

Imaginistit teatterissa

T o m i H u t t u n e n
& E l l i S a l o

Venäläinen imaginismi tunnetaan historiallisen venäläisen avantgarden monien ismien joukossa riehakkaana runokoulukuntana.¹ Imaginistit toimivat Moskovassa vuosina 1918–1928, joskin ryhmän aktiivinen kausi päättyi runoilija Sergei Jeseninin itsemurhaan 1925. Vaikeina vallankumouksen jälkeisinä sotakommunismien vuosina näistä runouden ”huligaaneista” tuli bolševikkien avustuksella hetkellisiä avantgardekirjallisuuden johtotähtiä. Imaginistien toimintaa luonnehtivat arjen teatralisointi ja väkevän performatiivinen poseeraus. He pukeutuivat parhaansa mukaan shokeeraavasti ja pyrkivät herättämään pahenusta käytöksellään. Tässä suhteessa he imitoivat 1910-luvun puolivälissä aikansa julkisuuden henkilöiksi muodostuneita futuristeja. Imaginistit yrittivät keksiä tempauksia, jotka jättäisivät futuristienkin performanssit varjoonsa. Niinpä he nimesivät eräänä huuruisena yönä Moskovan pääkadut uudelleen Imaginisti Mariengofinkaduksi, Imaginisti Šeršenevitšinkaduksi, Imaginisti Jesenininkaduksi ja Imaginisti Ivnevinkaduksi. Saadakseen huomiota kirjallisuudelle toiminnalleen he haastoivat venäläisen kirjallisuuden ja kirjailijat improvisoituihin oikeudenkäynteihin, kirjoittivat herjaavia seinäkirjoituksia Strastnoi-luostarin muuriin ja organisoivat avantgardistisia runoiltoja omassa

Pegasoksen pilttuu (*Stoilo Pegasa*) -nimisessä kahvilassaan. Vallankumouksen hengessä järjestetyt performanssit ja anarkistiset esitykset johdattivat imaginistit myös ammattiteatterin pariin, jossa he toimivat aktiivisesti vuosina 1921–1924. Vaikka imaginismin tutkimus on ollut jatkuvassa kasvussa 1990-luvun lopulta lähtien, ryhmän teatteritoimet ovat jääneet lähes kokonaan huomiotta venäläisen avantgarden tutkimuksessa.² Tässä artikkelissa tarkastelemme venäläisten imaginistien teatteritoimintaa keskittyen heidän näyttämötaidetta koskevien kirjoitustensa avainkäsitteisiin: *differentsiatsija* (differentiaatio), *metro-ritm* (metrorytmi), *teatralnoje slovo* (teatterisana) ja *teatralnyi montazh* (teatterimontaasi).

Imaginistit vaikuttivat Moskovan teatterielämässä 1910- ja 1920-lukujen taitteessa, aikana, jolloin avantgardeteatteri etsi kiihkeästi uusia, ennennäkemättömiä ilmaisumuotoja. Teatterintekijät hylkäsivät traditionaalisen teatterin muodot ja halusivat irti naturalismin ja symbolismin periaatteista. Teatterissa pyrittiin luomaan uudenlaista vallankumouksellista estetiikkaa, sisältöä ja ilmaisua. Teatteritaiteen autonomisuus suhteessa muihin taiteenlajeihin korostui. Aikakaudelle muodikkaan darwinilaisen terminologian johdosta puhuttiin usein differentiaatiosta (*differentsiatsija*), jota myös teatterin kohdalla peräänkuulutettiin. Sillä tarkoitettiin, että teatterin tuli irtaantua erityisesti kirjallisuuden vallasta. Draama oli pyrkinyt eroon sanan dominanssista ja keskittynyt liikkeeseen, eleisiin. Näyttelijäntyö ja sen teoria muuttuivat teatterin keskeisiksi elementeiksi ja merkittäviksi tutkimuksen kohteiksi. Avantgardeohjaajat kehittivät

uudenlaisia näyttelijäntöyön metodeja, jotka perustuivat formaaliin liikkeeseen ja rytmiikkaan. Venäläisen 1920-luvun teatterin näkyvimpiin tekijöihin kuuluvat ohjaajat Vsevolod Meyerhold ja Aleksandr Tairov. Meyerhold uudisti radikaalisti teatterin ilmaisumuotoja, toi näyttämöestetiikkaan konstruktivismiin malleja ja loi liikekielen äärimmäiseen tarkkuuteen perustuvan näyttelijäntöyön metodin eli biomekaniikan (Rudnitsky 1988, 261). Tairov puolestaan kehitti synteettisen teatterin ideaa, toi teatteriin kubismin muotoja ja baletin liikekieltä. Ohjaajien vaikutus teatteritaiteen kehitykseen oli merkittävä. Tairov panosti koreografian rytmiikan tutkimukseen, ja Meyerhold osallistui biomekaniikallaan samaan keskusteluun (Yampolsky 1991, 45). Myös imaginitit toimivat läheisessä yhteistyössä Tairovin ja Meyerholdin kanssa, ja molemmat ohjaajasuuruudet esiintyvät tiuhaan imaginitien muistelmateoksissa.

