

David Burljuk futurismia uudelleen määrittelemässä

M i h a i l O š u k o v

Vuonna 1929 kirjoittamissaan muistelmissa David Burljuk kertoo venäläisen futurismin synnystä ja kehityksestä sekä omasta roolistaan suuntauksessa – osin suoraan, osin rivien välissä. Venäjällä muistelmat julkaistiin vasta vuonna 1994. Analysoidessaan futurismin merkitystä ja suhteuttaessaan liikettä vallankumousta edeltävän 1910-luvun yhteiskunnalliseen ja poliittiseen myllerrykseen Burljuk painottaa voimakkaasti liikkeen poliittista puolta ja omaa osallistumistaan siihen.

Burljuk lähtee liikkeelle Oscar Wilden otaksumasta, että ”kirjallisuus ennakoi aina elämää. Se ei kopioi sitä vaan muokkaa omiin tarkoituseriinsä sopivaksi”. Burljuk jatkaa: ”futuristien ja kubofuturistien teokset puhuivat punaisesta lokakuusta jo kauan ennen sen saapumista” (Burljuk 1994, 155). Burljuk siis puolustaa ajatusta taiteellisen ja yhteiskunnallisen vallankumouksen yhteydestä, jossa ensimmäinen edeltää jälkimmäistä. Futurismi esitetään oletusarvoisesti aikakautta edustavana taiteena, toisin sanoen kaikkia muita kirjallisia ja taiteellisia suuntauksia edeltävänä liikkeenä – ja mikä vielä tärkeämpää, suoraan lokakuun vallankumoukseen

liittyvänä. Burljukin tulkinnassa futurismi, jolle oli ylipäätään tyypillistä kurottautua estetiikan ulkopuolelle, näyttää saavuttaneen päämääränsä ja päässeen muovaamaan sekä bolševistisen Venäjän taiteellisia että yhteiskunnallisia ja poliittisia ulottuvuuksia. Jokseenkin nöyrää mutta ylevää retoriikkaa käyttäen Burljuk (1994, 16) alustavasti määrittää futurismin ”voitokkaan proletariaatin lempi-aseenkantajaksi”.

Myöhemmin Burljuk kuvaa omia taiteellisia ja poliittisia sympatioitaan vielä yksiselitteisemmin: ”Ennen lähtöäni Japaniin maalasin Venäjällä valtavia yhteiskunnallisesti kantaaottavia tauluja, joissa vastustin symbolisella tasolla militaristien pääoman barbaarisuutta ja absurdiutta. Maalasin kuviini työläisten joukkoja.” (1994, 123.) Burljuk kuvaa 1910-luvun töitään leimaavaa ristiriitaa: ”Noiden vuosien maalaukset ilmentävät taisteluaani kapitalistien barbaarisuutta ja eläimellistä julmuutta vastaan, joka näkyi maailmansodan rienaavassa verikylvyssä” (1994, 127). Näiden lausuntojen valossa on kiinnostavaa tarkastella eräitä Burljukin varhaisen kuvaston piirteitä ja niiden kehittymistä 1920-luvulla. Tämä tarkastelu auttaa analysoimaan kirjailijan myöhempiä futurismitulkintoja tai suorastaan uusia keksintöjä.

Punainen murha

Tunnetusti futurismi identifioituu alusta alkaen yhteiskunnallisiin ja poliittisiin, pääasiassa anarkistisiin ja vasemmistoradikaaleihin, suuntauksiin. Jopa päällisin puolin kaikkein introverteimmat ja maallisesta vieraantuneimmat hahmot, kuten Hlebnikov, ajattelevat poliittisesti;

toisinaan leikkisästi, toisinaan vakavasti, toisinaan sekä että. Burljuk ei kuitenkaan vaikuta korostavan varhaisessa runoudessaan yhteiskunnallisia aiheita temaattisella tasolla, mitä ikinä hän sitten myöhemmin muistelmissaan väittääkään. Toisin kuin italialaiset toverinsa, venäläiset futuristit eivät olleet kiinnostuneita vähäpätöisistä geopolittisista kysymyksistä, niin kuin esimerkiksi Filippo Tommaso Marinetti vaatimuksessaan valloittaa Itävalta. Burljukin varhaisessa runoudessa, samoin kuin kubofuturistisen Hylaea-ryhmän runoudessa yleisemmin, vihollinen ei ole ”militaristien pääoma” vaan jokin vähemmän rationaalisesti selitettävissä oleva (vrt. Maťušinin ja Krutšonyhin vuonna 1913 valmistunut ooppera *Voitto auringosta*).

Kun Burljukin varhaisesta tuotannosta etsii ”punaisen lokakuun jälkiä”, törmää lopulta hänen ainoaan 1910-luvun tekstiinsä, jossa on suoria viitteitä vallankumoukselliseen kuvaan. Runo ”Punainen murha” ilmestyi futuristien skandaaliantologiassa *Korvapuusti yleiselle maulle* (1912):

Punainen murha
lähestyi tikareineen
Oi vokaalinen aika
Kapeiden pistinten kantaja
Valkoisella ilolla
Värisee rubiini tihkuen
Nuoruuden murhaaja
Öisten syvyyksien tietäjä
Siellä lähteen luona
Huusi vasaroiva askel
Keskiyön kulkijan kuva
Punaista lippua kantaen

Runon kuvasto rakentuu useille oppositiopareille, jotka ovat tyypillisiä Burljukin varhaiselle runoudelle. Tila esitetään yön tummien syvyyksien kautta; syvyyksistä ilmestyy tikari ja muita ”kapeita pistimiä”. Yön pimeys, jossa punainen murha piileskelee, esitetään vastakohtaisena valonsäteelle (valkoinen ilo) ja uhrin (nuoruus) kuvalle, joka korreloi valon kanssa. Punainen väri, joka esiintyy ensimmäisessä ja viimeisessä

säkeistössä sekä epäsuorasti (rubiini) keskimäisessä, yhdistää (riimittää) murhaajan tikarin, uhrin veren ja punaisen lipun kuvat.

Kuvasto on tyypillistä varhaista Burljukia. ”Yön syvyydet” on yksi Burljukin runomaailman yleisimmistä tilallisista ilmauksista. Hahmoa ympäröivä pimeys vastaa sellaisia kuvia kuin yö, tyhjiys, hiljaisuus, kuolema: ”Kaikki on hiljaista. Kaikki on epäselvää. Tyhjiys. / Ei ole mitään. Kaikki on omituisesti kääntynyt pois. / [...] Sokea hiljaisuus, kuuro pimeys.” (Burljuk 1910.)

