

# Itsesyntyinen venäläinen avantgarde

T o m i H u t t u n e n

*Ajan pasuuna pauhaa sanataiteessa  
meidän kauttamme*  
("Korvapuusti yleiselle maulle",  
Burljuk et al. 2000, 239).

Venäläinen avantgardekirjallisuus juhlii satavuotista historiaansa, vaikka laskutapoja ja alkamisvuosia onkin monia. Venäläisten futuristien kuuluisin manifesti ja samanniminen antologia *Korvapuusti yleiselle maulle* (*Poššetšina obštšestvennomu vkusu*) julkaistiin joulukuussa 1912. Se oli laadittu "vapaan taiteen puolustukseksi" ja omistettu niille, jotka lukevat futuristien "Uutta Ensimmäistä Odottamatonta". Sen allekirjoittivat tulevikot David Burljuk, Viktor (sittemmin Velimir eli "maailmankäskijä") Hlebnikov, Aleksei Krutšonyh ja Vladimir Majakovski. He julistautuivat tässä manifestissa uusiksi, ensimmäisiksi ja ainoiksi, ennenkuulumattomiksi. Kaikki se, mikä oli ollut ennen heitä, heitettiin nyt "yli Nykyajan Höyrylaivan

laidan". Jakamalla äänekkäitä korvapuusteja eri suuntiin futuristit peräänkuuluttivat *Korvapuustissa* myös ennakoimattomuutta. Ennakoimaton oli myös heidän sanataiteensa tärkein elementti eli itsesyntyinen Sana: "Ja jos meidänkin säkeissämme vielä on likaisia jäänteitä Teidän 'Terveestä järjestänne' ja 'Hyvästä maustanne', niin kuitenkin niissä jo värisevät Itsearvoisen (itsenäisen) Sanan Uuden Koittavan Kauneuden ensimmäiset Elosalamat" (Burljuk et al. 2000, 239).

Usein suorastaan raamatulliset äänenpainot olivat esillä futuristien manifesteissa, joten on syytä perehtyä hieman venäläisen avantgarden eksegeetiikkaan. Venäläiselle avantgardelle leimallista on julistus uudesta ihmisestä, "uudesta Adamista", joka näkee maailman lapsen lailla ja antaa – kuten ensimmäisessä Mooseksen kirjassa kuvailaan – ympäröivän maailman ilmiöille nimet ensimmäistä kertaa. Tätä itsesyntyistä kieltä avantgardekirjailijat jäljittelivät teoksisaan samoin kuin lasten kehittymätöntä kieltä tai uskonnollisen hurmoksen aikaan saamaa kielillä puhumista eli *glossolaliaa* (Nikolskaja 2002, 113). Gnostilaisuudesta vaikutteita saaneen Johanneksen evankeliumin aloittavan nk. *Logos*-hymnin mukaan itsesyntyinen sana on yhtä kuin Kristus: "Alussa oli Sana. Sana oli Jumalan luona, ja Sana oli Jumala" (Joh. 1: 1). Johanneksen evankeliumin mukaan Sana, joka oli osallistunut maailman luomiseen, synnytti itsensä. Se oli olemassa ennen maailman luomista

ja realisoitui ”tulemalla lihaksi” (Joh. 1: 14). Sitä ei kuitenkaan ymmärretty, Kristus *Logoksena* jäi käsittämättömäksi. Johanneksen evankeliumin aloittava hymni on kiistatta autogeneettinen motiivi, mutta samalla se puhuu Sanasta, joka oli tuntemattoman kielen ilmaisu ja siksi käsittämätön: ihmiset elivät ”pimeydessä” (kr. σκοτία) eivätkä ymmärtäneet (kr. κατέλαβεν) *Logosta*.<sup>1</sup>