Imaginitit Kamariteatterissa

Vadim Šeršenevitš aloitti aktiivisen teatteriuransa vuonna 1920 ohjaaja Aleksandr Tairovin Kamariteatterissa (MKT), jossa hän toimi teatterin kirjallisen osaston johtajana. Käytännön teatterityön ohella hän julkaisi ahkerasti artikkeleja, pakinoita ja arvosteluja eri teatterilehdissä.³ Kamariteatterissa Šeršenevitš tutustui näyttelijä ja ohjaaja Boris Ferdinandoviin, jonka kanssa hän perusti vuonna 1921 oman teatterilaboratorion nimeltään *Opytno-geroitšeski teatr* (OGT, Kokeellis-sankarillinen teatteri). Ferdinandov ja Šeršenevitš ilmoittivat näyttävästi lähtevänsä Kamariteatterista *Teatralnaja Moskva* -lehden sivuilla (Ferdinandov 1922, Šeršenevitš 1922). Teatterilaboratoriossaan he pyrkivät selvittämään tieteellisuonteisin kokein teatteritaiteen yleisiä lainalaisuuksia ja sääntöjä. OGT toimi aluksi itsenäisenä teatterina, mutta siirtyi vuonna 1922 valtiollisen teatteritaiteen akatemian (GITIS) alaiseksi ryhmäksi, jossa se toimi yhteistyössä muun muassa Vsevolod Meyerholdin, Nikolai Foreggerin ja Lev Kulešovin ryhmien kanssa.

Anatoli Mariengof toimi Kamariteatterissa pääasiassa näytelmäkirjailijana. Vuosien 1921–1924 aikana hän julkaisi näytelmät *Zagovor Durakov* (Hölmöläisten salaliitto) ja *Vavilonski advokat* (Babylonin asianajaja). Otteita ensimmäisestä näytelmästä julkaistiin imaginitirunoilijoiden antologiassa nimeltä *Konski Sad (Hevostarha)* vuonna 1921. Kokoelmassa esiteltiin ensimmäistä kertaa imaginitien draamatuotantoa. Mariengofin näytelmän lisäksi antologiassa julkaistiin osia Sergei Jeseninin historiallisesta draamarunoelmasta *Pugaššov* sekä Vadim Šeršenevitšin näytelmästä *Odna splošnaja nelepost* (Muuan täysmielettömyys). Meyerhold suunnitteli *Zagovor Durakovin* ja *Pugaššovin* ohjaamista omassa teatterissaan, mutta suunnitelmat eivät kuitenkaan toteutuneet (Šeršenevitš 1922b). Vuosina 1923–1924 Mariengof toimi aktiivisessa yhteistyössä Tairovin ja Kamariteatterin kanssa. Hän kirjoitti teatterin edustuslehteen *7 dnei MKT* (Kamariteatterin 7 päivää) lyhyitä artikkeleita ja julkaisi imaginitien omassa lehdessä *Gostinitsa dlja putešestvujuštih v prekrasnom* (Kaunomatkalaisten hotelli) useita Kamariteatteria ja sen taiteellisia pyrkimyksiä käsitteleviä artikkeleita. Mariengofin toinen näytelmä, raamatullisilla teemoilla pilaileva groteski farssi *Vavilonski advokat* (Babylonin asianajaja) sai ensi-iltansa Kamariteatterissa vuonna 1924. Tairov pyrki teatterissaan tuomaan esiin nuorten näytelmäkirjailijoiden uusia tekstejä, ja voimme olettaa, että Mariengofin näytelmän valinta teatterin ohjelmistoon edusti juuri näitä pyrkimyksiä.⁴

Differentiaatio

Šeršenevitšin ja Ferdinandovin perustama Kokeellis-sankarillinen teatteri OGT vastusti lähtökohteisesti Tairovin Kamariteatterissaan käyttämiä intuitiivisia ja improvisoituja ilmaisumuotoja ja pyrki kaikessa toiminnassaan päinvastaiseen eli tarkkaan tieteellisyyteen. Šeršenevitš ja Ferdinandov etsivät työssään venäläisen formalismin hengessä ennen kaikkea teatterin autonomisia keinoja ja korostivat siksi teatteritaiteen diffe-

rentaatiota, erottautumista muista taiteenlajeista. Šeršenevitš mainitsi differentiaation käsitteen kuitenkin jo ensimmäisessä teatteritaidetta käsittelevässä artikkelissaan ”Deklaratsija o futuristitšeskom teatre” (Futuristisen teatterin manifesti, 1914):

Imperatiivisesti: kaikki taiteet ovat itsenäisiä eivätkä voi olla riippuvaisia toisistaan (...). Nykyteatterin näyttelijä on sotilas, jolla on yllään loistava sotilaspuku, mutta jolta puuttuu sotilaan tärkeä ominaisuus: mahdollisuus olla taistelun sankari. (Šeršenevitš 1916, 56–57.)

Futuristisen teatterin manifestissaan Šeršenevitš korostaa teatterin itsenäisyyttä ja riippumattomuutta muista taiteenlajeista. Hän haluaa irrottaa teatterin erityisesti kirjallisuuden (ja logosentrismin) vaikutuspiiristä. Hän julistaa, että dynaaminen liike on autonomisen, differentioituneen teatteritaiteen johtava elementti. Samat teesit toistuvat myöhemmin myös imaginistien ensimmäisessä manifestissa (1919). Šeršenevitšin teatteriteoreettisissa näkemyksissä on havaittavissa futuristien ja erityisesti Filippo Tommaso Marinettin teatterimanifestien vahva vaikutus, etenkin Marinettin synteettisen teatterin manifesti. Myös militantti käsitteistö lienee perua ”sodan hygieniaa” julistaneelta ja ensimmäistä maailmansotaa kultivoineelta Marinettilta. Šeršenevitš oli venäjántänyt Marinettia jo vuonna 1914 ja hänen myöhemmissä (imaginistisissa) teorioissaan Marinettin vaikutus korostui entisestään.⁵