Yö ja hiljaisuus edustavat täydellistä negatiivista ja tyhjiyttä. Ne korreloivat erään avantgarden pääkäsitteen eli nollan kanssa, joka on Tatjana Gorjatševan mukaan ”yksi tärkeimmistä futurismin käyttämistä transkulttuurisista symboleista” (Girin 2010, 70). Vuonna 1914 Kornei Tšukovski valitti venäläisten futuristien redusoineen kulttuurin ”aukkoon, tyhjiyteen, nollaan, täydelliseen ja absoluuttiseen olemattomuuteen” (Terjohina & Zimenkov 2009, 468). Hän viittasi erityisesti tämän tendenssin äärimmäiseen ilmentymään, Vasilisk Gnedovin kuuluisaan tyhjän sivun runoon, jossa ei ole ainoatakaan säettä tai sanaa. Vaikka futuristit väittivätkin pyyhkivänsä tradition pois – joko metaforisesti heittämällä kirjallisuuden klassikot ”nykyajan höyrylaivasta” tai kirjallisin keinoin, pyrkien tuhoamaan taiteelliset konventiot tai kielen itsensä mediumina – nollan käsitettä ei voida rajoittaa Roland Barthesin teoksessaan *Writing Degree Zero* määrittelemään pyrkimykseen voittaa kirjallisuus. Tämä nolla on enemmän kuin yhteiskunnallinen ele, sillä on epistemologinen arvo, ja sen semantiikka voidaan tulkita yhteydessä Kazimir Malevitšin manifesteihin. Malevitš aloitti muodon redusoimisesta nollaan ja päätyi manifestissa ”Suprematistinen peili” (1923) julistamaan kaikkien ilmiöiden täydellistä, yhtäläistä nollaa: Jumalan, sielun, elämän, uskonnon, taiteen, tieteen jne.

Yhtäältä Burljukin ”sokea hiljaisuus, kuuro pimeys” voidaan tulkita ”hiljaisuutena jota ei voi nähdä” ja ”pimeytenä jota ei voi kuulla” (vrt. venäjän kielen idiomi *gluhaja notš*, kirjai-

mellisesti ”kuuro yö” eli täydellisen pimeä yö). Kieliopillisesti säe voi kuitenkin viitata myös kuvaan tyhjyydestä, joka ei kuule tai näe mitään itse. Tämä on ”ei mikään” itsessään ja itselleen, se ei tuota mitään ja on epistemologisesti epämääräinen (”Kaikki on epäselvää”).

Burljukin runoissa toistuu jatkuvasti tyhjyyden itseriittoisuuden motiivi:

Mykkä yö, ihmisiä ei kuule
Tiloissa talven valta
Täällä pyry pyyhkii yltäkyläisesti
Valkeita hautoja pimeyden keskellä
(Burljuk 1910)

Yö ei ole vain kuuro, se on myös mykkä: sen ei tarvitse kommunikoida mitään, se johtaa maailmankaikkeutta. Yö, hiljaisuus, kuolema ja pimeys ovat Burljukin maailmassa yhteydessä. Tyhjyyden itseriittoisuus käy ilmi myös sen korostuneessa karuudessa: ”Talviyön kohtu on tyhjä / [...] Musta on talviyön arku.” (Burljuk 1913.) Mytologisoitu alkukantainen tyhjiys ja olemattomuus tulevat Burljukin fiktiivisen maailman perustaksi. Tyhjiys tuottaa vain kuolemaa, ja kuoleman idea esiintyy monissa kuvissa terävistä tappavista aseista, joita Burljukin hahmot näkevät lähestymässä pimeydestä: tikareista, miekoista, keihäistä, torahampaista jne. Nämä tappavat välineet esiintyvät eri muodoissa. Yksi toistuva kuva on tyhjyydestä ilmestyvät terävät kivet:

Ympäriällä kohosi teräviä kiviä
Niiden kärjet, jään kruunaamat
Piilottavat uhan auringonlaskun aikaan
Jolloin talo käy värittömäksi.
(Op.1, Burljuk 1910)

Näin yhdessä säkeistössä nähdään tyhjyyden kuvan (pimeys – yö, talo muuttumassa tummaksi) ja uhkaavien tappavien terien työntyminen pimeydestä.

Toinen tyypillinen kuva on kuoleman viikatteen lähestyminen yön hiljaisuudesta [”Viikatteen terä lähestyy kaulaa” (op. 7, Burljuk 1910)]

tai uhkaava, kuoleman viikatetta muistuttava terävä kuunsirppi öisellä taivaalla [”Kirous kuutamaisen tien yllä / Nosti käyrän terävän sirpin” (op. 65, Burljuk 1913)]. Kuoleman henki voi ilmetä skorpionin pyrstöinä kalliokuiluissa, haiden evinä merten syvyyksissä tai jopa tehtaiden piippujen muodoissa kuten kokoelmassa *Kolmen kirkkokäsikirja*: ”Runsaasti savuavien piippujen kärkien alla”.

Kun runoa ”Punainen murha” analysoidaan tätä taustaa vasten, on selvää, että siinä esiintyvää punaista lippua on tuskin suunniteltu glorifioimaan työväenluokan vallankumouksellista taistelua. Punainen lippu, samoin kuin punainen murha ja lähestyvä tikari, ovat yön syvyyksissä piileskelevän ”kuoleman hengen” välineistöä.

”Nollan” (tai tyhjyyden tai olemattomuuden) käsite on Burljukin ja futuristien runoudessa kuitenkin ambivalentti. Tatjana Gorjatševa viittaa monitulkintaisuuden filosofisiin juuriin. Gorjatševan mukaan nollan käsite ilmentää ”hyvin pinnallisesti käsitettyä mutta jatkuvasti futuristien runouden rivien välissä esiintyvää Schopenhauerin passiivista nihilismia ja Nietzschen aktiivista nihilismia” (Girin 2010, 70). Nollan semantiikka ei käsitä pelkkää negatiivista vaan myös uuden lähtökohdan, utopistisen uuden alun, uuden viittauskohteen. Niinpä Burljukin maailman kuilu ei ole pelkästään pelottava vaan myös houkutteleva.

