

”Surullisten laulujen” poetiikasta

R i k u T o i v o l a

Aleksandr Vertinski (1889–1957) oli venäläinen runoilija ja säveltäjä, esiintyvä taiteilija ja elokuvanäyttelijä. Parhaiten hänet tunnetaan itse sepittämistään hieman yli sadasta runotekstistä, joita hän esitti laulaen ravintoloissa ja kabareissa ympäri maailmaa. Kappaleitaan hän nimitti ”arietoiksi” (*arietka*) tai ”surullisiksi pikkulauluiksi” (*petšalnyje pesenki*). ”Surullisten laulujen” poetiikka on kiinnostava esimerkki siitä, kuinka venäläiselle modernismille tyypilliset yleispiirteet yhdistyvät ja muuntuvat yhden taiteilijan tuotannossa ainutkertaiseksi genreksi. Seuraavassa pyritään nostamaan esille niistä muutamia.

Elämäntaide

Muuntautumiskykyisenä artistina Vertinski pystyi onnistuneesti vastaamaan laajan yleisönsä kysyntään, vaihtuvin tarpeisiin ja mieltymyksiin. Uran saatossa hänen taiteeseensa limittyi monenlaisia toisilleen vieraitakin mielle yhtymiä, käsitteitä ja elementtejä, joita voisi kuvailla jopa ”brändeiksi”. Jos tsaarin aikaan oli muotia nimenomaan olla dekadentti; vallankumouk-

sen jälkeen levymyyntiä mustassa pörssissä vauhditti kielletyn valkoemigrantin imago. Emigraatiossa Vertinskin lauluista löydettiin lohtua koti-ikävään ja vierauden tunteeseen. Kaipuu taakse jääneeseen maailmaan johti lopulta artistin palaamaan perheineen kotimaahan. Neuvostoliitossa vuoden 1943 jälkeen ihmiset ympäri maata tulivat konsertteihin katsomaan vanhaa aatelismiestä¹, muistoa menneisyydestä. Asunto Moskovan keskustassa, auto ja Stalinin suosio edellyttivät kuitenkin ohjelmiston tarkkaa uudistamista.²

1900-luvun alun venäläiselle kirjallisuudelle on ominaista, että kaunokirjallinen teos toimii tietynlaisena ”käsikirjoituksena”, ”elämän tekstinä”, jonka avulla kirjailija muodostaa myyttiä itsestään: elämä ja tuotanto jäsenyivät samojen sääntöjen mukaan (ks. esim. Mints 2004, 97–102; Pesonen 1982, 153–168; Pesonen 1991, 31–58). Hopeakauden etulinjan taiteilijoiden lailla (ks. esim. Hvorostjanova 2008, 326) Vertinski sommitteli yhtäältä teoksissaan ja esityslavalla kuin ulkonaisessa elämässäänkin omaa hahmoaan tietoisesti ja säännönmukaisesti, alkaen ulkoasun yksityiskohdista, joille lankesi erityinen merkitys, aina erikoisiin käyttäytymismalleihin saakka. Vertinskin konserteista kertovissa muistelmissa kiinnitetään usein huomiota laulajan omaperäisiin eleisiin (mm. ”laulavat kädet”), erikoiseen dramaattiseen intonaatioon ja puhevikaan, joka muistutti ranskalaista ääntämistä (ks. esim. Rudnitski 1990, 555; Rogalskaja 2000, 21).

Vertinskin tuotannossa merkittävään asemaan nousee niin ikään hopeakauden taiteilijoiden rakastama, italialaisesta commedia dell’artesta venäläisen nukketeatterin kautta peritty naamio:

Olen väsynyt valkeaan kasvomaaliin ja poski-
punaan
ja ikuiseen traagiseen naamioon,
haluan edes vähän hellyyttä,
että voisin unohtaa tämän villin petoksen (Ver-
tinski 1990, 277).

Niin ”surullisten laulujen” lyyrinen minä
kuin itse artistikin – peittääkseen ujoutensa
yleisön edessä (Vertinski 1990, 95–96) – pu-
keutui lavalle noustessaan ensi alkuun Pierrot-
klovnin pukuun, ja maalasi kasvonsa kalpeaksi.
Tuotannon evoluutiossa Pierrot’n hahmo koki
muodonmuutoksia ja kehittyi: emigroiduttuaan
artisti lievensi kasvomeikkiä, alkoi pukeutua tyy-
likkääseen mustaan frakkiin ja kiinnitti valkoisen
gardenian (keikarinkukan) rintaansa. Näin syntyi
maksimaalisen pelkistetty ja tyylitelty muunnos
roolin prototyypistä – ”mies frakissa”.

Naamio ei kuitenkaan ollut pelkkä esiintymis-
asu. Esimerkiksi ensimmäisen maailmansodan
aikana Vertinski värväytyi vapaaehtoiseksi
lääkintämieheksi rintamalla kiertävään junaan
käyttäen taiteilijanimeään (Vertinski 1990, 82).
Samoin kuin Pierrot’n rooli tunkeutui esiinty-
mislavojen ulkopuoliseen maailmaan, myös hei-
jastuksia artistin elämän tapahtumista taltioitui
”surullisiin lauluihin” ja työntyi näyttämölle.
Useat lauluista on omistettu hänen tuttavillean,
ystävillean ja etenkin rakastajattarillean. Oma-
kohtainen tunnustuksellisuus oli konserttiylei-
sön mielestä olennainen osa hänen laulujensa
viejätysoimaa. Teatterikriitikko Juri Aljanski
kirjoitti eräästä Vertinskin esiintymisestä: ”jo-
kaisen laulun takaa paljastui artistin ihmeellisen,
omalaatuisen taiteen lisäksi myös hänen oma
todellinen kohtalonsa” (Aljanski 1985, 115).