Differentiaation käsite oli muutenkin pinnalla 1910- ja 1920-lukujen taitteen taidekeskustelussa. Filosofi-fenomenologi Gustav Špet oli läheisissä tekemisissä imaginistien kanssa 1920-luvun alussa (ks. Tihanov 2008, 267–270). Hän myös teoretisoi differentiaation periaatetta artikkeleissaan ”O differentsiatsii teatralnoi postanovki” (Teatteriesityksen differentiaatiosta, 1921) ja ”Teatr kak iskusstvo” (Teatteri taiteena, 1922). Špet vastusti symbolistien ideaa ”taiteiden synteesisistä” ja puolusti teatteritoimien ja -toimijoiden funktioiden eriyttämistä. Špet perään-

kuulutti teatteriin myös erillistä hermeneuttisen funktion toteuttajaa, sitä että teatteritoimintaan otettaisiin mukaan eräänlainen ammattimainen asiantuntija ja tulkitsija. Differentiaation periaatteen hän määritteli siten, että teatterilla on oma kirjallisuutensa, kuvataiteensa ja musiikkinsa – nämä eivät palvele kyseisten taiteenlajien alkuperäistä tehtävää, vaan teatteri edellyttää niiltä erityislaatua. Kuten Galin Tihanov (2008, 277) on osoittanut, Špet ajoi realistista teatteria avantgarden kustannuksella. Hänen edustamansa teatterillinen individualismi oli myös mitä ilmeisimmin suunnattu Sivistysasiain kansankomissariaatin teatteriosaston kollektivismia vastaan. Näyttelijä oli Špetin mukaan luovan työn taiteellinen toteuttaja teatterissa. Näyttelijäntyyön ekspressiivisyyteen kätkeytyi koko näyttämötaiteen taiteellinen sisältö ja tehtävä. (Špet 1988, 52.) Näyttelijäntyyö – mimiikka, eleet, liikkeet – ei ole tulkintaa eli toissijaista suhteessa näytelmän ”tekijän” ideaan, näytelmätekstiin tai ohjaukseen. Tärkeintä on näyttämöakti, jonka pääelementti on näyttelijän keho. Luovuus ja materiaali yhdistyvät nimenomaan näyttelijässä, tämän kehossa, joka on yhdistävä tekijä muiden teatterielementtien välillä. (Ibid.)

Metrorytmi

Mitä tulee differentiaatioon, Šeršenevitš ja Ferdinandov olivat hyvin samoilla linjoilla kuin fenomenologi Špet. Šeršenevitšin ja Ferdinandovin keskeisiä tavoitteita oli kehittää autonomiselle teatteritaiteelle oma kieli. Avainroolissa oli näyttelijäntyyö. He kehittivät OGT:ssa omaa teatteriteoriaa ja näyttelijäntyyön metodia, ”metrorytmiä” (*metro-ritm*, joskus myös *ritmo-metr*), jonka tarkoitus oli paljastaa teatterin piilevät lainalaisuudet ja tuoda ne esille näyttelijäntyyön käytännöissä. Šeršenevitš ja Ferdinandov uskoivat, että teatteritaiteen säännönmukaisuus on johdettavissa metriikan ja rytmiikan välisestä keskinäissuhteesta, niiden vuorovaikutuksen laeista. (Šeršenevitš 1922c.) Niinpä pyrkimyksessään teatterikielen autonomisuuteen he turvautuivat paradoksaalisesti joko musiikkiterminologiaan

tai kirjallisuuteen eli mitallisen runokielen rakenneperiaatteisiin. Metrorytmin käsitteen määrittelyssä voidaan havaita pyrkimystä myös teatterin kronotoopin määrittelyyn, sillä metriikka on Šeršenevitšille ja Ferdinandoville käsitteenä spatiaalinen (tila), kun taas rytmiikka edustaa temporaalisuutta (aika). Heidän mukansa teatteritaide on läpikotaisin dynaamista. Tuo dynamiikka syntyy teatterielementtien ajallisten (rytmisten) ja tilallisten (metristen) ilmaisujen välisessä jännitteessä. Kun teatterin metriset ja rytmiset elementit eli näyttämötaiteen metrorytminen muoto määritetään, voidaan hahmottaa myös teatteritaiteessa piilevä säännönmukaisuus ja mekaniikka, ja sen avulla voidaan ohjata ja hallita teatterin dynamiikkaa. (Ferdinandov 1922b.) Tässä päättelyketjussa törmäämme toiseen OGT:n teoreetikkojen paradoksiin: etsiessään kokeellisen teatterin autonomista kieltä Šeršenevitš ja Ferdinandov päätyivät kysymään, mitä ovat teatterikielen tieteellisesti määrittävät lait ja mistä teatteritaiteessa syntyy ennakoitava säännönmukaisuus. Sattumanvaraisuus ja ennakoimattomuus olivat OGT:n puuhamiehien teatterikäsitteille vieraita, niin odottamatonta kuin se avantgardetaiteen viitekehityksessä onkin.