Tämän seurauksena Burljukin runoudessa toistuu maailman hyväksymisen tai kuluttamisen – mukaan lukien sen olemattomuus, tyhjiys ja kuolema – motiivi. Burljukin retoriikassa tämä motiivi realisoituu sellaisina julistuksina kuin ”Ahmaise tilat” (op. 9, Burljuk 1910), kutsuina ”[j]uoda kuoleman kraatterit” (op. 3, Burljuk 1910) ja lupauksina, että ”[m]e nielemme tyhjyyden / syvyyden ja korkeuden” (op. 75, Burljuk 1914). Näin syntyy kuva runoilijasta, joka on ”oivaltanut vääjäämättömän kuilun [tunkeutunut siihen ja havainnut sen – *M.O.*]” (op. 65, Burljuk 1914).

On kiinnostavaa huomata, että Burljuk, joka ei yleensä epäri korostaa henkilöahmojensa maskuliinisuutta (vrt. ”Naaraat, naaraat, naaraat

/ Ne on kaikki siemennettävä”), on melko monitulkintainen sukupuoliroolien suhteen silloin, kun kaaoksesta luodaan uutta maailmaa. Yhtäältä tyhjyyden ahmiva, kuoleman juova ja kuilun voittava hahmo edustaa kyseenalaistamatonta aktiivisuutta. Toisaalta hyväksymällä siittämisen aktissa tyhjyyden ja kaaoksen hän selvästikin saa feminiinisen roolin hedelmöittyessään ja kantaessaan metaforista sikiötä. Siten Burljukin kuuluisa säe ”Pidän raskaana olevasta miehestä” on todennäköisesti paljon muutakin kuin pelkkä yrittäminen šokeerata lukijaa.

Tässä kontekstissa luettuna runo ”Punainen murha” saa uusia konnotaatioita: kyse ei ole ainoastaan kauhusta kohdata metafyyminen kuoleman henki yön pimeydessä vaan myös katastrofin tuloksena alkaneen uuden elämän syntymisen odottamisesta.

Kauhun ja odotuksen ymmärtämiseksi on tarpeen tarkastella joitakin Burljukin runossaan luoman fiktiivisen maailman yksityiskohtia. Yksi runon arvoituksellisimpia sanoja on adjektiivi *glasnoje* kolmannessa säkeessä. Venäjän substantiivista *golos* (”ääni”) johdettu adjektiivi ilmaisee ”julkista” ja ”avointa”, joskin kirjaimellisesti se viittaa ”äänelliseen” tai tarkemmin ilmaistuna ”vokaaliseen”. Fraasi *vremja glasnoje* (kirjaimellisesti suomennettuna ”vokaalinen aika”) ei ole venäjässä idiomaattinen, ja se on selvästi Burljukin oma keksintö. Tällaisen normista poikkeavan kielenkäytön semantiikan ymmärtämiseksi on luotava katsaus venäläisten futuristien teorioihin vokaalien ja konsonanttien tehtävistä runokielessä.

Vokaalien aika

Vokaalien ja konsonanttien vastakkaisuus tulee esiin lukuisissa futuristien manifesteissa. Kehittäessään idean sanan semantiikan¹ graafisista ja foneettisista rakenneosista futuristit antoivat vokaaleille ja konsonanteille erilaiset roolit poeettisen kuvan luomisessa. ”Me ymmärrämme vokaalit aikana ja tilana [...], konsonantit värinä, äänenä, hajuna” (Terjohina & Zimenkov 2009, 68), julistaa kuuluisan kokoelman *Sadok sudei*

II (1913, Tuomariloukku II) esipuheen futuristinen manifesti, jonka ovat allekirjoittaneet mm. Burljukin veljekset, Vladimir Majakovski, Jelena Guro, Viktor Hlebnikov ja Aleksei Krutšonyh. Niin yksimielisesti kuin futuristit suhtautuivatkin tämän vastakkainasettelun tärkeyteen, eivät he olleet samaa mieltä tulkinnoissaan vokaaleista ja konsonanteista.

Krutšonyh näkee vastakkaisuuden kansallisuudesta riippuvaisena ja kosmisena: ”Konsonantit tarjoavat arkisen rutiinin, kansallisuuden, raskauden; vokaalit puolestaan päinvastaisen, maailmankaikkeuden kielen” (Krutšonyh 1913). Hlebnikov on suurin piirtein samaa mieltä tulkinnasta. ”Futuristien kieli. Vokaalien sävelasteikko”, kirjoittaa Viktor Šklovski (1940) viitaten selvästikin ensisijaisesti Hlebnikoviin ja Krutšonyhiin.

Burljuk kylläkin havaitsee vokaalien tärkeyden poeettisessa kielessä mutta tuntuu antavan etusijan konsonanteille niiden maskuliiniseksi määrittämänsä luonteen vuoksi. Burljukin lähestymistapa käy selväksi yhdestä hänen esteettisesti ohjelmallisista runoistaan ”Tila on vokaalien” (1915):

Tila on vokaalien
Vokaalien on aika!
(Yleinen värittömyys ja yhtäkkiä)
Konsonantti polttava uros
Värikkään taakan päälaki!
Autioiden etäisyyksien itsestänselvyys
Latteiden vesien horisontaalisuus
Yleisen harmittomuuden kaavat
Oi vokaalinen vokaalien piirileikki!
Ja yhtäkkiä pauhaavat merkitykset
Yhtäkkiä laulavien sointujen hedelmöittyminen
Vetovoiman ja viettelyn
Ja puheen äänirauta
Konsonantti on siementäjä
Merkitysten kantaja, päivän eloisuus
Kun taas liitin laulaa
vastakkaisuutta helkkyen.

Määre ”vokaalinen” (vokaalinen aika, vokaalinen maailma) kantaa tässä Burljukin

tulkinnassa melko kielteisiä (tai ainakin passiivisia) konnotaatioita ja toimii synonyymina ”värittömälle”, ”lattealle”, ”harmittomalle”, ”horisontaaliselle”, ilmaisukyvyttömälle ja vielä merkitystä kantamattomalle. Vokaalien piiritanssi on ”vokaalinen” eli passiivinen. Tila ja aika ovat pelkkiä passiivisia potentiaaleja. Ne herättää eloon konsonantti, joka synnyttää uusia ”pauhaavia merkityksiä”. Siirtymä kielellisen ilmiön kielitieteellisistä ominaispiirteistä (vokaleista ja niiden semantiikasta) yhteiskunnallisiin ilmiöihin (vokaaliseen maailmaan jne.) ei ole sattumanvarainen. Burljuk puhuu yhteiskunnallisesta vallankumouksesta poetiikkansa käsittein: hän puhuu yhteiskunnallisesta estetiikan käsittein, ja estetiikka on hänen ensisijaisen kiinnostuksensa kohde.