Missä olette nyt? Kuka suutelee sormianne?
Mihin on mennyt pieni kiinalaisenne Li?
Sittenmin te ilmeisesti rakastitte portugalilaista,
tai saattaa olla, että lähditte malaijin mukaan.

Viime kerralla näin teidät niin läheltä,
kaara kiidatti teidät katujen lentoon.
Näen unta – San Franciscon salakapakoissa

lila neekeri ojentaa teille turkisviittaa. (Vertinski
1990, 279–280.)

Vertinskin 25 vuotta (1918 – 1943) kestänyt
emigraatio, matka Turkin, Puolan, Ranskan,
Saksan ja Englannin ja Palestiinan kautta Ame-
rikkaan – ”San Franciscon kapakoihin” – ja Kii-
naan on hämmäntävällä tavalla rinnastettavissa
”surullisten laulujen” eksoottiseen maailmaan,
jossa varsinkaan lyyriset naishahmot eivät osaa
pysähtyä. Laulussa *Lila neekeri* (1916) hahmot-
tuu toinen toistaan eksoottisempien ihailijoiden
ympäroimä mystinen ”femme fatale”. Hakien
turvaa ylellisyyden tunteesta (ks. vierasperäisten
ja taipumattomien sanojen *avto* ja *manto* muo-
dostama riimipari) hän loittonee yhä uudelleen
ja uudelleen – viimeisessä säkeessä hän on
valmistautumassa lähtöön jo kuudennen kerran.

Laulun saavuttamasta suosiosta todistaa
se, että siihen on myöhemmässä venäläisessä
taiteessa viitattu usein.³ Esimerkiksi Vladimir
Majakovskin näytelmässä *Lutikka* (1928) juuri
jästä sulatettu päähenkilö Prisyypkin (tai Pjer
Skripkin – entinen proletaari, entinen puolueen-
jäsen, nykyinen sulhasmies) etsiskelee vaimoaan
Lilan neekerin ensimmäisen säkeen sanoin (Ma-
jakovski 1958, 255), jotka osoittavat hahmon
mieltyneen hyvin ”porvarilliseen” estetiikkaan.

Lähtökohtana uusi taide

Huolimatta siitä, että Vertinskin nimeä saa
turhaan etsiä kirjallisista manifesteista, muis-
telmissaan hän alleviivaa kuuluneensa – tai
vähintäänkin haaveilleensa lukeutumisesta
– uuden taiteen etujoukkoihin, jotka shokeera-
sivat porvareita ja asettivat vanhat taidekeinot
kyseenalaiseksi. Vertinski yhdistää uransa alun
futuristien toimintaan. Hän kirjoittaa olleensa
mukana Majakovskin tömistellessä pitkin Mos-
kovaa keltaisessa takissaan:

Meille – nuorille ja vielä tunnustamattomille –
futurismi oli ylivertainen keino kiinnittää itseensä
huomio (Vertinski 1990, 86–87).

Laulut kokaiinin käyttäjistä, jollainen Vertinski tunnustaa muistelmissaan myös olleensa (Vertinski 1990, 78 – 79), nostattivat yleisössä kammotusta ja paheksuntaa – vaikka saattoihan kokaiinia tuolloin ostaa apteekkeista. Kuitenkaan ne eivät heijasta kubofuturistien todellista radikaalia kokeellisuutta, ”korvapuustia yleiselle maulle”. Viime kädessä Vertinski ei tuotannossaan sodi avantgarden kirkkaimman kärjen lailla vanhaa ”estetismin systeemiä” vastaan: hän teki taidetta, joka ”koristaa” elämää, toimii mielihyvän ja nautinnon lähteenä. Lauluillaan hän pyrki viihdyttämään ja koskettamaan kuulijoitaan, herättämään heissä herkkiä mielikuvia. Tässä mielessä häntä voisi luonnehtia myöhäsyntyiseksi dekadentiksi.

”Surullisia lauluja” on kuvattu synteettisen taiteen lajiksi ja siten rinnastettu monien aikansa kirjallisten suuntausten pyrkimykseen (Gorelova 2005, 5). Genren keskiössä oli tekstien dynaamisen intonaation, artistin mimiikan ja taustalla soitetun pianosäestyksen välinen jännite. Tiedossa on, että jo symbolistit etsivät ”sanan musiikkia”. Itse sepittämiään tekstejä esittivät musiikin säestyksellä myös heidän jäljillään kulkevien suuntausten kirjailijat, muun muassa Mihail Kuzmin, jonka kanssa Vertinski on todennut tutustuneensa jo kotikaupungissaan Kiovassa vuonna 1912. Selviä vaikutteita ”surulliset laulut” saivat poetiikkaansa Igor Severjaninin massasuosiota ylittäneistä ”poezokonserteista” (eli melodeklamaatiotilaisuuksista), vaikka Vertinski itse tuntuuikin kyseenalaistaneen hänen makunsa (Vertinski 1990, 53, 91–92).