Šeršenevitšin ja Ferdinandovin mukaan teatteritaiteen tärkein elementti eli näyttelijäntyö jakautuu kolmeen kineettiseen osaan: äänen liikkeeseen, fyysiseen liikkeeseen ja tunteen liikkeeseen. Metrorytminen näyttelijäntyö pohjautuu näiden kolmen liikkeen määrittelylle ja yhtäaikaistamiselle. Ferdinandovin (1922b) mukaan jokainen näyttelijäntyön osalualue tulee järjestää metrorytmiseen muotoon, jossa vuorottelevat tarkoin määritetyt liikkeen painolliset ja painottomat sekä mitalliset ja kestolliset ominaisuudet. Metrorytmisen muodon lisäksi näyttelijäntyön liikkeissä määritellään myös tonaalisuuden aste. Tällä tavoin järjestetyn näyttelijäntyön dynamiikkaa voidaan Ferdinandovin mukaan säädellä, ja sen kautta on mahdollista rakentaa teatteriesityksen säännönmukainen kontrapunkti ja harmonia. Kun näyttelijäntyöhön lisätään teatterin muut metrorytmiseen muotoon järjestetyt elementit – teksti, musiikki, lavastus ja

tekniikka – seurauksena syntyy teatterimontaasi. (Ibid.) Montaasin käsite tässä yhteydessä on yllättävä, mutta samalla ymmärrettävä. Hiukan aiemmin OGT:n lähellä toimineessa kollektiivissa elokuvaalavastaja ja ohjaaja Lev Kulešov oli pohtinut teoreettisesti elokuvamontaasin periaatetta ja päätynyt vuonna 1920 kuuluisiin päätelmiinsä siitä, että elokuvataiteessa montaasi eli kuvatun materiaalin leikkaaminen jaksoiksi ja järjestäminen merkityksellisiksi kokonaisuuksiksi ja niiden vuorovaikutus synnyttää tarvittavan efektiin vastaanottajan mielessä. Lisäksi merkillepantavaa on, että Kulešov piti OGT:n Ferdinandovia yhtenä opettajistaan (ks. Kulešov & Hohlova 1975, 68–69; ks. myös Yampolsky 1991, 45–46). Näin ollen muodikas montaasin käsite oli ”ilmassa” vuonna 1922, ja tätä seuraavana vuonna Sergei Eisenstein kirjoittaisi kuuluisan manifestinsa ”Montaž attraktsionov” (Attraktioiden montaasi, 1923), jossa hän peräänkuulutti mahdollisimman voimakkaan vaikutuksen tekemistä vastaanottajaan. Teoreettisissa kirjoituksissaan, jotka ilmestyivät vuonna 1920, imaginiitit Šeršenevitš, Mariengof ja Jesenin olivat pohtineet runouden montaasin periaatteita kukin omalla tavallaan. Kuitenkaan kukaan heistä ei tuolloin käyttänyt vielä montaasin käsitettä.⁶ Käsitteenä montaasi tuli yleiseen käyttöön 1920-luvun ensi vuosina, ja ensi kerran imaginistien sanastossa se esiintyi juuri teatteria koskevissa kirjoituksissa.

Metrorytmin ydin oli siinä, että näyttelijä pysyy kääntämään näytelmätekstin eli sanat kehon kielelle, eleiksi ja liikkeiksi. OGT:ssa liikkeet ja tunteet olivat sanalle alisteisia silloin kun työstettiin valmista näytelmätekstiä. Näyttämöteoksen kokonaisuus oli kuitenkin alisteista vain metrorytmille. Metrorytmin tieteellis-teknistä perustaa tekijät saattoivat korostaa montaasin käsitteen avulla: ”teknomekaanisen montaasin” kautta biofyysisestä elementistä (eli näyttelijän kehosta) tuli kokonaisuuden kannalta säännönmukainen toimija, ei näytelmän sattumanvarainen osa.

Šeršenevitšin ja Ferdinandovin metrorytmin kehitykseen vaikuttivat voimakkaasti ajan muut teatteriteoriat – ilmeisiä ovat yhteydet muun

muassa François Delsarten liike- ja eleutorian oppiin sekä Emile Jacques-Dalcrozen⁷ kehittämään eurytmiikkaan, jotka vaikuttivat myös Lev Kulešoviin (Yampolsky 1991, 45–46; Preston 2009, 233). Šeršenevitšin ja Ferdinandovin kehittämissä metrorhythmisissä ilmaisumuodoissa näkyvät myös Aleksandr Tairovin ajatukset koreografisesta liikekielestä (Miljah 1998, 104). Myös Meyerholdin vaikutus metrorhythmin kehitykseen on suuri, ilmeisesti myös päinvastoin. Imaginistien metrorytmi ja Meyerholdin kehittämä biomekaniikka oli samanaikaista ja vastavuoroista. Molempien teorioiden päämääränä oli selvittää tieteellisesti teatteritaiteen yleisiä lainalaisuuksia. Kiinnostavia ovat myös metrorhythmin yhteydet elokuvanäyttelemisen estetiikkaan, etenkin Kulešovin studioon. Kaikki nämä keskinäissuhteet edellyttävät kuitenkin vielä perusteellisempaa tutkimusta kuin mihin tässä yhteydessä on mahdollista paneutua.

Teatterisana

Imaginisti Šeršenevitš keskittyi tutkimaan metrorhythmin teoriassa erityisesti sanan muotoa ja tekstin asemaa teatterissa. Hänen mukaansa autonomisen näyttämötaiteen ”teatterisana” (*teatralnoje slovo*) eroaa radikaalisti kirjallisuuden ”runosananasta” (*poetišeskoje slovo*). OGT:n käytännön kokeiluissa teksti ja sanat järjestyivät muiden elementtien tavoin metrorhythmiseen muotoon. Sanat menettivät leksikaalisen merkityksensä ja ne muutuivat äännteiksi. Radikaalein esimerkki tästä on myös imaginistien ryhmään kuuluneen Nikolai Erdmanin OGT:lle kirjoittama teos *Revoljutsionnaja misterija* (Vallankumousmysteri), jossa näytelmäteksti koostui pelkistä äänneyhtymistä, joilla ei ollut semanttista merkitystä. Kyse oli futuristien *zaumia* muistuttavasta ”merkityksettömästä kielestä” (*vnesmyslovnyi jazyk*). Teosta ei kuitenkaan koskaan esitetty OGT:ssa. (Ks. Ivanov 1996, 229.)