Runossa ”Punainen murha” voimme olettaa symbolisen tikarin ja yhtä lailla symbolisen punaisen lipun toimivan tekstissä aktiivisina, ”konsonanttisina” periaatteina, jotka ”siementävät” värittömän vokaalisen maailman. Rituaalisesta murhasta tyhjyyden/kuoleman/tikarin hyväksymisenä tulee uuden maailman syntymisen symbolinen hetki. Samoin nuoruuden ja ”yön syvyysien tietäjän” vastakkaisuudesta tulee viattomuuden ja tiedon/kokemuksen vastakohtaisuutta; näin konflikti kehittyy eräänlaisena initiaatioaktina. Mitä tästä ”vokaalimaailman” ja ”konsonanttitikarin” liitosta syntyy, mitä ”uusia pauhaavia merkityksiä” luodaan, minkälainen ”päivän eloisuus” herää? Burljukin vastaus käy implisiittisesti ilmi runon lopussa, kuvassa punaista lippua kantavasta keskiyön kulkijasta. Burljuk ei valitse neutraalia sanaa *litso* (”kasvot”) kuvaamaan lipunkantajaa vaan pääasiassa pyhimyksen kasvoin tai ikonin kuvaan viittaavan kirkkoslaavin substantiivin *lik*. Eli se, mitä tulee, on pyhää, ehdottaa Burljuk.

Kun runoa ”Punainen murha” lukee nyt, ei voi olla huomaamatta siitä läpi kuultavaa toista runoa, paljon kuuluisampaa tekstiä, joka ilmestyi kuusi vuotta Burljukin runon jälkeen. ”Kirjallisuus on muovinen kenttä, kaarrettu tila, jossa ovat mahdollisia minä hyvänsä hetkenä mitä yllättävimmät suhteet ja paradoksaalisimmat

kohtaamiset”, sanoo Genette (Ženett 1998, 149). On vaikea olla havaitsematta ”Punaisen murhan” ja Aleksandr Blokin runoelman *Kaksitoista* välisiä yhtäläisyyksiä: yö, valkea lumi, murha, pistin/tikari, vasaroivat/valloittajan askeleet², mystinen hahmo, joka pimeässä heiluttaa punaista lippua, ja tietenkin lopun sakraalinen kuva. Niin kuin futurismista (Burljukin mukaan) tulee Venäjän vallankumouksen edelläkävijä, tuntuu Burljukin yhdessä futurismin ohjelmallisessa kokoelmassa ilmestyneestä runosta tulevan vallankumouksen jälkeisen ajan keskeisimmän tekstin edelläkävijä.

Miten ”Punainen murha” ja sen symboliikka tulkitaankin, yksi asia on varma: runoa ei voi kutsua yksiselitteiseksi ylistykseksi työväenluokalle ja sen vallankumoustaistelulle. Kun otetaan huomioon kuvaston monimutkainen semantiikka, ei runossa kuvattua konfliktia voida määrittää yhteiskunnalliseksi tai poliittiseksi. Yhteiskunnalliset sävyt vaikuttavat vain metafyyssisen konfliktin heijastukselta – 1910-luku on futuristisen utopian muodostumisen vuosikymmen, tuolloin sen symbolismi (nolla, tyhjyys, yö, tikari, punainen lippu, uuden maailman syntyminen, jne.) on vielä monimerkityksistä. Jos tätä kehitystä verrataan mytologiseen tietoisuuteen, voidaan todennäköisesti puhua ei-segmentoituneesta, synkreettisestä myytistä varhaisessa vaiheessa. Metafyyssinen konflikti, uusi taide ja Burljukin ennustama uusi maailma kuvataan kirkkaina kuvina epäselvin ääriivoin. Utopia suuntautuu mahdollisuutena kohti tulevaisuutta. Mitä tapahtuu, kun tikari (punainen lippu/palava konsonantti) siittää passiivisten vokaalien piiritanssin, kun runoilija päästää sisään pimeyden ja tyhjyyden?

Futuristisen utopian monimerkityksisyys vähentyy dramaattisesti muutamassa vuodessa. Varhaisten vuosien ambivalentti kuvasto kehittyy paljon selkeämmin erottuviksi hahmoiksi. ”Pyhä ikonin kuva” (*lik*) saa yhä tunnistettavampia piirteitä – futuristin piirteitä. Muistamme Burljukin kuuluisan, ikonia muistuttavan Vasili Kamenskin muotokuvan (1917) tai runollisen omakuvan: ”Moderni Messias/Burljuk – kielellinen Svjatorgor” (1918). Samastuminen Svjatorgoriin, jättimäiseen ja itsepäiseen soturiin, kertoo vähintään

yhtä paljon kuin samastuminen messiaaseen.

Muutamassa vuodessa Burljuk samastaa futurismin yksiselitteisesti vallankumouksen punalippuun. ”Vallankumous tuli. Vanha maailma romahti. Ja Elämä – Katu – nosti futurismin ylös punaisena riepunaan”, kirjoittaa Burljuk muistelmissaan (1994, 50). Burljukin 1920-luvun runous kuvaa futuristisen utopian uutta kehitystasetta: vaikka varhaiselle lyriikalle tyypilliset piirteet säilyvät, uudet tekstit kuulostavat paljon vähemmän monitulkintaisilta ja arvoituksellisilta.