Kenties yksi niistä, jotka näyttivät Vertinskille suunnan laulujensa kuvaston kartuttamiseen, oli juuri egofuturistien johtaja Severjanin – hopeakauden myyntimenestys ja dandy, jota on tituleerattu jopa Venäjän Oscar Wildeksi. Hänen korostetun ”kevytkenkäiset” runonsa ovat täynnä lainasanoja sekä koukeroisia neologismeja, ja ne tunnetaan lyyrisen minän estottomasta omahyväisyydestä (ks. esim. Huttunen 2011, 449; Bajevski 2003, 96–97). Lisäksi näyttää selvältä, että ”surulliset laulut” saivat vaikutteita hieman ennen ensimmäistä maailmansotaa moskova-

laisten miniatyyriteattereiden lavoilla yleisön suosiota näyttäneeltä flirtististä ja puolihupaisista tunnekuohuista kertovien ”tunnelmalaulujen” genreltä (*pesni nastrojénija*). Sen hengessä muun muassa laulajatar Iza Kremer esitti omakätisiä käännöksiansä ranskalaisista chansoneiteista (Dmitrijev 1977, 206).⁴

Kirjavat eksotismit alkaen lyyrisistä henkilö- hahmoista (papakaija Flaubert ja koira-Douglas, apina Charlie, madame, kreoli, pikku kiinalainen, rajah, abatti, piraatit jne.) ulkomaisiin paikannimiin (Quartier Latin, Guatemala, Honolulu jne.) ja ylellisiin tuotemerkkeihin (Lavalette’n tavaratalosta tilattu mekko, hajuvesi ”Nuit de Noël”, Camel-savukkeet ja Hispano Suiza jne.) ovat olennainen osa Vertinskin laulujen tyyliä. Toinen niille yhtä ominainen tekninen erityispiirre oli ainutlaatuinen normiksi kohoava maneerisuus: niin laulajan esiintymisessä kuin runoissa esiintyvien lyyristen hahmojenkin eleissä oli viljalti viettelevää, keimailevaa teatraalisuutta.

Kontrastin periaate

Monissa aiemmissa tutkimuksissa ”surulliset laulut” liitetään geneettisesti venäläisen romanssin perinteisiin: Vertinskin ajatellaan murtaneen genren rajat niin juonen, kuvakielen kuin säkeistö- rakenteenkin tasolla (Tarlyševa 2004, 11–13). Romanssiperinteen uudistaminen, protesti rutiinia vastaan, oli myös taiteilijan omien sanojen mukaan yksi hänen tuotantonsa tavoitteista:

Ruusut ja haaveet. Taas ruusut. Satakieli ja kuja. [...] Ne eivät enää sano mitään – eivät mielelle, eivätkä sielulle (Vertinski 1990, 96).

Sen sijaan lauluista piti tulla iskeviä. Tärkeään osaan nousivat uudet, ennenkuulumattomat aiheet ja laulujen juonellisuus – useat niistä sisältävät uskaliaan juonenkäänteitä. Kuuntelijat yllättävä efekti syntyy tavallisesti helposti tunnistettavien kulttuuristen kliseiden rohkeista muunnoksista. Esimerkiksi kappaleessa *Jámais* (1916) mustalaislauluille ominainen refrenki ”*mnogo, mnogo raz*” (monta, monta kertaa)

rinnastuu Flaubert-nimisen papukaijan ranskan kielellä hokemaan sydäntä vihlovaan valitukseen ”*jámais, jámais*” (ei koskaan).

Eräänä ”surullisten laulujen” tavaramerkeistä voidaan pitää kuoleman tai hautajaisten motiivia, johon liittyy omaperäisellä tavalla koomisia piirteitä.⁵ Esimerkiksi erään tyttöparan haaveet täyttyvät vihdoin, kun hänet puetaan Pariisista tilattuun ”ihastuttavan mekkoonsa” ja hän taittaa matkan kauan odotettuihin *Herran tanssiaisiin* (1917) ruumiskärryllä. Häntä saattava joukko muistuttaa karnevaalikulkuetta: hevosille puetut pikku töyhdyt keikkuvat ja vanha pikku pappi heiluttaa suitsutusastiaa. Seuraavassa laulussa *Koira-Douglas* (1917) koira kipittää isäntänsä edellä hautajaissaattueessa, mikä paljastaa lemmikin olleen vainajalle häntä rakkaampi. Toisenlaisena, joskin yhtä tyypillisenä esimerkkinä mainittakoon mystinen kuolemaan viittaava näkö- ja hajuaisteja yhdistävä metonymia kappaleessa *Teidän sormenne tuoksuvat suitsukkeelta* (1916). Tällä tavalla Vertinskin runoteksteissä puhujan onnetonta ihmistä kohtaan kokema myötätunto näyttää purkautuvan naurun kautta. ”Surullisten laulujen” estetiikalle ominaista on kontrastinen kaksijakoisuus, jossa murheellinen ja hauska yhdistyvät.