Šeršenevitš kokeili teatterisanan teoriaa käytäntöön OGT:n esityksissä. Teatterilaboratorion ensimmäiset julkiset esitykset – Sofokleen *Kuningas Oidipus* (1921) ja Ostrovskin *Ukonilma*

(1921) keskittyivätkin ennen kaikkea metrorhythmin teatterisanan tutkimiseen. Näissä esityksissä näyttelijät olivat melkein liikkumattomia ja lähinnä resitoivat tekstiä (Miljah 1998, 100). OGT toteutti olemassaolonsa aikana monien näytelmäkirjailijoiden tekstejä, joita Šeršenevitš muokkasi oman teoriansa mukaisiksi. OGT:n viimeiseksi näytelmäksi jäi Šeršenevitšin kirjoittama teos *Dama v tšernoj pertšatke* (Mustahansikkainen nainen, 1922). Se on ensimmäinen ja viimeinen kokonaan metrorhythmin sääntöjen mukaan rakennettu teatteriteksti. Valitettavasti teatterityö OGT:ssa loppui juuri kun metrorhythmin mukainen teatterisana oli kehitteillä. Šeršenevitš ei enää myöhemmin jatkanut teorian kehittelyä.

Vuosi 1922 oli erityisen tärkeä imaginistisen teatteritoiminnan kannalta. Bolševikeilta saamiensa etuoikeuksien ansiosta he saattoivat julkaista näytelmätekstinsä omassa *Imažinisty-kustantamossaan*. *Konski sad* -antologiassa julkaistiin osia ryhmän näytelmistä. Aivan vuoden 1921 lopulla ilmestyi Jeseninin historiallinen näytelmä *Pugaššov*, tammikuussa 1922 ilmestyi Šeršenevitšin näytelmä *Odna splošnaja nelepost* (Muuan täysmielettömyys), ja helmikuussa myös Mariengofin näytelmä *Zagovor durakov* (Hölmöläisten salaliitto) näki päivänvalon itsenäisenä niteenä. Lisäksi edellä mainittu Šeršenevitšin *Dama v tšernoj pertšatke* päättyi OGT:n näyttämölle huhtikuussa 1922. Mariengof ja Jesenin omistivat näytelmänsä toisilleen – he asuivat tuohon aikaan saman katon alla – mutta teoksia ei koskaan esitetty teatterissa, vaikka Meyerhold olikin aikeissa molemmat näytelmät ohjata.⁸ Sen sijaan Pegasoksen pilttuussa niitä luettiin ääneen useampaan otteeseen.

Näytelmien ilmestyttyä Šeršenevitš ja Mariengof ajautuivat *Teatralnaja Moskva* -lehdessä väittelyyn imaginististen näytelmätekstien teatterikelpoisuudesta. Šeršenevitš totesi artikkelissaan ”Poety dlja teatra” (Runoilijat teatteria varten, 1922), että teatteritekstinä *Zagovor durakov* oli melkein mahdoton. Tekstin ensisijaisuus ja runomuodon aiheuttama lyyrinen dominanssi ikään kuin tukkivat mahdollisuuden toimintaan. Šeršenevitš syytti näytelmää ennen kaikkea

siitä, että se koostuu staattisista runosanoista ja metrorhythmin puutteesta: ”Valtavasti liikettä vailla säännönmukaisesti etenevää toimintaa” (Šeršenevitš 1922d). Lisäksi hänen mielestään näytelmä oli silkkaa deklamaatiota, millä hän tarkoitti rooliasuissa tapahtuvaa repliikkien ääneen luentaa. Mariengof vastasi Šeršenevitšin syytöksiin omassa artikkelissaan todeten, ettei runosanalla ja teatterisanalla ole todellisuudessa merkittävää eroa. Hänen mukaansa runo- ja teatterisanoissa pätevät samat lait, mutta ”deklamatorinen sana – siinä on todellisen teatterin sisältö” (Mariengof 1922). Myöhemmissä teatteritektiä käsittelevissä artikkeleissaan Mariengof (esim. 1922b, 1924) korosti tekstin dominoivaa asemaa teatterissa. Hän julisti näytelmäkirjailijan teatterin tärkeimmäksi toimijaksi ja vakuutti että teatteritaide voisi uusiutua ainoastaan uusien näytelmätekstien avulla.

Kiistan seurauksena Šeršenevitš saattoi puolestaan turvautua omaan teatterisanaan kohdistuvaan teoriaansa. Näytelmäkirjailijan työtä pohtivassa artikkelissaan hän totesi, että kirjallisuudessa sana on staattinen, kun taas teatterissa se on lähtökohtaisesti dynaaminen (Šeršenevitš 1922e). Šeršenevitšin mukaan teatterisana ei ole merkityksellinen sinänsä, eikä sen sisällöllisellä tai runomuodolla ole suurta merkitystä. Teatterisana on tärkeä osa sanamontaasia, jonka dynaamisuus ilmenee näyttämötaiteen prosessissa. Silloin se liukenee osaksi suurempaa kokonaisuutta – teatterimontaasia. Šeršenevitš kirjoitti, että teatteria varten kirjoitettu näytelmä on pelkkää sanamontaasia, joka saa merkityksen vasta mainitussa suuremmissä kokonaisuudessa eli teatterimontaasissa. Vaikuttaa ilmeiseltä, että Šeršenevitšin teatterimontaasin teoria on lähtöisin paitsi Lev Kulešovin elokuvakäsitteistöstä, myös imaginistin omasta runotuotannosta (”kuvakatalogeista” eli montaasirunoudesta). Teatteritaiteen differentiaatiota korostaneelle Šeršenevitšille teatterisana on montaasia siten, että se on erottamaton näyttämöteoksen kokonaisuudesta – näytelmän metrorhythmiset lainalaisuudet koskevat niin tekstiä, lavastusta, musiikkia,

näyttelijäntyötä kuin muitakin teatteriesityksen osa-alueita.