Teologeille ajatus ihmisistä, jotka eivät ymmärrä Jeesusta, oli hyvin varhain ongelma, mutta historiallinen venäläinen avantgarde näyttää leikkivän juuri tällä *Logoksen* ominaisuudella. Futuristi siis samaistui Kristukseen, ”uuteen Adamiin”, mutta samalla hänen lausumansa futuristinen sana oli käsittämätön, ”järjentakainen” (*zaum*). Toisin sanoen tämä ainutkertaiseksi, omaleimaiseksi, historiattomaksi ja lähtökohdattomaksi julistautuva kulttuuri tukeutuu retoriikassaan varhaiskristilliseen traditioon, mikä näkyy niin kirjallisuudessa kuin kuvataiteessa. Samoin tapahtuu hieman myöhemmin myös yhteiskunnassa: anarkistinen liike etsii lähtökoh tiaan varhaiskristillisyydestä, kuten myös bolševikit varhaisessa politiikassaan (ks. esim. Obatnin 2007, 32–40).

*Korvapuustissa* venäläiset futuristit julistavat itsesyntyisyyttään (*autogenesis*). Yhtäältä tämä tarkoittaa sitä, että heillä ei ollut omien sanojensa mukaan mitään tekemistä klassisen venäläisen kirjallisuuden kanssa, ei kätilöitä eikä kasvattajia myöskään aikaisten keskuudessa. Toisaalta he kielsivät kiivaasti läntisen modernismin ja avantgarden vaikutteet. Tässä he poikkesivat edeltäjistään eli symbolisteista, jotka olivat tuoneet Venäjälle avoimesti vaikutteita ranskalaisesta, englantilaisesta ja saksalaisesta kulttuurista. Futurismin käsite oli kuitenkin esiintynyt ennen Venäjää Italiassa, missä Filippo Tommaso Marinetti oli toverineen julkaissut manifestinsa jo kolme vuotta ennen venäläisten *Korvapuustia*. Tästä huolimatta venäläiset futuristikirjailijat – etenkin Hlebnikov, Majakovski ja Benedikt Livšits – korostivat venäläisen avantgarden riippumattomuutta italialaisesta. Eurooppalaisessa viitekehyksessä venäläisen avantgarden eri suuntaukset pyrkivät yleisemminkin erottau-

tumaan julistamalla. Venäläisillä oli ongelmansa italialaisen futurismin lisäksi myös Zürichin ja Berliinin dadaistien suhteen: nämä tekivät fotomontaaseja ranskalaista 1800-luvun puolivälin valokuvausta teknisesti jäljitellen, mutta tästä huolimatta venäläiset konstruktivistit julistivat tekniikan syntyneen Venäjällä.

## Järjentakainen eli venäläinen

*Korvapuusti* päättyy julistukseen itseriittoisesta (omaehtoisesta) sanasta, jota futuristeista tutkivat erityisesti Hlebnikov ja Krutšonyh. Yhdessä he julkaisivat vuonna 1913 manifestin nimeltä ”Sana sellaisenaan” (*Slovo kak takovoje*), ja Hlebnikov itse tutki ”itseriittoisen sanan” (*samovitoje slovo*) olemusta. Haussa oli sana, joka olisi riippumaton ja vapaa aiempien käyttöyhteyksien taakasta. Majakovskin mukaan Hlebnikovin itseriittoinen sana oli ”riippumaton voima, ajatukset ja tunteet järjestävä aine” (Majakovski 1978, 24). Vapaasta sanasta tuli futuristisen runouden pääasiallinen kohde, mutta tässäkin yhteydessä törmätään jatkuvasti kristilliseen käsitteistöön. Aikalaiskriitikko Viktor Šklovski tuki futuristirunoilijoita esimerkiksi teoreettisessa tutkielmassa nimeltä ”Sanan ylösnousemus” (Voskrešeniye slova, 1914), jossa hän ylisti liturgisin käsittein futuristien tapaa herättää kuolleita sanoja henkiin uusien taidekeinojen avulla.