Myös ”surullisten laulujen” säerakenne heijastaa tiiviisti lyyrisen juonen kehitystä ja sen voidaan merkittävässä määrin katsoa olevan estradiesityksen sommittelun sanelema. Vertinskin runoteksteille on ominaista ”sekoitettu” intonaatorakenne (ks. Holševnikov 1991, 123), joka syntyy koko säerakenteen läpäisevän kontrastin periaatteen pohjalta. Pelkistettyjen säkeistöjen, rengas- ja refrenki-kompositioiden, parallelismin ja toistojen luoma symmetria ja laulumainen intonaatorakenteen pohja rikotaan mm. 1) erilaisin säkeen rytmin keskeytyksin (”intonaation elein”), jotka merkitsevät lyyrisen juonen peripetioita; 2) kasautuvilla epiteettien tai retoristen kysymysten ketjuilla, joiden yksittäinen merkitys hälvenee koko tekstin emotionaalisen värityksen sekaan; 3) laululle ominaisesti jaetut säkeistöt kytkeytyvät toisiinsa syntaktisesti, loogisesti ja temaattisesti, liittyen koko tekstin

läpäisevän lyyrisen juonen kehitykseen ja saaden sen emotionaalisen jännitteen kertymään romanssille leimallisella tavalla. Tämän lisäksi kontrastin periaate näkyy teksteissä jatkuvasti esiintyvissä vastakohtaisissa kielikuvissa ja tyyllisissä keinoissa.

Pelkistäminen

Erääksi yhtymäkohdaksi aikansa kirjallisuusuuntausten kanssa Vertinskin tuotannossa nousee tapa esittää symbolistiselle maailmankuvalle ominaisia elementtejä (mm. todellisuuden mystifiointi, reaalityodellisuuden näkeminen tuonpuoleisen symboleina, raskas ja abstrakti runokieli (ks. esim. Ekonen 2011, 405; Mints 2004, 318–319; Bajevski 2003, 48–49, 58–59, 83.)) ironisen uudelleenarvioinnin valossa – ironian, joka pohjautuu pelkistämiseen, *reduktioon*.

Ensimmäinen pelkistämisen muodoista on lapsuuden tai naiiviuden kultti, jota voidaan kokonaisuudessaan pitää yhtenä vallankumouksen ajan kirjallisuuden tyypillisistä piirteistä. Hyvällä syyllä esimerkiksi lasten kielen voidaan ajatella olevan yksi futuristien harjoittaman *zaumin* lähtökohdista (Huttunen 2009, 36–37; Nikolskaja 2002, 113). ”Surullisissa lauluissa” esiintyviä lyyrisiä hahmoja yhdistää toisiinsa lapsellisuuden, naiiviuden, infantiilisuuden tai ”lelumaisuuden” ja ”miniatyyrisyyden” leima. Useat laulut kertovatkin nimenomaan lapsista: traagisessa vallankumouksen ajan tositapahtumiin perustuvassa kappaleessa *Se, mitä minun täytyy sanoa* (1917) lyyrinen minä laulaa ammutuille sotilaspojille⁶, *Jimmy* (1934) on omistettu kaksitoistavuotiaalle laivapojalle, laulussa *Jalkapuoli* (1916) halvaantunut jumalanhullu on ”pikkuinen muru” (*kroška-maljutka*) ja monien tekstien adressaatti on tyttönen (*devotška*). Jos laulun kohteena on ”aikuinen” hahmo, hänestäkin nostetaan esiin lapsen piirteitä: laulussa *Jámais* (1916) lyyrinen sankaritar on pikkuinen (*maljutka*), laulussa *Minutotška* (1914 – 1915) Lulu ”leikkii kuin lapset” ja ”hellii kuin kissanpentu”. *Harmaasilmän* (1915) hampaat ovat ”lapselliset ja korallin väriset”, *Pieni kreoli*

(1916) on ”oikukas kuin lapset”, puolalaisella kaunottarella *Panna Irenalla* (?) on lapselliset olkapää ja itkuinen suu sekä laulussa *Sinisellä ja kaukaisella valtamerellä* (1927) lyyrinen sankaritar on ”hiljainen kuin lapsi” jne.

Vertinskin runokielen sanaston tasolla ”reduktio” ilmenee mm. erilaisten pientä kokoa, hellyyttä tai vähättelyä ilmaisevien sanojen runsautena. Esimerkiksi 102 laulun korpuksesta löytyvien 1273 eri substantiivin joukossa on 95 (7,5%) erilaisten suffiksien avulla muodostettua deminutiivia. Suurta osaa laulujen henkilöhaamoista kutsutaan erilaisilla hellittely- tai lempinimillä. Myös lyyristen hahmojen ulkonäön ja vaatetuksen yksityiskohdista käytetään deminutiivimuotoa (pikku pää, pikku parta, pikku jalka, pieni varvas). Usein myös miljöö, johon lyyriset henkilöhaamot kuvataan, on esitetty miniatyyrisessä mittakaavassa (pikku teatteri, pikku nukketeatteri, pikku kaupunki, pikku tie, pikku laiva, pikku hauta jne.).

”Surullisten laulujen” runokielelle ovat tyyppillisiä myös arvottavat epiteetit. Hyvin usein ne johdetaan tekstiin erilaisten vahvistavien partikkeleiden tai adverbien kanssa ja ne näyttäytyvät hyperbolana. Esimerkiksi laulussa *Rauhoita sinä minua* (1930) epiteettien kautta ilmaistujen melodramaattisten tunteiden todenmukaisuus herättää epäilyksen: kasautuessaan ne muodostavat groteskeja kuvauksia ja ne avaavat mahdollisuuden tulkita runoa ironian näkökulmasta.

Älä jätä minua! Minun on loputtoman kammottava olla,
minun on niin raastavaa, niin pelottavaa ilman
sinua! (Vertinski 1990, 299.)