Runossa ”Toukokuun ensimmäinen” (1924) tavataan varhaiselta kaudelta tuttu kuvasto: kuilu terävine piikkeineen, uuden maailman synty, ikonikasvoinen hahmo. Kuvaston käyttäminen eroaa kuitenkin aiemmasta. Punainen lippu nähdään nyt futuristien – kanjonit (kuilun) valloittavien uuden maailman ja sanan luoja – käsissä. Kanjoneita ympäröivät pilvenpiirtäjien huiput. Kuilu ei kuitenkaan ole enää pelottava. Terävä sirppi ei ole uhka. Se on turvallisesti säilyneenä vakaassa kivessä: ”vakaa kivi, johon sirppi kovertui ja moukari”. Lisäksi kuilu ja tyhjiys ovat menettäneet metafyyssisen ulottuvuutensa ja säilyttäneet vain yhteiskunnalliset ja poliittiset viitteensä. Salaperäisen ”yön syvyyksien tietäjän” rooli on annettu Leninille ja Trotskille, jotka ovat auttaneet uhreja (köyhiä) nousemaan polviltaan. Runon lopussa esiintyvä tuttu hahmo, jolla on päässään orjantappurakruunu (”pää oratuomeen kiedottu”), osoittautuu maailman halki voitokkaasti marssivaksi proletaariksi. Kaikki monitulkintaisuus on poissa, ja tapa, jolla uusi maailma (ja sana) syntyy, on sekin selvästi erilainen: hahmo (yli-ihminen tai messias) ei voita kuilua vaan astuu rohkeasti kanjonien sisään, vahvistaen näin maskuliinisuuttaan.

Runon ”Toukokuun ensimmäinen” kuva ei ole satunnainen; sama kuvio toistuu 1920-luvun lyriikassa, kuten runossa ”Leningrad syksyllä” (1928). Kuvio näyttää jälleen tutulta: yö, sumu, jäävä syvyys, terävä torni, kuolema ja sen uhri Jesenin sekä epäselvä hahmo runon lopussa – punainen Leningrad voittamassa kuoleman ja marssimassa yli vanhan maailman jäänteiden. Futuristisen utopian kehittyminen ”Punaisesta

murhasta” ”Punaiseen työläis-Leningradiin” on hyvin vertauskuvallinen. Nimetön kuilu muuntuu Nevan joiksi ja soiksi, joille Pietari aikoinaan rakennettiin. Tikari muuttuu Amiraliteetin tornin neulaksi. Yössä murhattava nimetön nuorukainen (uhri) on nyt Sergei Jesenin, joka teki itsemurhan (tai joidenkin mukaan murhattiin) vuonna 1925. Uuteen maailmaan johdattavan ikonikasvoisen hahmon vasaroivat askelet vaihtuvat hymyilevän työläisen kovaäänisiksi askeleiksi, kun hän harppoo palatsien raunioiden keskellä: ”Kopisten kivisillä askelmilla / maahan syöstyjen palatsien järkäleiden”. Salaperäinen kuva muuttuu propagandajulisteeiksi.

1920-luvulla kirjoitetuissa runoissa Burljuk kirjoittaa todellakin työläisten joukoista, jotka hänen päiväkirjojensa mukaan olivat läsnä jo hänen varhaisissa, 1910-luvun teksteissään. Burljukin tulkinta omasta taiteestaan on siten itse asiassa pyrkimys lukea varhaisia tekstejä vasten myöhempiä runoja ja tuoda niihin uusia merkityksiä, mikä johtaa varhaisrunouden tietoiseen trivialisointiin. Burljukin myöntymisellä tähän ilmiönsä merkitysten vähentämiseen on syynsä.

Etäfuturisti

Burljuk kirjoitti muistelmansa Yhdysvalloissa, missä hän asui vuodesta 1922 lähtien. Toisin kuin monet futuristitoverinsa, kaukana Venäjältä asunut Burljuk ei päässyt osallistumaan yrityksiin institutionalisoida futuristinen utopia. Hänen ei ollut mahdollista päästä sisään uuteen, vallankumouksen jälkeiseen järjestelmään ja löytää työtä koulutus- ja kulttuuriasian ministeriöstä (*Narkompros*) edes lyhyeksi ajaksi, kuten Majakovskin ja Vadim Šeršenevitšin. Hän ei päässyt organisoimaan kommunisti-futuristien ryhmiä (*komfuty*), joiden rakenne muistutti läheisesti kommunistisen puolueen yksikköjen organisaatorakennetta. Siitä huolimatta että Burljuk eli kaukana Venäjältä ja sen yhteiskunnallisista ja kirjallisista mullistuksista, hän pyrki toimimaan samaan suuntaan kuin Venäjälle jääneet toverinsa: legitimoimaan ja institutionalisoimaan

futurismi vallankumouksen jälkeisen Venäjän uutena taiteena – ja samalla turvaamaan oman paikkansa futurismin historiassa ja uudessa neuvostotaiteessa. Tästä syystä Burljukin (toisin kuin hänen Venäjällä asuvien futuristiveriensa) täytyi esittää Neuvostoliitto futuristisen ohjelman äärimmäisenä toteutumana, mikä tarkoitti vaikeiden kompromissien tekemistä.

1920-luvulla Burljukin retoriikka muuttuu dramaattisesti: hän alkaa yhtäkkiä kuulostaa poliitikolta. Kyse ei enää ole 1910-luvun Burljukista, joka haastoi yleisön heittämällä kirjallisuuden klassikot nykyajan höyrylaivasta ja antoi yleiselle maulle korvapuustin. Burljukin uusi retoriikka todistaa epäämättömästi hänen halustaan puhutella (valtameren yli) potentiaalista neuvostolukijaa uuden neuvostoideologian kielellä, termein, jotka ovat tuttuja uudelle lukijalle ja uudelle järjestelmälle. Siinä missä 1910-luvun Burljuk puhuu vallankumouksesta estetiikan käsittein, on tilanne 1920-luvulla päinvastainen: Burljuk (kuten futuristoverinsakin) alkaa puhua estetiikasta vallankumouksen termein.

Yhdysvalloissa elävän Burljukin oli luonnollisesti hankalaa kommunikoida kommunistisen Venäjän kanssa: hän koki molempien maiden kohtelevan häntä epäluuloisesti. Siksi hänen tehtävänsä oli jossain määrin vaikeampi kuin Venäjälle jääneiden futuristien. Burljukin strategia voidaan esittää kolmiosaisena: hän pyrki osoittamaan uskollisuutensa Neuvostoliitolle, oikeuttamaan futurismin roolin uuden Venäjän taiteena ja turvaamaan oman roolinsa futurismin isänä. Tarkastelen seuraavaksi näitä strategioita.