Monien mielestä Kazimir Malevitšin *Musta neliö valkoisella kankaalla* (1915) oli vallankumous ennen vallankumousta, uuden aikakauden airut ja ”ikonien ikoni”. Malevitšin mukaan siinä on samalle valkoiselle kankaalle neliön muotoon maalattuna koko aiemman taiteen historia, siksi teos ei oikeasti ole musta. Mutta *Musta neliö* on myös ikoni. Futuristien viimeisessä näyttelyssä ”0.10” se oli sijoitettu ikonin lailla huoneen nurkkaan. Näyttelyn nimi tarkoittaa, että suprematismi merkitsi edeltävän taidehistorian päätöstä, sen lakipistettä tai huippua (lat. *supremus*) ja samalla uuden taidehistorian nollapistettä, lähtökoh taa.

Malevitš piti *Mustan neliönsä* kaunokirjallisenä esikuvana Aleksei Krutšonyhin järjentakaisella kielellä laadittua runoteosta *Dyr bul*

*štšyl* (1913). Se on runomuotoinen manifesti ja äärimmäisen kokeellinen teksti, yksi venäläisen avantgardekirjallisuuden kuuluisimmista teksteistä 1900-luvun ensimmäisellä puoliskolla, siinäkin mielessä *Mustan neliön* vastine. Siitä on tullut myös venäläisen avantgarden symboleita. Jo 1920-luvulla teksti oli huomattavasti tunnetumpi kuin sen tekijä (Krutšonyh 1996, 17), joka on itse asiassa jäänyt suhteellisen tuntemattomaksi suuren yleisön parissa, etenkin Venäjän ulkopuolella. Miksi sitten *Dyr bul štšyl* herättää moista mielenkiintoa? Vastausta on etsitty lukemattomissa tekstin saamista tulkintayrityksissä<sup>2</sup>:

Дыр бул щыл  
убешщур  
скуп  
вы со бу  
р л эз  
(Krutšonyh 1913, 2.)

Runo ilmestyi ensi kerran kokoelmassa nimeltä *Pomada* (1913), joka oli litografiavihkonen ja johon taiteilija Olga Rozanova teki kuvituksen. Futuristit kutsuivat näitä painotuotteitaan ”itsekirjoitukseksi” (*samopismo*, ks. Janecek 1984, 69–71), joten painotekniikkakin viittaa itsesyntyisyyteen. Krutšonyhin runo oli ensimmäinen osa runotriptyykistä, joka sai määritelmän ”3 runoa, jotka on kirjoitettu omalla kielellään. Erottuu muista: sen sanoilla ei ole määrättyä merkitystä” (Krutšonyh 1913, 2). Monissa runoon liittyvissä kommentteissaan Krutšonyh on korostanut, että *Dyr bul štšyl* on sekä järjestakainen (*zauumnoje*) että ehdottoman venäläinen. Hänen mukaansa tässä pienessä runossa on ”enemmän venäläistä kansallista henkeä kuin koko Puškinin tuotannossa” (Brodski et al. 1929, 80).

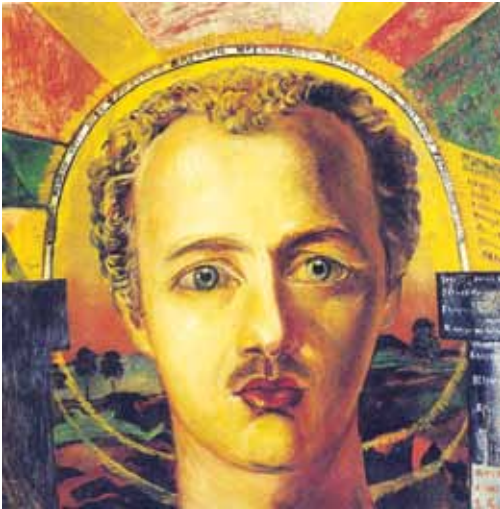
Krutšonyhille (2001, 415) järjestakainen kieli (*zauumnyi jazyk*) tarkoitti runoilijan absoluuttista vapautta. Taiteilija David Burljuk oli pyytänyt Krutšonyhia kirjoittamaan ”tuntemattomista sanoista” koostuvan runon (ks. Hardžijev 2006, 390). Samalla Krutšonyhin tavoitteena oli venäjän kielen äännejärjestelmän demonstroiminen, eikä itsesyntyinen venäläinen teksti voinut hänen