Kaikkien Vertinskin tekstien kontekstissa epiteetit nivoutuvat säännöllisesti toistuviksi motiiveiksi ja jakautuvat selvästi kontrastisiin temaattisiin ryhmiin: *pieni, sievä, hellä, hiljainen, yksinkertainen ja lapsellinen* on pysyvässä vastakkainasettelussa *suuren, vanhan, unisen, villin ja katkeran* kanssa. Jälkimmäinen kuvaa tilaa, joka ympäröi henkilöhaamojen pientä elinpiiriä – maailmaa ja sen kaikkeutta, joka

lauluissa tämän tästä personifioituu. Ympäristö elää omaa elämäänsä, siellä vallitsee välinpitämättömyyden tunne, joka syntyy käsityksestä, että kaikki tässä maailmassa – toiveet ja kärsimys – ovat jo tuttuja, eikä koskaan tule syntymään mitään uutta. Vertinskin lyyriset henkilöhaamot kuitenkin uskovat *hupsuihin, naiiveihin ja hassuihin* haaveisiinsa, jotka valitettavan usein osoittautuvat *turhiksi ja hulluiksi*. Joskus niitä luonnehditaan etäisyyden määreillä: ne ovat *kaukaisia salamoita, valonsäteitä tai tähtiä* jossain tavoittamattomissa, *kaukaisella valtamerellä, Damaskoksessa, siellä, missä kukkivat manteli-puut* jne. Koska tämä *ainoa ja viimeinen* toive on niin saavuttamaton, sille lankeaa helposti *ikuisen* petoksen status. Se johtaa *loputtomaan* kaipuuseen ja murheeseen, ja tekee henkilöhaamoista *sairaita, kalpeita, osattomia ja väsyneitä*.

Neoromanttinen konflikti

Motiivianalyysi osoittaa, että ”surullisia lauluja” yhdistää universaalia illuusion (haaveen, leikin, teatterin jne.) ja reaalityodellisuuden välistä konfliktia kuvaava metajuoni. Tällä konfliktilla on ilmiselvä esikuva symbolistien tuotannossa ratkaisevan tärkeäksi muodostuneessa metaforassa ”elämä (maailma) – leikki” (ks. Hansen-Löve 1999, 331).

Eräs konfliktin tavallisimmista modifikaatioista kiteytyy juuri Vertinskin valitsemaan esityksasuun: kuten useissa 1900-luvun alun venäläisissä teksteissä (mm. Belyi, Blok, Nabokov), *commedia dell’arten* juonten on nähty toimivan myös yhtenä ”surullisten laulujen” mytopoeettisista johtoaiheista (ks. Gorelova 2005, 14 – 16). Suurin osa Vertinskin teksteistä (61/102) rakentuu suoran puhuttelun muotoon: ne ovat rakkaudentunnustuksia, pyyntöjä, kehotuksia ja kysymyksiä, joiden adressaatti on lyyrinen naishahmo – ”Te” (40 laulua) tai ”Sinä” (16 laulua). Vastaamaton rakkaus nouseekin yhdeksi ”surullisten laulujen” keskeisimmistä teemoista. Se kehittyi edelleen klovneriasta tutun kaavan mukaisesti: lyyrinen minä – Pierrot – rakastaa Colombinaa (tällä nimellä laulujen naishahmoon

viitataan suoraan mm. laulussa *Ristikuningas* (1918)), joka puolestaan rakastaa Harlekiinia (ks. esim. Bajevski 2003, 81).

Myyttisen prototyypinsä kaltaisesti (ks. esim. Gasparov 1993, 5; Ginzburg 1974, 270) ”surullisten laulujen” naishahmojen kehitykseen liittyy usein kohtalokkaan illuusion, kuoleman tai ”elottomaksi”, riepoteltavaksi nukeksi muuttumisen motiivi. Laulussa *Tinasydän* (1916–1917) aiemmin valloittamaton sankaritar kohtaa komean miehen, joka haavoittaa häntä. Runotekstin perustana on yksityiskohtainen metafora ”kesäinen ampumakoju”, joka muodostuu monimerkityksellisten sanojen pohjalta. Esimerkiksi sankaritarta kuvaavien adjektiivien suora ja metaforinen merkitys aktualisoituvat yhtä aikaa: hänen ”kartonkinen” vartalonsa (*kartonnoje telo*) on 1) pahvista tehty tai 2) kevyt ja hauras; hänen ”tinainen” sydämensä (*olovjannoje serdtse*) – 1) tinasta tehty tai 2) kylmä ja raskasmielinen. Osoittautuu, että sankaritar onkin samalla nainen ja maalinukke – ”miltei saavuttamaton kohde” (*potšti nedostupnaja tsel*). Turhaan hänet ”panivat merkille” (*nametili* – 1) laittoivat merkin tähdätäkseen oikeaan suuntaan tai 2) ihastuivat jo monet: ”tinasydämeenne ei ole osunut vielä kukaan (*ne popal nikto* – 1) kukaan ei ole osunut, 2) kukaan ei ole päässyt)!” Mutta sitten saapuu ”hän” ja tekee sankarittaresta selvää pelkällä katseellaan:

Mutta kerran, kun paneelissa
Tanssivat valonsäteet menuettia,
Teidän unisessa kartonkivartalosanne
Heräsi keväinen heure.