Kirjeenvaihdossaan Neuvostoliitossa asuvien ystäviensä, kollegojensa ja tuttaviensa kanssa Burljuk painottaa jatkuvasti lojaalisuuttaan uudelle neuvostovaltiolle. Kirjeissään Erich Gollerbachille hän mainitsee yhä uudestaan, että sanomalehti *Russki Golos*, jossa hän Yhdysvalloissa työskentelee, on paitsi ”tiukasti neuvostomyönteinen” (Burljuk 1994, 190) myös ”ainoa Neuvostoliiton ulkopuolella ilmestyvä lehti, joka utterasti puolustaa Neuvostoliiton intressejä” (1994, 215). Burljuk käyttää neuvostopropagandan retoriikkaa asemoidessaan itsensä vallanku-

mouksellisena: ”*Russki Golos*, jonka toimittajiin olen kuulunut kuuden vuoden ajan, on tiukasti neuvostohenkinen lehti puolustaessaan Suuren Isänmaamme intressejä ahnaan kapitalismin maassa. Missään muussa lehdessä en suostuisi työskentelemään!” (Burljuk 1994, 169.)

Myös hänen kustantamonsa on täysin lojaali: ”Marija Nikiforovna Burljukin neuvostolainen kustantamo (...) meidän proletaarinen kustantamomme” (Burljuk 1994, 173). Hän viittaa säännöllisesti Yhdysvalloissa kohtaamiinsa vaaroihin – eikä vähättele niitä: ”Elämä täällä ulkomailla ei ole kovin turvallista niille, joilla on ollut joitakin yhteyksiä Neuvostoliiton kanssa. (Jos jotakin tapahtuu, meidät tapetaan heti!)” (Burljuk 1994, 196.) Uskollisuuttaan todistelllessaan Burljuk kirjoittaa New Yorkissa järjestetystä näyttelystään: ”Lähetän sinulle katalogin näyttelystäni Novaja Školassa, 12. kadulla. Se on ainoa rakennus New Yorkissa, missä meidän suurten johtajiemme V. I. Leninin ja J. V. Stalinin muotokuvat on maalattu seinille [...]. Minun tauluni roikkuivat näiden freskojen viereisessä huoneessa.” (Burljuk 1994, 214.) Venäjän todellisen poliittisen ja kulttuurielämän ulkopuolelle jäänyt Burljuk sijoittaa itsensä virtuaaliselle neuvosto-Pantheonille: hän jakaa tilan pyhien freskojen kanssa mutta nöyrästi, kunnioittavan etäisyyden säilyttäen – pysytellen viereisessä huoneessa.

Burljukin retrospektiivinen futurismin analyysi, joka itse asiassa kuulostaa enemmänkin pyrkimykseltä taata futurismille asema uudessa kulttuurissa, merkitsi joitakin pieniä joustoja ja painotuksen muutoksia. Näistä ilmeisimmät ovat hänen tulkintansa *zaumista*, järjentakaisesta runokielestä, ja kysymys siitä, milloin futurismi lakkasi olemasta.

Majakovski väittää futurismin suuntaukseksi päättyneen vuonna 1915. Burljuk ehdottaa pientä korjausta: ”Futurismin historian ajatellaan yleensä päättyvän vuoteen 1916 mennessä. [...] Tämä on kuitenkin varsin virheellistä, sillä sekä futurismi että kubofuturismi, jotka syntyivät vuonna 1907, lakkasivat olemasta Moskovassa huhtikuussa 1918. Vuodet 1917 ja 1918 olivat liikkeen kukoistuksen aikaa.” (Burljuk 1994,

49.) Majakovskin logiikka muistuttaa läheisesti Burljukin väitettä: molempien mukaan futurismi tulee suuntauksena tarpeettomaksi, kun sen ideat ovat levinneet kaikkialle. ”Futurismi erillisenä ryhmänä kuoli, mutta se on täyttänyt meidät kaikki vedenpaisumuksellaan”, kirjoittaa Majakovski (Terjohina & Zimenkov 2009, 101) manifestissaan ”Tervatippa”. Burljuk artikuloi saman idean, joskin vähemmän metaforisesti: ”Vuoden 1918 jälkeen [...] näkee joka puolella jälkiä futurismin aikoinaan kehittelemien uusien sanojen, keinojen ja tapojen vaikutuksesta” (Burljuk 1994, 50). Logiikka on sama, mutta päiväykset eroavat. Siirtämällä suuntauksen päättymisen ajankohdan vuodesta 1916 vuoteen 1918 ja sen kukoistuskauden vuosiin 1917 ja 1918 haluaa Burljuk mitä todennäköisimmin painottaa futurismin ja vuoden 1917 vallankumouksen välitöntä sukulaisuutta. Muistelmis- saan hän kirjoittaa kaiken futurismiksi kutsutun ”kietoutuneen ja sulautuneen yhteen Suuren proletaarivallankumouksen kanssa” (1994, 49).

Puolustaessaan futurismin historiallista roolia Burljuk määrittelee sen merkityksen liikkeen ja lokakuun vallankumouksen läheisyyden kautta: ”Futurismia opiskellessamme päädyimme punaisen Lokakuun kynnykselle” (1994, 161). On kiinnostavaa tarkastella Burljukin retoriikkaa, kun hän 1920-luvulla pyrkii määrittämään roolia, joka futurismilla ennen vallankumousta oli Venäjän kulttuurielämässä: ”futurismilla oli [...] erottuva ja taiteellisesti johtava rooli, maamerkin rooli” (1994, 161). Burljuk vertaa implisiittisesti futurismia, jolla oli propagandaretoriikan mukaan johtava ja ohjaava rooli maan yhteiskunnallisessa, poliittisessa ja kulttuurielämässä vallankumousta edeltävinä ja sen jälkeisinä vuosina.

Kaiken kaikkiaan Burljukin kielen futurismia koskeva mytologia menettää 1920-luvulla ambivalenssiaan ja monimerkityksisyyttään. Huomionarvoista on argumentaation yksiselitteinen rationaalisuus. Burljuk selittää Aleksei Krutšonyhin kuuluisan järjentäkaisen runon ”Dyr bul ššyl” (1913) merkityksen rationaalisesti. Burljukin mukaan runolla on melko

selvä, järjellinen ”merkitys”, jonka hän löytää Krutšonyhin epäjohdonmukaisten lekseemien ja ”todellisten” sanojen välisestä etäisestä suosinnusta: ”Reikä tulee onnellisten tollojen rujoista kasvoista” (*Dyroi budet urodnoje litso štšastlivyh oluhov*, Burljuk 1994, 41). Burljuk redusoi Krutšonyhin *zaumin* primitiivisen (Šklovskin tulkinnassa) kielen triviaaliin ”aakoselliseen” periaatteeseen: ”Krutšonyh loi huomaamattaan ensimmäisen sanojen alkukirjaimiin perustuvan runon. Hän käytti vain sanat aloittavia äänteitä.” (Burljuk 1994, 41.)