mukaansa myöskään kääntyä millekään muulle kielelle. Mutta *Dyr bul štšyl* oli myös teksti, joka oli laadittu omalla kielellään – kielellä, joka oli tarkoitettu vain tätä tekstiä varten. Tällainen teksti on tarkoituksellisen käsittämätön, eivätkä lukijat voi sitä ymmärtää. Tästä tuli vähitellen futuristisen järjestakaisen kielen perusidea. Teksti synnyttää oman kielensä, joka ei ole ollut olemassa ennen sitä. Näin ollen teksti edeltää kieltä, ja uusi, aiemmin tuntematon kieli syntyy sen pohjalta. Paradoksaalista on vain se, että *Dyr bul štšylin* tapauksessa tämä uusi tuntematon kieli on leimallisesti venäjää, joskin käsittämätöntä, poikkeuksellista venäjää.

*Dyr bul štšylin* kieli ei siis ole tunnettu. Formalisti Viktor Šklovski oivalsi, että tämä juuri on taiteen ehkä tärkein tehtävä: näyttää käsittämättömyyksien, virheiden ja omituisuuksien avulla todellisuus lukijalle outona (*stranno*). Tätä hän kutsui kuuluisalla käsitteellään *ostran(n)enie*, joka on levinnyt, joskin Šklovskin mukaan virheellisessä asussa (ks. Huttunen 2009, 36), laajalle kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteistöön. Järjentakainen kieli on hyvin käyttökelpoinen väline, koska sillä voidaan futuristien mukaan ilmaista asioita, joista muuten ”sanat eivät riitä kertomaan”. Mustasukkaisuus, pelkotilat, uskonnollinen hurmos, selittämättömyydet ja käsittämättömyydet: järjestakaiselle kielelle ei mikään epäinhimillinenkään ole vierasta.

## Autogenesiksen paradoksi

Kuvataiteen avantgardessa itsesyntyisyyden selkeimpiä ja tunnettuja manifesteja on David Burljukin maalaama muotokuva runoilija Vasili Kamenskista. Se viittaa vahvasti ikonitaiteen traditioon, kaikkien ilmeisimmin Novgorodin koulukunnan kuuluisaan ikoniin, *Käsittä tehtyyn Kristukseen* (*Spas Nerukotvornyi*, 1260-luku). Tämä muutamalla perusvärillä laadittu harkitun epäsymmetrinen ja sellaisena sarjakuvamaisen ekspressiivinen ikoni – kuulaudessaan tyypillinen 1200-luvun novgorodilaisen ikonitaiteen kukoistuskaudelle – viittaa yhteen monista ikonitaiteen syntyyn liittyvistä legendoista. Sen