Ja kun, muita hellemin ja kauniimmin,
Hän ampui, kohottaen kulmakarvaansa,
Teidän tinasydämeenne
Lävisti hänen rakkautensa! (Vertinski 1990, 313.)

Vertinskin naishahmojen kohtalokas illuusio esiintyy usein ”unen” (esim. laulussa *Jalkapuoli* sankaritar uneksii saaneensa uudet jalat), ”tanssin” (esim. lauluissa *Tanssijatar* (1933) ja *Dancing-girl* (1937) tanssiessaan sankarit

haaveilevat menestyksestä, joka ei koitakaan tai ”vangitsevan musiikin” (esim. *Sarasaten konsertto* (1927), jossa mustalaisviulistin vaimo unohtaa kärsimänsä nöyryytykset miehensä soittaessa) motiiveissa. Näihin motiiveihin liittyy olennaisesti aikamääre ”kevät”, kuten myös edellä tarkastelun kohteena olleessa laulussa.

Hyvin usein motiivi ”elävän muuttuminen elottomaksi” ilmenee Vertinskin teksteissä siten, että naishahmoja verrataan muotokuviansa. Esimerkiksi laulujen *Harmaasilmä* (huomionarvoista on, että varhaisissa painoksissa yksi kappaleen nimistä on *Valentinan muotokuva*) ja *Gioconda* (1920–1921) lyyrisen juonen pohjalla on ekfrasis – taideteoksen sanallinen kuvaus. Naishahmojen ulkonäön yksityiskohtien liioitellun tarkka esittely yhdistyy kokonaiseksi ”maalaukseksi” ja *sormien, käsien, huulten, hiusten ja silmien* sävyt ja asennot tavoittavat psykologisen luonnehdinnan funktion. Näin lyyristen hahmojen elämä saadaan näyttäytymään taideteoksen kaltaisena – epätodellisenä. Lisäksi ”surullisille lauluille” on tyypillistä, että naishahmojen kuvaus on ”jumaloivaa” – sen on tähdätty herättämään mystisiä ja lähes uskonnollisia assosiaatioita: ”Rakastan Teidän vanhanaikaisia sormianne / ankarien katolilaisten madonnien [...] Rakastan teidän väsyneitä käsiänne / kuin juuri ristiltä laskettuja” (*Harmaasilmä*), ”Aistin teissä ikonimaista tinkimättömyyttä / silmistä, jotka ovat kaukana toisistaan” (*Gioconda*).

Eräs tyypillisistä keinoista, joita Vertinski käyttää luodessaan lyyristen sankarittariensa hahmoa, on heidän rinnastamisensa tai vertaamisensa ”Ikuiseen naiseuteen” – myyttiin, joka nousi tärkeälle sijalle muun muassa venäläisten symbolistien tuotannossa. ”Surullisissa lauluissaan” artisti – useimmiten pilke silmäkulmassaan – viittaa sen prototyyppisiin (ks. esim. Titarenko 2009, 30 – 50), jollaisena tunnetaan esimerkiksi Danten *Jumalaisen näytelmän* Beatrice. Lyyristä sankaritarta verrataan tähän muun muassa laulussa *Panna Irena*: ”Entäs Beatricen otsa? Entäs kevät kasvojen profiilissa?”. Toinen ”ikuisen naiseuden” myyttiin kuuluva perusmuoto on Jumalanäiti, jonka jälkiä voi laulusta toiseen

seurata motiiveiksi nousevien värien skaalana. Se vaihtelee sinisestä – joka ortodoksisessa liturgiikassa tunnetaan yhtenä Jumalansynty-täjän attribuuteista – aina violettiin ja muihin murrettuihin sävyihin asti. Vertinskin teksteissä epiteetti ”sininen” (*goluboi*) seuraa yleensä edellä kuvattua ”illuusion” (haaveiden, leikin jne.) temaattista rinkiä, kun taas jälkimmäiset ilmaisevat särkynyttä illuusiota, josta paljastuu ”reaalitodellisuus”. Lisäksi useisiin teksteihin liittyy ”jouluun” motiivi: naihahmoihin se kytkeytyy esimerkiksi laulussa *Vihaiset tuoksut* (1925), jossa sankarittarelta saaduista kirjeistä levittyy ranskalaisen ”Nuit de Noël” (Jouluyö) -hajuvesimerkin vivahde. Edelleen kappaleessa *Femme raffinée* (Jalostettu nainen, 1933) kiteytyy yksi ”surullisille lauluille” luontaisimmista ”Naiseuden” muunnelmista: sen prototyyppiä voidaan tunnistaa ”jumalallisen viisauden ilmestys”, Sofia. Vertinskin tekstissä lyyrisen minän esittämä retorinen kysymys on suunnattu kuitenkin aivan päinvastaisten piirteiden ironiseksi palvonnaksi:

Voiko naiselta todella vaatia paljoo?

Siellä, missä tyhmyys on jumalaista, äly ei ole mitään. (Vertinski 1990, 308.)

Näin Vertinski vaikuttaa hyödyntävän ”surullisissa lauluissaan” 1900-luvun alun kulttuurista – erityisesti venäläisiltä symbolisteilta – omakuttua esteettistä ja filosofista problematiikkaa sekä ajalleen ominaisia teemoja ja motiiveja ironisen tietoisena *huvittamisen keinona*.