Miksi Burljuk päätyy tällaiseen ilmiselvään runouden merkitysten tyhjentämiseen? Luultavasti vastaus on hänen halunsa todistaa futuristisen taiteen ja aikakauden yhteiskunnallisten ja poliittisten suuntausten sukulaisuus. Burljuk oli valmis uhraamaan jotkin semanttiset ja poettiset yksityiskohdat päästääkseen rinnastamaan ”Dyr bul ššylin” ja lyhenteen ”CCCP” ja siten todentamaan jälleen kerran vallankumouksen jälkeisen Venäjän kulttuurin futuristisen alkuperän. Tämä päämäärä mielessään hän jäljittää kaikki venäjän kieleen vallankumouksen jälkeen syntyneet lukuisat akronyymit takaisin Krutšonyhin rationalisoituun järjentäkaiseen kieleen: ”Sanojen lyhentäminen alkukirjaimittain on suuri periaate, jota nykyään käytetään yleisesti Neuvostoliitossa” (Burljuk 1994, 41).

Futurististen ajatusten kehittyminen Venäjällä tulee hyvin esille tarkasteltaessa taiteen kontrolloitavuuden ja kontrolloimattomuuden ideaa. Vuoden 1918 anarkistisessa ”Futuristien lentävän liittovaltion manifestissa” Burljuk, Majakovski ja Kamenski vaativat avoimesti taiteen erottamista valtiosta. Futuristit olivat sitä mieltä, että niin helmikuun kuin lokakuun vallankumouskin olivat vain askeleita matkalla kohti kolmatta vallankumousta, Hengen vallankumousta, joka oli heidän todellinen tavoitteensa. Futuristit pitivät maansa uutta poliittista tilannetta mahdollisuutena toteuttaa oma utopiansa, toisin sanoen panna täytäntöön ”veretön hengen vallankumous”. He vaativat autonomiaa tai asemaa itsenäisenä valtiona valtion sisällä: taiteen tuli olla valtionelinten kontrollin ulkopuolella,

taiteilijoilla tuli olla oikeus kontrolloida taidetta ja taiteiden aineellisia resursseja (teattereita, kirkkoja, näyttelytiloja, akatemioita, taidekouluja jne.). Vastaavasti heillä tuli olla mahdollisuus kontrolloida maanmiestensä mieliä pakollisen johdattavan taiteellisen kasvatuksen kautta.

Muistelmissaan kymmenen vuotta myöhemmin Burljuk osoittaa sanansa epäsuorasti neuvostoviranomaisille ja puhuu valtion kontrollin välttämättömyydestä. Hän jopa ehdottaa taiteiden kontrollista vastaavan ministeriön perustamista: ”Neuvostoliitossa, suuressa Työläisten ja Talonpoikien Maassa, jossa nyt on perustettu fyysisen kulttuurin komissariaatti, on yhtä lailla välttämätöntä perustaa esteettisen kulttuurin komissariaatti” (Burljuk 1994, 135).

Futuristinen myytti joutuu jälleen reduktion kohteeksi. Monitulkintainen ja ristiriitainen ”punaista lippua kantavan keskiyön kulkijan ikonikasvot” saavat varsin selvästi erottuvat piirteet. Yli-ihminen saa kansalaisuuden (tästä lähtien hän on ”Neuvostoliiton superkansalainen”), ja utopia tulevaisuuden esteettisestä valtakunnasta tyhjentyä ideologiseksi sanaksi (joskin esteettisin sävyin). Yhdysvalloista potentiaaliselle (todennäköisesti auktoriteettiasemassa olevalle) neuvostolukijalle kirjoitettava Burljuk viljelee tyypillistä neuvostopropagandan kieltä: ”Esteettinen kulttuuri, samoin kuin fyysinen kulttuuri [...] ovat itse asiassa työpajoja, jotka voivat synnyttää yli-ihmisen, Suuren Yhteiskunnallisen Kotimaan, Neuvostoliiton superkansalaisen. Sillä ilman esteettistä kulttuuria on mahdotonta kehittää [...] tulevan maailmankommuunin tulevien kommunardien psyykkisiä ja fyysisiä kykyjä.” (Burljuk 1994, 135–136.)

Burljukin pyrkimyksillä institutionalisoida esteettinen kulttuuri on myös varsin pragmaattinen puoli. Mukauttamalla virallisen neuvostoretoriikan futuristiseen utopiaan Burljuk pyrkii pelastamaan taiteen, mikä hänelle tarkoittaa futurismin pelastamista. Puolustamalla ajatusta tulevaisuuden maailmankommuunin kommunardien esteettisestä kasvatuksesta Burljuk yrittää varovaisesti vastustaa Neuvostoliitossa tapahtuneita taiteilijoiden vainoja, joista hänen

on täytynyt olla tietoinen. Burljuk on sanoissaan hyvin harkitsevainen ja diplomaattinen, ja vaikka hän viittaakin epäsuorasti vainoihin, hän kutsuu niitä ”väärinymmärryksiksi”: ”tässä on selitys kaikkiin noihin tämänhetkisiin taiteita koskeviin väärinymmärryksiin, joita Neuvostoliitossa nykyään tapahtuu” (1994, 136). Burljuk pyrkii olemaan kuulostamatta turhan kriittiseltä mutta suosittelee varovasti työläisten kouluttamista ja heidän esteettisen makunsa kehittämistä, jotta taiteet ja taiteilijoiden henki voitaisiin pelastaa: ”Proletariaatti elämän valtiaana, luovien päivien korkeimpana ruorimiehenä, ei voi eikä saa redusoida taiteen ymmärtämistä käytännön järjen näkökulmaan” (1994, 135).