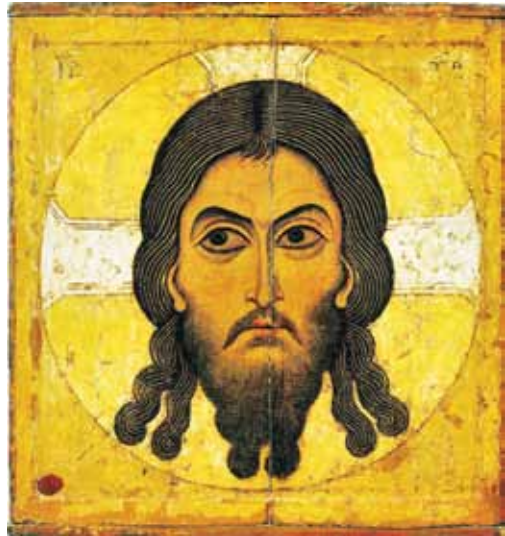


David Burljuk: *Vasili Kamenskin muotokuva*, 1917

taustalla on ajatus itsestään syntyneestä kuvasta, käsittä tehdystä (kr. Αχειροποίητος) kuvasta Kristuksen kasvoista, jotka piirtyivät ihmeen lailla käärinliinaan, esimerkiksi ylösnousemuksen yhteydessä tapahtuneen säteilyn johdosta. Kamenskin muotokuvassa taas Burljukin onnistuu alleviivata ajatusta venäläisestä futurismista itsesyntyisenä suuntauksena ja samalla futuristitaiteilijasta uuden aikakauden poikkeusyksilönä, ”uutena Adamina”. Paradoksi löytyy siitä, että tämä itsesyntyisyyden ja juurettomuuden julistus olisi mahdoton ilman yhteyttä keskiaikaiseen venäläiseen maalaustaiteeseen. Ikonitaide laajemminkin on venäläisen avantgarden tärkeimpiä lähtökohtia, kuten Andrew Spira on teoksessaan



Kliment Redkon *Kapina*



*Käsittä tehty Kristus*, 1262

*The Avant-Garde Icon* (2008) monin esimerkein osoittanut. Hurjalla tavalla ikonitaiteeseen nojaa tuotannossaan esimerkiksi tuntemattomampi Malevitšin kollega ja tämän lailla suprematistina kunnostautunut ukrainalais-venäläinen taiteilija Kliment Redko.

Kliment Redkon *Kapina* (*Vosstanije*, 1924–1925) on dramaattisen apokalyptinen teos, yksi



*Kristuksen käynti Tuonelassa*

monista Leninin kuoleman johdosta maalatuista. Kuuluu venäläisen avantgardetaiteen keräilijä George Costakis kirjoitti maalauksen taakse vuonna 1977, että kyseessä on ”Vuosisadan taulu. Vallankumouksellisen Venäjän suurin teos.” Vaikea sanoa, miksi Costakis antoi Redkon teokselle näin painavan arvotuksen. Tämä nojaa teoksessaan vahvaan geometriseen asetteluun, voimakkaaseen värikontrastiin sekä Moskovan Punaisella torilla seisovan neuvostojohtajan lähimpien henkilöiden, ”valittujen pyhimysten”, hierarkkiseen esittämiseen. Tälläkin teoksella on omat vastineensa ikonitaiteen traditiossa, kuten useilla Redkon maalauksilla, joskaan nyt mainittavaa yhteyttä ei tietävästi ole aiemmin tutkittu.<sup>3</sup>

Redkon *Kapina* viittaa venäjänkielisen nimen-säkin (*Vosstanije*) puolesta tiettyyn ikonitraditioon eli *Ylösnousemuksen* (*Vosstanije iz mjortvyh* tai *Voskreseniye*) teemaan, jota esitettiin muinais-venäläisessä taiteessa 1000-luvulta 1500-luvun loppuun tapahtumaikonina *Kristuksen käynti tuonelassa* (*Sošestvije v ad*). Kyseinen tapahtumaikoni oli hyvin suosittu pihkovalaisessa ikonitaiteen koulukunnassa, ja tämä nimenomainen maalaus on pihkovalaisista teeman esityksistä vanhin. Se on lähtöisin tietävästi 1300-luvun lopusta ja päättyi Venäläisen taiteen museoon vuonna 1913. (Ks. esim. PI 1990, 294.) Ikonin dynamiikka perustuu Kristuksen ponnistavaan liikkeeseen, kun hän kiskoo Adamia ja Eevaa ulos tuonelasta murtamansa portin läpi. Keskeistapahtuman kolmikulmainen geometrinen dominantti toisintuu pyhimysten pyramidinkaltaisina asetelmina molemmin puolin. Ylärivissä ovat valitut pyhimykset keskelle sijoitetusta pyhästä Nikolasta vasemmalle ja oikealle.

