *Der Kuntsenmakher* kontakizuna kaleratu zuen, 1914an Chagallek ilustratua (Reyzenen arabera)²⁹.

Hala eta guztiz ere, nahiko harrigarria da erreferentziazko obra horretan Chagalli buruzko artikulu bat topatzea. Hainbat eta hainbat xehetasun agertzen direla kontuan hartuta, esaterako gerran eta Iraultzan Chagallek izan zuen eragin itzela artearen eta diseinu grafikoaren berpizkundean, eta baita bertan biltzen den xehetasun handiko biografia kontuan hartuta ere, esan genezake arte ederrek ez ezik literaturaren munduak ere berenganatu zutela Chagallen lana. 1920ko urteetan yiddishezko literaturarekin izandako elkartrukea, anitza izateaz gain, bere obra osoaren parte bilakatu zen³⁰.

[Itzultzailea: Bitez.
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

16. *Di Tsukunft*, 1925eko ekaina, 359. or.: “Eta nik Leonardorenak bezalako koadroak idazten ditut ia” eta “Bertak loreak dakartza [...] eta nik bere erretratua egiten dut”. [\[itzuli\]](#)
17. *Di Tsukunft*, 1925eko apirila, 212. or. [\[itzuli\]](#)
18. *Ibid.* [\[itzuli\]](#)
19. *Di Tsukunft*, 1925eko uztaila. [\[itzuli\]](#)
20. *Di Literarische Bleter*, 1926ko urtarrilak 29, 75. or.: “ אווטאביאגראפיע: לאגאש קראמ ”. Mikkel Mangold eskertu nahi nuke pasarte hori alemanez itzultzen laguntzeagatik. [\[itzuli\]](#)
21. *Di Literarische Bleter*, 1926ko apirilak 16, azala. [\[itzuli\]](#)
22. *Di Tsukunft*, 1925eko apirila, 213–14. or. [\[itzuli\]](#)
23. *Di Literarische Bleter*, 1927ko urtarrilak 28, 62. or. [\[itzuli\]](#)
24. *Di Literarische Bleter*, 1927ko otsailak 4, 85. or.: “ תובשחמ לעב וגענו תונורכז, ויצקא צרעה ” [\[itzuli\]](#)
25. *Literarische Bleter*, 1928ko otsailak 17, 131–32. or.: “ רעטעלב עשירארעטיל, רעדליב סלאגאש קראמ :נעג ” [\[itzuli\]](#)
26. *Literarische Bleter*, 1928ko urriak 12, 802. or.: “ רעטעלב עשירארעטיל, לאגאש קראמ ייב :עלרעפ עושוהי ” [\[itzuli\]](#)
27. Sholem Aleichem (Sholem Yankev Errabinovitch) egilea yiddishezko literatura modernoaren idazle klasikotzat hartzen da. Adierazpena Peretz Markishek egina dela dirudi. [\[itzuli\]](#)
28. *Di Literarische Bleter*, 1928ko urriak 12, 804. or. [\[itzuli\]](#)
29. Chagallek adierazi zuenez, ezinezkoa zitzaion gogoratzea argitaratzailearen izena (!). Ikus *Di Literarische Bleter*, 1925eko martxoak 6, 6. or. [\[itzuli\]](#)
30. רעשידיי רעד נופ ואקיסקעל: נעזייר נמלז ענליוו, 4 דנאב, עיגאלאליפ ווא עסערפ, רוטארעטיל 4, 1930-1926 [\[itzuli\]](#)