Viitteet

1 Tällaisten hahmojen (kreivi, doge, diplomaatti...) esittäjänä Vertinski kunnostautui myös neuvostoelokuvissa. Erityisesti kardinaali Birnchin roolistaan filmissä *Zagovor obretšennyh* hänet palkittiin Stalinin palkinnolla vuonna 1951.

Vertinski tänään

Estradimusiikin eri tyypit ovat suuremmissa suosiossa kuin koskaan ja viime vuosisadan alun taideilmiöistä on tullut vähintäänkin muodikas ”vintage”-tuote nyky-Venäjällä. Vertinskin tuotanto on myös kokenut tässä yhteydessä suoranaisen renessanssin. Hänen kirjoituksiaan ja äänitteitään julkaistaan jatkuvasti ja heijastukset hänen taiteestaan elävät niin boheemin nuorison illanvietoissa (ks. esim. Konttinen 2008) kuin venäläisessä nykyaikaisessa hyvin monenlaisen artistien ja kokoonpanojen tulkintoina. ”Surulliset laulut” näyttävät istuvan mainiosti venäläisen postmodernin paradigmaan: niitä ovat levyttäneet mm. neuvostoliittolaisen rockin pioneeri, Akvariumin solisti Boris Grebenštšikov (*Aleksander Vertinskin lauluja*, 1994), Aleksander Skljjar ja Irina Boguševskaja (*A.N. Vertinskin oudot laulut*, 2000), Horonko-orkestr (*Pelottavat laulut*, 2002), samainen Skljjar ja Agata Kristi-yhtyeen johtohahmo Gleb Samoilov (*Raquel Meller – jäähyväisillallinen*, 2009) sekä näyttelijä- ja muusikkoryhmä ”Zolotoi lev”, jonka kabaree-esitys (*Aleksander Vertinski. Keltainen tango*) niittää edelleen suosiota ympäri Venäjää. Useat venäläiset bardit ja rock-lyyrikot nimeävät Vertinskin genrensä alullepanijaksi, ja tuotannon vaikutusta venäläisen laulutaiteen kehitykseen pidetäänkin yleisesti huomattavana (ks. esim. Bajevski 2003, 83; Betaki 2006, 7–8; Makarov 1998, 442; Vdovin 2002, 287–301).

2 Vuoden 1943 jälkeen Vertinskin esiintymisolosuhteet olivat ankarat: hänet määrättiin kiertämään nopeaan tahtiin ympäri Neuvostoliittoa. Konsertteja, joita ei liioin mainostettu, oli pääasiassa provinssien kulttuuritaloilla. Moskovan tai Pietarin

esiintymismatkat olivat harvinaisia. Vanhoihin kappaleisiin tehtiin repertuaarikomitean sensuurin mukaisia tarkennuksia (ks. Vertinskaja 2004, 126–127). Ohjelmistoon tuli runsaasti muiden runoilijoiden tekstejä ja tunnettuja kansanomaisia lauluja, joista suomalainen kuuntelija tunnustanee parhaiten romanssin *Dorogoi dlinnoju...* (Pitkää tietä... eli suomeksi *Oi niitä aikoja*). Vertinskin uusien, enemmän aatteen mukaisten laulujen aiheiksi vakiintuivat kotimaan lisäksi oma perhe, jonka jäsenistä vaimo Lidija sekä tyttäret Marianna ja Anastasija niittivät myöhemmin suosiota näyttelijöinä. Monen aikansa runoilijan tapaan Vertinskin tiedetään kirjoittaneen muiden patrioottisten teosten ohella myös Stalinille omistettuja lauluja, mm. *Hän* ("Harmahtavana kuin hopeapoppeli Hän ottaa vastaan paraatia..."), mikä osittain johti myös "kätyriksi" leimautumiseen. (ks. Arhangelski 2002, 44–47.)

3 *Lila neekeri* on kenties yksi Vertinskin kuuluisimmista lauluista. Artistin emigroiduttua hänen äänitteensä levisivät mustassa pörs-

sissä ympäri maata ja niittivät runsaasti suosiota "alamaailman salakapakoissa". Yksi osoitus niiden suosiosta 1900-luvun alun rikolliskulttuurissa on se, että kyseinen laulu lainattiin viisiosaiseen tv-elokuvasarjaan *Tapaamispaikkaa ei saa vaihtaa* (1979), jossa Vladimir Vysotskin esittämä paatunut moskovalainen poliisiupseeri soittaa kappaletta käydessään yöpuulle.

4 Kremerin äänitteistä ovat säilyneet mm. kappaleet *Musta Tom* ja *Madame Lulu*.

5 Kuoleman motiivin ja koomisuuden yhdistelmä kirvoitti mm. Juri Ofrosimovin talletamaan makupaloja Vertinskin laulujen vastaanottamasta ilmiömäisestä suosiosta pakinan muotoon: "Hänen avaamansa 'hautajaistoimisto' loi ympärilleen oman psykopaattineitokaisten piirin" (Ofrosimov 1926, 116).

6 Useissa lähteissä mainitaan, että Vertinski kirjoitti kyseisen kappaleen järkyttyneenä lokakuun 1917 katutaisteluissa menehtyneiden nuorten sotilaiden puolesta. Useissa tekstin painoksissa on myös omistuskirjoitus "Heidän valoisalle muistolleen".