Redko oli ikonitaiteen kasvatti ja aktiivinen Malevitšin suprematistien ryhmässä, josta hän oli kuitenkin jo lähtenyt *Kapinaa* maalatessaan. Hän kehitteli 1920-luvun puolivälissä ideoitaan elektro-organismista ja ljuminismista sekä osallistui projektionistien ryhmän toimintaan (ks. Zlydneva 2007, 278). *Kapina* on siirtymäkauden teos Redkon tuotannossa – hän oli jättämässä abstraktion ja siirtymässä esittävään taiteeseen, mutta ikonitaiteen elementit pysyvät hänen taiteessaan tästä huolimatta. Teoksessa

korostuva voimakas mustan ja punaisen kontrasti yhdistettynä kulta- ja valkovälähdyksiin on hyvin tyypillistä Pihkovan koulukunnan ikoneille. Tämän lisäksi Leniniä ympäröivä hierarkkinen ”valittujen pyhimysten” järjestäytyminen, Punaisen torin peilimäinen vinoneliö sekä Leninin dynaaminen poseeraus maalauksen keskellä (liikkeen ja liikkumattomuuden dialogi) vahvistavat yhteyttä Redkon teoksen ja dynaamisen *Kristuksen käynti tuonelassa* -tapahtumaikonin välille. Redkon *Kapina* voitaisiinkin nimetä uudelleen 1920-lukulaiseksi ikoniksi *Leninin käynti tuonelassa*.

Kirjallisuuden osalta vastaava kapinallisen ja ainutkertaisuuttaan julistavan taiteen kytkeytyminen kaanoniin ja kristilliseen traditioon haettiin myös välittömästi bolševikkien lokakuun vallankumouksen 1917 jälkeen. Aleksandr Blok kirjoitti vuonna 1918 runon *Kaksitoista*, jossa hän asetti Kristuksen heiluttamaan verilippua kahdentoista puna-armeijan sotilaan johtajana ja sai tällä esimerkiksi Lev Trotskin ylistämään ja epäromiaan samanaikaisesti. Sergei Jesenin jatkoi tätä ”punaista evankeliumia” runoelmasaan *Inonia*, jossa hän sylki Kristuksen ruumiin ulos suustaan. Vladimir Majakovski puolestaan teki itsestään kolmannentoista apostolin ja asetti Kristuksen paikalle oman itsensä, runoilija Vladimir Majakovskin. Röyhkeimmillään antikristillinen kirjallisuus silpoi Kristuksen ruumista silmittömästi, mutta näissäkin tapauksissa itsesyntyiseksi julistautunut uusi taide tarvitsi kättilökseen vähintään koulun oppimäärän jumaluusoppia. Avantgarden itsesyntyisyyden julistus jää julistukseksi vailla vastineita, sillä inhimillisessä kulttuurissa mikään ei synny itsestään, vaan kaikki on väistämättä tradition ja älyllisen kommunikaation jatkumoa. Venäläisen avantgarden itsesyntyisyydessä kiinnostavinta on itse manifesti – väite ensimmäisyydestä, joka synnyttää kulttuuriin jyrkän disjunktion – sekä ne kulttuurihistorialliset vyöhykkeet, joihin tällöin turvaudutaan. Itsesyntyinen avantgarde kertoo 1900-luvun venäläisen kulttuurin modernisaatiossa katkaistun jatkumon dramaattista historiaa.