Imaginistisen teatteriteorian kytkökset

Imaginistit olivat 1920-luvun venäläisessä kirjallisuudessa näkyvästi esillä ja seurasivat esimerkillisen ahkerasti muodikkaita virtauksia. Suhteessa uusiin vallanpitäjiin eli bolševikkeihin he olivat avantgarderyhmistä poikkeuksellisen etuoikeutettuja. Imaginistirunoilija Rjurik Ivnev oli Anatoli Lunatšarskin yksityissihteeri ja yksi ensimmäisistä kirjailijoista ilmoittautumassa bolševikkien palvelukseen heti lokakuun vallankumouksen 1917 jälkeen. Lisäksi bolševikki-anarkisti-terroristi Jakov Bljumkin oli imaginistien lähipiiriä. Muun muassa näiden kontaktien ansiosta imaginistit nauttivat tilapäistä ”koskemattomuutta”, jota muut avantgardekirjailijat saattoivat vain kadehtia. Bolševikeilta saamansa tuen ansiosta imaginistit saattoivat pyörittää sotakommunismien aikana omaa kustantamoaan, pariakin kirjallisuuslehteä, elokuvateatteria ja kirjailijakahviloita. Näin ollen teatteri oli vain yksi osa heidän kulttuuritoimintaansa Moskovassa 1910–1920 -lukujen taitteessa. Heidän osuutensa muutenkin aktiivisena käyneessä avantgardeteatterin keinoja käsittelevässä keskustelussa on mielenkiintoinen säie, koska se linkittyy jännittävästi sellaisiin tekijöihin, joiden välillä aiempi avantgarden kulttuurihistoria ei ole yhteyttä nähnyt. Fenomenologi Gustav Špet, teatteriohjaajat Boris Ferdinandov, Aleksandr Tairov ja Vsevolod Meyerhold sekä elokuvaohjaaja Lev Kulešov ovat kaikki kiistattoman tärkeitä nimiä aikakauden kulttuurihistoriassa. Yhteydet imaginistiseen ryhmään paljastavat heidänkin työstään yksityiskohtia, jotka ovat olleet aiemmalle tutkimukselle sokeita pisteitä.

Metrorhythmin ja teatterisanan teorian herättämät kysymykset ovat edellä mainitusta näkökulmasta kaikkein kiinnostavinta imaginistista antia ajan teatterikeskusteluun. Niiden kohdalla on nähtävissä imaginistien yhteys järjestäytyneistä

kieltä pohtineisiin futuristeihin. Lisäksi molemmat käsitteet johdattavat imagini-
stien 1920-luvun alussa muodikkaan termin eli montaasin käyttöön. Aiemmissa eli vuosina 1919–1921 laatimissaan runoteoreettisissa töissä imagini-
stien ovat selvästi käsitelleet runouden montaasia, mutta jättäneet itse sanan mainitsematta. Teatterisanan yhteydessä sanamontaasi ja teatterimontaasi ovat sen sijaan ahkerassa käytössä. Šeršenevitšin teatterisanaan kohdistuvassa teoriassa on lisäksi havaittavissa yhteyksiä ajan muihin kielellisiin teatterikokeiluihin. Zolotnitski (1983, 117) toteaa, että esimerkiksi Šeršenevitšin ja ohjaaja Sergei Radlovin dramaturgisista kokeiluista on löydettävissä paljon samankaltaisuuksia. Zolotnitski uskoo, että Radlov käytti hyväkseen OGT:n sanaharjoitteita, kun hän kehitti omaa foneemeille perustuvaa näytelmäkirjallisuuttaan. Kiinnostava on myös Šeršenevitšin yhteys näytelmäkirjailijanakin profiloituneeseen futuristiin ja taiteen vasemman rintaman aktivistiin Sergei

Tretjakoviin. He kehittivät yhtä aikaa ajatusta sanamontaasista ja teatterisanasta, jotka synnyttivät dynaamista kielellistä materiaalia osaksi näyttelijän liikettä. Šeršenevitšin imagini-
stien runouden tarpeisiin kehittämä sanatandemi *slovo-obraz* (sanakuva) sai vuonna 1923 rinnalleen Tretjakovin sanatandemin *slovo-žest* (sanaele), ja tämä Tretjakovin ehdottama käsite tulikin hyvin lähelle Šeršenevitšin ajatuksia teatterisanasta. On hyvin luultavaa, että Šeršenevitš ja Tretjakov, jotka olivat futuristiaikoina olleet paljonkin tekemisissä keskenään, vaikuttivat toistensa ajatteluun. Imagini-
stien teatteriteorian merkitys on nähdäksemme juuri näissä monissa kytköksissä, joiden perusteellisempi tutkimus jatkossa voi auttaa meitä ymmärtämään aiempaa paremmin vallankumouksen jälkeisen kirjallisuuden ja teatterin välistä jännittävää vuoropuhelua. Samalla se auttaa ymmärtämään paremmin vallankumouksen jälkeisen 1920-luvun alun yhteiskunnan ja kulttuurin kiistatonta innovaatiopotentiaalia.