Lähteet

- Aljanski, Juri (1985), *Leningradskije legendy*. Leningrad: Lenizdat.
- Arhangelski, Andrei (2002), Utešitel: Aleksandr Vertinski. – *Ogonjok* 32/2002, 44–47.
- Bajevski, Vadim (2003), *Istorija ruskoi literatury XX veka: Kompendium*. Moskva: Jazyki slavjanskoi kultury.
- Betaki, V. (2006), Natšalos vsjo delo s pesenki... – Galitš, Aleksandr, *Stihotvorenija i poemy*. Sankt-Peterburg: Novaja biblioteka poeta, 5–48.
- Ekonen, Kirsti (2011), Realismista modernismiin: 1900-luvun taite. – *Venäläisen kirjallisuuden historia*. Toim. Kirsti Ekonen ja Sanna Turoma. Helsinki: Gaudeamus, 349–416.
- Gasparov, Boris (1993), *Literaturnyje lejtivotivy*. Moskva: Nauka. Izdatelskaja firma "Vostotšnaja literatura".
- Ginzburg, Lidija (1974), *O lirike*. Leningrad: Sovetski pisatel.
- Gorelova, Olga (2005), *Aleksandr Vertinski i ironičeskaja poezija serebrjanogo veka* (avtoreferat). Moskva: Moskovski pedagogičeski gosudarstvennyi universitet.
- Hansen-Löve, Aage (1999), *Sistema poetičeskikh motivov. Rannij simbolizm*. Sankt-Peterburg: Akademičeski projekt.
- Holševnikov, Vladislav (1991), *Stihovedenije i poezija*. Leningrad: Izdatelstvo LGU.
- Huttunen, Tomi (2009), Venäläinen teoria ja avantgarde: ostrannenije, katakreesi ja räjähdykset. – *Synteisi* 2/2009, 35–45.
- Huttunen, Tomi (2011), Vallankumous ja kirjallisuus:

- 1910- ja 1920-luvut. – *Venäläisen kirjallisuuden historia*. Toim. Kirsti Ekonen ja Sanna Turoma. Helsinki: Gaudeamus, 417–480.
- Hvorostjanova, Jelena (2008), *Mistifikatsija v tvortšeskoj avtobiografii* (Marina Tsvetajeva – Andrei Belyi). – *Uslovija ritma: istoriko-tipologičeskie otšerki russkogo stiha*. Sankt-Peterburg: Izdatelstvo RHGA, 326–358.
- Konttinen, Jussi (2008), Dekadentti kupletisti kiehtoo yhä Venäjällä. – *Helsingin Sanomat*, 13.12.2008.
- Majakovski, Vladimir (1958), *Polnoje sobranije sošinenii v 13 tomah*. Moskva: Gosudarstvennoje izdatelstvo hudožestvennoi literatury, T. 11.
- Makarov, Anatoli (1998), *Tšelovek-legenda Aleksandr Vertinski. Portret na fone vremeni*. Moskva: Olimp.
- Mints, Zara (2004), *Poetika russkogo simbolizma*. Sankt-Peterburg: Iskusstvo-SPb.
- Nikolskaja, Tatjana (2002), *Avangard i okrestnosti*. Sankt-Peterburg: Izdatelstvo Ivana Limbaha.
- Ofrosimov, Juri (1926), *Teatr. Feljetony*. Berlin: Volga.
- Pesonen, Pekka (1982), Uusmytologismi: näkökulma modernismiin. Venäläisen symbolismin mytologismin tarkastelua Z.G. Mintsin teorioiden pohjalta. – *Kirjallisuudentutkijain Seuran Vuosikirja* 34, 153–168.
- Pesonen, Pekka (1991), Dialogi ja tekstit. Bahtinin, Lotmanin ja Mintsin virikkeitä intertekstuaalisuuden tutkimiseen. – *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Tietolipas 121: Tampere, 31–58.
- Rogalskaja, Olga (2000), *XX vek. Znamenitye muzykanty*. Sankt-Peterburg: Iskusstvo Rossii.
- Rudnitski, K. (1990), *Masterstvo Vertinskogo*. – Vertinski, Aleksandr, *Dorogoi dlinnoju... Stihi i pesni, rasskazy, zarisovki, razmyšlenija, Pisma*. Moskva: Pravda, 554–569.
- Tarlyševa, Jekaterina (2004), *Pesennaja poezija A. N. Vertinskogo kak jedinyi hudožestvennyi mir: žanrovaja priroda, obraznaja spetsifika, evoljutsija* (avtoreferat). Vladivostok: Dalnevostošnyi gosudarstvennyi universitet.
- Titarenko, Svetlana (2009), *Žiznetvortšeski mif o Vetšnoi Ženstvennosti v poezii i filosofii Solovjeva*. – *Serebrjanyi vek russkoj literatury*. Sankt-Peterburg: Fakultet filologii i iskusstv SPbGU, 30–50.
- Vdovin, S. (2002), ”Ne nado podhodit k tšužim stolam” – ”Slutšaj” V. Vysotskogo i ”Želti angel” A. Vertinskogo. – *Mir Vysotskogo: issledovanija i materialy*. Vyp. 6. Moskva, 287–301.
- Vertinskaja, Lidija (2004), *Sinjaja ptitsa ljubvi*. Moskva: Vagrius.
- Vertinski, Aleksandr (1990), *Dorogoi dlinnoju... Stihi i pesni, rasskazy, zarisovki, razmyšlenija, Pisma*. Moskva: Pravda.