## Viitteet

- 1 Vielä Johanneksen evankeliumia selvemmin *Logoksen* itsesyntyisyys korostuu gnostilaisuuden kannalta tärkeässä apokryfissä *Johanneksen salaisessa kirjassa* (ks. Dunderberg & Marjanen 1999, 46).
- 2 Viimeaikaisista *Dyr bul štšylin* tulkinnoista perusteellisimmin on Nikolai Bogomolovin (2005) tutkielma, joka esittelee kattavasti myös runotekstin saamia aiempia tulkintoja.
- 3 Natalija Zlydneva (2007) analysoi *Kapinan* yhteyttä *Spas v silah* -ikoniin, mikä on sikäli perusteltua, että *Spas v silah* -traditio oli Redkolle epäilemättä hyvin tuttu. Kristuksen taustana oleva vinoneliö on tässä suhteessa merkityksellinen, mutta ilmeisempää on, että Redko on käyttänyt sitä teoksensa *Suprematistinen kompositio* (1921) lähtökohtana, kuten myös Andrew Spira (2008) on vakuuttavasti osoittanut.

## Lähteet

- Bogomolov, N. (2005), *Dyr bul štšyl* v kontekste epohi. – *Novoje literaturnoje obozrenije* 72.
- Brodsky, N.L. and Eimermacher, K. (eds., 1929), *Literaturnyye manifesty ot simvolizma k Oktjabrju*. Moskva: Federatsija.
- Burljuk, D., Hlebnikov, V., Krutšonyh, A., & Majakovski, V. (2000), Korvapuusti yleiselle maulle. Suom. Eila Mäntysaari. – *Oi runous. Romantiikan ja modernismin runouskäsitteitä*. Toim. Tuula Hökkä. Helsinki: SKS, 238–239.
- Dunderberg, I. & Marjanen, A. (toim., 1999), *Nag Hammadin kätetty viisus. Gnostilaisia ja muita varhaiskristillisiä tekstejä*. Helsinki: WSOY.
- Hardžijev, N.I. (2006), *Ot Majakovskogo do Krutšonyh: izbrannyje raboty o russkom futurizme*. Moskva: Gileja.
- Huttunen, T. (2009), Venäläinen teoria ja avantgarde: *Ostranenie*, katakreesi ja räjähdys. – *Synteesi* 2, 35–45.
- Janecek, G. (1984), *The Look of Russian Literature. Avant-Garde Visual Experiments 1900–1930*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Krutšonyh, A. (1913), *Pomada*. Moskva: Izd. G.L. Kuzmina i S.D. Dolinskago, 1913.
- Krutšonyh, A. (1996), Avtobiografija ditšaišego. – *Naš vyhod: k istorii russkogo futurizma*. Ed. R. Duganov. Moskva: Literaturno-hudožestvennoje agenstvo “RA”.
- Krutšonyh, A. (2001), *Stihotvoreniya, poemy, roman, opera*. Sankt-Peterburg: Akademitšeskii projekt.
- Majakovski, V. (1978), *Sobranije sotšinenii v 12-i tt*. T. 12. Moskva: Pravda.
- Nikolskaja, T. (2002), *Avangard i okrestnosti*. Sankt-Peterburg: Izd. Ivana Limbaha.
- Obatnin, G. (2007), Varhainen bolševismi ja alkukristillisuus. – *Idäntutkimus* 1, 32–40.
- PI (1990), *Pskovskaja ikona XII – XVI vekov*. Leningrad: Avrora.
- Spira, A. (2008), *The Avant-Garde Icon. Russian Avant-Garde Art and the Icon Painting Tradition*. Hampshire: Lund Humphries.
- Zlydneva, N. (2007), “Opjat rasskazali strašnoje”: ob odnoi kartine Klimenta Redko v svete emblematiseskogo narrativa 20-h godov. – *Na meže mež Golosom i Ekhom*. *Sbornik statei v tšest Tatjany Vladimirovny Tšivjan*. Moskva: Novoje izdatelstvo, 277–288.

Itsesyntyinen venäläinen avantgarde on Koneen säätiön (2013–2015) ja Helsingin yliopiston tulevaisuusrahaston (2012) rahoittama tutkimushanke: <http://blogs.helsinki.fi/venajavaoimymartaa/avantgarde/>