Viitteet

- 1 Kiitämme *Idäntutkimus*-lehden anonyymejä arvioitsijoita arvokkaista kommentista ja korjausehdotuksista.
- 2 Imaginistitutkimuksen avainlähteet, kuten klassikot Nilsson (1970), McVay (1976), Markov (1980), Lawton (1981) sekä postneuvostokauden tuotokset PI (1997), Althaus (1999), McVay (2006), RI (2005) sisältävät vain yksittäisiä viittauksia koulukunnan jäsenten teatteritoimintaan, ja esimerkiksi imagini-
stien näytelmätekstit ja teatteriaiheet kirjoitukset ovat jääneet yksittäisiä viimeaikaisia poikkeuksia lukuun ottamatta (Huttunen 2010, Salo 2010, Suhov 2009) vaille huomiota.
- 3 Drozdokovin (1997, 67) mukaan grafomaniastaan tunnettu Šeršenevitš julkaisi vuosina 1921–1924 yhteensä yli 120 teatteriaiheista artikkelia. Artikkelit käsittelevät laajasti teatteritaiteen teemoja.
- 4 Tutkija Andrei Krusanov (2003, 558) epäilee, että Tairovia ja Mariengofia yhdisti myös yhteinen kiinnostus kuvaan. Hänen mukaansa Tairov etsi taiteessaan ennen kaikkea *teatterikuvaa*, kun taas imagini-
stien Mariengofia kiinnosti *runokuva*. Yhteinen näytelmäprojekti saattoi olla pyrkimys yhdistää näitä käsitteitä.
- 5 Polyglotti Šeršenevitš käänsi vuonna 1914 italialaisen futurismin manifestit venäjäksi, ja Marinettin vieraillessa Moskovassa ja Petrogradissa samana vuonna hän oli ensimmäisten joukossa italialaista vastassa käännöksineen. Mainittakoon, että myös Genrih Zasteven käänsi Marinettia samana vuonna venäjäksi. Myös Zasteven osallistui Marinettin Venäjän-vierailuun aktiivisesti. Italialaisen futuristin ensimmäiset venäjännökset olivat ilmestyneet kuitenkin jo vuonna 1909 eli välittömästi niiden ilmestyttyä pariisilaisessa *Le Figaro* -lehdessä.

- 6 Aiheesta tarkemmin ks. Huttunen (2007, 57–93). Jesenin julkaisi kirjan *Kljutši Marii* (Marian avaimet, 1920), jossa hän teoretisoi dadaismiin viittaavaa mekaanista metaforakäsitystään ja ”metaforakonetta” (*mašina obrazov*). Šeršenevitš taas teoksessaan *2x2=5* (1920) peräänkuulutti (Marinettin hengessä) venäläisen runosyntaksin dekonstruktiota ja esimerkiksi predikaatin välttämistä. Lopputuloksena oli verbitön montaasirunous. Mariengof puolestaan julkaisi kirjan *Bujan-Ostrov* (Bujan-saari, 1920), jossa hän pohti konfliktista metaforakielen rakennetta, ”puhtaan” ja ”likaisen” yhteentörmäystä runoudessa.
- 7 Imaginistisen teatteriteorian venäläisiä lähtökohtia pohdittaessa on tärkeää huomioida myös teatteriohjaaja ja -teoreetikko Nikolai Jevreinov, joka kirjoitti Dalcroze-aiheisen teoksensa *Dalkroz i jeho škola* jo vuonna 1912.
- 8 Ks. Mariengof (1990, 383). Mariengofin ja Jeseninin yhteiselo näinä vuosina on herättänyt paljon keskustelua suhteen homoseksuaalisesta luonteesta, mutta kaikesta päätellen kyse oli elämänteatterista. Runoilijat ahmivat Oscar Wildea ja Jules Barbey d’Aurevillya, pukeutuivat silinterihattuihin ja simuloivat samalla dandyististä homoseksualismia. Teatteri oli imaginistien yksityiselämässä sikäläkin läsnä, että Jesenin meni vuonna 1921 naimisiin kuuluisan Isadora Duncanin kanssa, Mariengof taas nai Kamariteatterin näyttelijättären Anna Niktritan vuonna 1923. Šeršenevitšin dramaattinen suhde näyttelijätär Julia Dižurin kanssa päättyi puolestaan Dižurin itsemurhaan, joka inspiroi Mariengofin montaasiromaania *Kyynikot* vuodelta 1928 (suom. 1998).