Muistelmissaan Burljuk ei koskaan salli itsensä suoraan kritisoida Neuvostoliiton kulttuuripoliittikkaa. Asemoidessaan itsensä täysin lojaalina neuvostotaiteilijana ja tehdessään parhaansa saadakseen muistelmansa julki Neuvostoliitossa hän yrittää hienovaraisesti vaikuttaa tilanteeseen maan sisältä käsin. Burljuk viittaa kerran Sokrateen väitteeseen, etteivät ”valtiomiehet yleensä ymmärrä taidetta”. Hän muokkaa Sokrateen väitettä vaikuttaakseen vähemmän epälojaalilta: ”Mutta ei sitä kukaan voi heiltä vaatiakaan. Vain harvoin he väittävät sitä ymmärtävänsä. Heillä on aina ollut muita tehtäviä. Heillä ei ole aikaa estetiikalle.” Tämä on Burljukin puolelta epäilemättä joko diplomatiaa tai toiveajattelua. Joka tapauksessa hän päättää kappaleen vakavalla toteamuksella: ”mutta me emme voi luottaa tähän nykyhetken johtajien heikkoon kohtaan [...]. Se on vahingollinen: hedelmätön.” (Burljuk 1994, 138.) Tämä kappale voidaan siten nähdä vihjeenä siitä, kenen Burljuk itse asiassa haluaa olevan paremmin esteettisesti koulutettu. Vaikka hän puhuu proletariaatista, hän suuntaa puheensa pääasiassa viranomaisille ja pyrkii vaikuttamaan ”pikku väärinymmärryksiin”.

Burljuk yrittää pelastaa futurismin neuvostoretoriikkaa käyttämällä: ”Proletariaatti johtavana luokkana on jo alkanut muodostua ja on nyt luomassa taidetta, joka tulee merkitsemään sen sankarillisen historian ensimmäiset sivut”. Osoitettuaan ensimmäisessä virkkeessä lojaa-

lisuutensa Burljuk muotoilee ongelman, jota hän ei voi jättää huomioimatta: ”On kuitenkin muistettava, että massoille on ennen kaikkea esiteltävä ja levitettävä esteettistä kulttuuria. Rakkautta kuvataiteita kohtaan on kehitettävä. Modernismin hautaaminen, niin kuin lehdessä *Iskusstvo v massy* on tehty, on hyvin haitallista.” (Burljuk 1994, 139.)

Puolustaessaan utopiaansa tulevaisuuden yli-ihmisen luomisesta taiteen avulla ja pyrkiessään sisällyttämään tämän projektinsa Neuvostoliiton kulttuuripolitiikkaan – ja jopa kontrolloimaan tai ohjaamaan sitä – Burljuk kuulostaa usein varsin samankaltaiselta kuin ne neuvostoliittolaiset ideologit, joiden kanssa hän pyrki keskustelua käymään: massat on johdatettava kulttuuriin ja ”kopautettava päihin” kunnioitus taiteilijaa kohtaan (Burljuk 1994, 139). Venäläisen futurismin isän autoritäärinen lähestymistapa voi tuoda mieleen Ezra Poundin retoriikan: ”Luulenpa, että mikä hyvänsä uusi kehitys tai edes muutos

missään taiteessa on runnottava piippurassilla suuren yleisön kurkusta alas” (Pound 1973, 375).

Burljukin itsestään luoma kuva, nimittäin rinnastus Svjatogorin mytologiseen hahmoon, käy ironisella tavalla toteen. Legendan mukaan Svjatogor kuolee lukittuna tammiarkkuun, jonne hän vapaaehtoisesti asettuu makaamaan mutta ei pääsekään ulos. Jokainen yritys vapautua johtaa päinvastaiseen tulokseen, kun arkun ympärille kierretään yhä enemmän rautaisia renkaita. Vastaavalla tavalla Burljukin pyrkimys tavoittaa neuvostoliittolainen lukijakunta (maan viranomaisista puhumattakaan) ja oikeuttaa futuristinen taide sekä hänen yrityksensä palauttaa itselleen Venäjän kansalaisuus 1920- ja 1930-luvuilla johtavat vain vastakkaiseen tulokseen: Burljukin nimi ja futurismi itsessään pyyhitään vuosikymmeniksi venäläisestä kirjallisuudesta.

Englannista suomentanut Tintti Klapuri.

Viitteet

1 Ks. esipuhe kokoelmaan *Sadok sudei II*: ”Me aloimme antaa sanoille merkityksiä niiden visuaalisten ja foneettisten ominaispiirteiden

perusteella” (Terjohina & Zimenkov 2009, 67).
2 Burljukilla ”vasaroiva askel” (*kujuštši šag*) ja Blokkilla ”valloittajan askel” (*deržavnyi šag*)

Lähteet

Barthes, Roland (1999), *Writing Degree Zero*. New York: Hill and Wang.
Burljuk, David (1994), *Fragments iz vospominanii futurista. Pisma. Stihovorenija*. Sankt-Peterburg: Puškinski fond.
Burljuk, D. et al. (1912), *Poštšetšina obštšestvennomu vkusu. Stih, proza, statji*. Moskva: Izdatelstvo G.L. Kuzmina.
Burljuk, D. et al. (1910), *Sadok sudei*. Sankt-Peterburg: Žuravl.
Burljuk, D. et al. (1913a), *Sadok sudei II*. Sankt-Peterburg: Žuravl.
Burljuk, D. et al. (1913b), *Trebnik troih. Sbornik stihov i risunkov*. Moskva: Izdatelstvo G.L. Kuzmina.
Burljuk, D. et al. (1914), *Dohlaja luna*. Moskva: Izdatelstvo pervogo žurnala russkih futuristov.

Girin, Ju. N. (red.) (2010), *Avangard v kulture XX veka (1900–1930): Teorija. Istorija. Poetika*. 2. Moskva: IMLI RAN
Krusanov, Andrei (2010), *Russki avangard: 1907–1932 (Istoritšeski obzor)*. 1–3. Moskva: Novoje literaturnoje obozrenije.
Malevitš, Kazimir (2001), *Tšornyi kvadrat*. Moskva: Azbuka.
Pound, Ezra (1973), *Selected Prose: 1909–1965*. New York: New Directions.
Šklovski, Viktor (1940), *O Majakovskom*. Moskva: Sovetski pisatel.
Terjohina, V. N. & Zimenkov, A. P. (red.) (2009), *Russki futurizm: stih, statji, vospominanija*. Sankt-Peterburg: Poligraf.
Ženett, Žerar (1998), *Figury 2*. Moskva: Izdatelstvo imeni Sabašnikovyh.