Lähteet

- Althaus, Bettina (1999), *Poetik und Poesie des russischen Imaginismus. Anatolij B. Mariengof*. Hamburg: Kovač.
- Drozdov, Vladimir (1998), ”Dostalis nam v udel goda sovsem plohie...”. – *Novoje Literaturnoje Obozrenije* 30, 120–134.
- Ferdinandov, Boris (1922), Potšemu i ja ušel iz Kamernogo teatra. – *Teatralnaja Moskva* 29.
- Ferdinandov, Boris (1922b), Teatr segodnja. – *O teatre*. Tver.
- Huttunen, Tomi (2007), *Imažinist Mariengof: Dendi. Montaž. Tsiniki*. Moskva: Novoje Literaturnoe Obozrenije.
- Huttunen, Tomi (2010), Imažinisty i teatr: 1922 god. – *Ot slov k telu. Sbornik statei k 60-letiju Jurija Tsvjžana*. Moskva: Novoje Literaturnoje Obozrenije, 362–373.
- Ivanov, V. (1996), Bunt marginala. Analititšeski teatr Borisa Ferdinandova. – *Mnemozina*. Moskva: GITIS.
- Krusanov, Andrei (1995–2003), *Russkii avangard*. T. 1–2. Moskva: Novoje Literaturnoje Obozrenije.
- Kulešov, L. & Hohlova, A. (1975), *50 let v kino*. Moskva.
- Kulešov, Lev (1988), *Sobranie sotšinenii v 3 tt*. Moskva: Iskustvo.
- Lawton, Anna (1981), *Vadim Shershenevich: From Futurism to Imaginism*. Ann Arbor: Ardis.
- Mariengof, Anatoli (1922), Da, poety dlja teatra. – *Teatralnaja Moskva* 37, 6–7.
- Mariengof, Anatoli (1922b), Buduštšeje mjortvogo aktjora. – *Ermitaž* 14, 7–8.
- Mariengof, Anatoli (1924), Razgovor po dušam. – *7 dnei MKT* 16.
- Mariengof, Anatoli (1990), Roman bez vranja. – *Moi vek, moji družja i podruži. Vospominanija Mariengofa, Šeršenevitša, Gruzinova*. Moskva: Moskovski rabotši.
- Markov, Vladimir (1980), *Russian Imagism 1919–1924*. Giessen: Schmitz.
- McVay, Gordon (1976), *Esenin: a life*. Ann Arbor: Ardis.
- McVay, Gordon (2006), Novoje ob imažinistah. – *Pamjatniki kultury. Novyje otkrytija. 2004*. Moskva: Nauka, 98–230.
- Miljah, A. (1998), Metroritm Borisa Ferdinandova. – *Moskovski nabljudatel* 1, 99.
- Nilsson, Nils-Åke (1970), *The Russian Imaginists*. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- PI (1997) = *Poety-imažinisty*. Sankt-Peterburg: Akademitšeski projekt.
- Preston, Carrie (2009), *Posing Modernism: Delsart-*

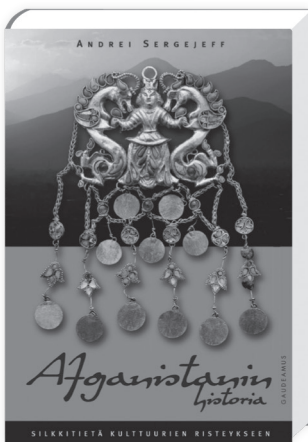
- ism in Modern Dance and Silent Film. – *Theatre Journal* 61, 213–233.
- RI (2005) = *Russkii imažinizm: istorija, teorija, praktika*. Sost. V. Drozdov. Moskva: Institut mirovoi literatury.
- Rudnitsky, Konstantin (1988), *Russian & Soviet Theatre. Tradition & Avant-garde*. London: Thames and Hudson.
- Salo, Elli (2010), *Imažinisty i teatr (na materiale statei v žurnalah 1921-1924 gg.)*. Pääaineen pro gradu -tutkielma. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Suhov, Valeri (2009), ”Pugatšov” S.A. Jesenina i ”Zagovor durakov” A.B. Mariengofa. Dialog poetov-imažinistov. – *Sovremennoje jesenino-vedenie* 10.
- Šeršeneviš, Vadim (1916), *Zelenaja ulitsa. Statji i zametki ob iskusstve*. Moskva: Plejada.
- Šeršeneviš, Vadim (1922), Potšemu ja ušel iz Kamernogo teatra. – *Teatralnaja Moskva* 28, 9–10.
- Šeršeneviš, Vadim (1922b), Rul napravo. – *Teatralnaja Moskva* 31, 6–7.
- Šeršeneviš, Vadim (1922c), Puti Opytno-geroišeskogo teatra. – *Teatr i studija* 1–2, 43–47.
- Šeršeneviš, Vadim (1922d), Poety dlja teatra. – *Teatralnaja Moskva* 34, 8–9.
- Šeršeneviš, Vadim (1922e), Dramaturgi. – *Teatralnaja Moskva* 50, 5–6.
- Špet, Gustav (1988), Teatr kak iskusstvo. – *Iz istorii sovetskoi nauki o teatre. 20-e gody*. Moskva: GITIS, 31–55.
- Tihanov, Galin (2008), Multifariousness under Duress: Gustav Shpet’s Scattered Lives. – *Russian Literature* 63: 2–4, 259–292.
- Yampolsky, Mikhail (1991), Kuleshov’s experiments and the new anthropology of the actor. – *Inside the film factory: new approaches to Russian and Soviet Cinema*. Ed. R. Taylor & I. Christie. London and New York: Routledge, 31–50.
- Zolotnitski, D. (1983), Nastavnišestvo. Risk. Studiinaja režissura S.E. Radlova. – *Studiinyje tetšenija v sovetskom režissure 1920–1930-h godov*. Leningrad: RSFSR.



Kirsti Ekonen & Sanna Turoma (toim.)

Venäläisen kirjallisuuden historia

Ensimmäinen suomenkielinen johdatus venäläisen kirjallisuuden historiaan.



Andrei Sergejeff

Afganistanin historia

Kattava teos alueen historiasta, kulttuureista, uskonnoista ja kansoista.



Jouni Järvinen & Jouko Lindstedt (toim.)

Itä-Eurooppa matkalla länteen

Tiivis esitys itäisen Euroopan 19 valtion kulttuurista ja historiasta.



WWW.GAUDEAMUS.FI · Tiedon puolella.