

kappaleiksi myös muurin, joka erottaa järjen ja alitajunnan. Romaanin alkupuoli keskittyy paljon mystisiin tarinoin, taikauskoihin maailmanselityksiin ja rehellisiin kummitusjuttuihin, joihin metron kurjistuneet, menneen maailman sivistyksen kadottaneet asukkaat eivät voi olla uskomatta. Kulttuurisen taantumisen ja suojaamattoman ihmisjärjen haavoittuvaisuuden kuvauksessa romaani on vahvimmillaan. Tsingis Kaanin viimeisenä ruumillistumana itseään pitävä Haan selittää matkansa juuri aloittaneelle Artjomille, kuinka kuolleiden sielut eivät siirry metrosta taivaaseen tai helvettiin, vaan tunneleissa kulkeviin putkistoihin, joissa heidän valituksensa tekee kulkijat hulluiksi. Selitys on tarinan kannalta uskottava, sillä näin todella käy. Myöhemmin romaanissa esiintyy henkilö, joka pyrkii selittämään saman ilmiön tieteellisin keinoin, mikä on metromaailman asukkaiden kannalta paljon epäuskottavampaa.

Romaanin ilmapiirissä näkyy neuvostoliittolaisen tieteiskirjallisuuden angloamerikkalaista sisartaan psykologisempi perinne. Gluhovskin luottamus epäuskon pidättämiseen juontaa Andrei Tarkovskin elokuvasta *Stalker* (1979), joka puolestaan pohjautuu Arkadi ja Boris Strugatskin romaaniin *Huviretki tienpientareelle* (1972). Elokuvan keskeinen jännite on siinä, ettei mitään yliluonnollista tapahdu, sillä kaikki huhut vaarat sivuutetaan pätevän oppaan johdolla, eikä kukaan lopulta uskalla astua huoneeseen, jossa kaikkien toiveiden pitäisi toteutua. Samaten metrossa tuntuvat kaikki luonnonlait olevan suhteellisia, vaikka harvoja niistä todella rikotaan. Toki *Metrossa* myös tapahtuu kaikenlaista jännittävää ja selittämätöntä, sillä filosofisista pyrkimyksistä huolimatta tarinankuljetusta hallitsee viihdyttävyyden vaade. Vaikutteet eivät suinkaan näy pelkästään sy-

värakenteissa, sillä niitä rohkeita yksilöitä, jotka uskaltavat metrotunneleista maan pinnalle hakemaan elintärkeitä tarvikkeita, kutsutaan *stalkereiksi*.

Ydinsota ei suinkaan muuttanut Venäjän yhteiskuntaa merkittävästi. Enemminkin se selkeytti ja kärjisti 1990-luvun Venäjän poliittista karttaa. Metroasemat ovat erinäisten ideologisten ryhmittymien hallinnassa. Tšehovskajalla ja sitä ympäröivillä asemilla on vallassa fasistipuolue, joka terrorisoi metron kaukasialaisvähenmistöä. Sokolnitšeskaja-linjalle ovat kommunistit perustaneet oman ”interstationaalinsa” ja upporikas kehälinja on muutamien liikemiesten hallinnassa. Lisäksi metrolaisten suusta kuuluu huhuja kaukaisesta, eristäytyneestä älymystön saarekkeesta jossakin Universitet-aseman paikkeilla. Romaanin yhteiskuntakritiikki

jää pitkälti tämän satiirisen, mutta staattisen kuvauksen varaan, näyteikkunoiden sarjaksi, jonka ohitse seikkailujen resiina viuhkii.

Henkilökuvauksen ja juonenkuljetuksen tasoilla *Metro 2033* ei myöskään yllätä. Ainoatakaan naispuolista henkilöä ei romaanissa ole, ja kaikki miehetkin kuuluvat kovaksikeitetyjen soturien kastiin. Tarinan kuljetus on tietokonepelimäistä, sillä juoni katkeaa usein tyhjänpäiväisten, mutta yksityiskohtaisesti kuvattujen ammuskelukohtausten vuoksi ja ajautuu ajoittain pitkille sivupoluille, joiden kontribuutio kirjan teemoille jää lopulta irtovtasin tasolle. *Metro 2033* onnistuu kyllä viihdyttämään, mutta tekee sitä niin paljon, että sen ilmeinen pyrkimys monitasoisuuteen jää auttamatta puolinaiseksi.

Pauli Tapio

Vaellus slovofiilien Mekkaan, Venäjälle

Anna Ljunggren & Kristina Rotkirch (toim.): *Sata makkara-laatua ja yksi idea – 11 venäläistä kirjailijaa kertoo*. Helsinki: Like, 2010. 190 s.

”Nyt ei ole enää politiikkaa, politiikka on loppu” toteaa kirjailija Tatjana Tolstaja Venäjän nyky-yhteiskunnasta Anna Ljunggrenin ja Kristina Rotkirchin teoksessa *Sata makkara-laatua ja yksi idea*, joka esittelee haastattelujen kautta suomalaislukijalle 11 venäläistä nykykirjailijaa. Tolstajan pohdiskelu politiikasta, jossa kilpailua ei ole, koska paikat ovat ennalta ostettuja, säilyttää kärjistyneisyytensä loppuun asti: ”Sekä surullista että pelottavaa. [--] Analyytikot, sekä ammattilaiset että harrastelijat, sanovat, että tämä ei voi päättyä hyvin.” Tolstajan romaani *Kys* onkin yksi tunnetuimmista Venäjällä viime vuosista julkaistuista dystopiaromaaneista. Lajityypin nousua

voidaan pitää hälyttävänä kommenttina poliittisen ilmapiirin ahtauteen.

Dystopiaromaaneista on suomennettu mm. Vladimir Sorokinin *Pyhän Venäjän palveluksessa 2027* (2008), jossa nykyinen korruptoitunut politiikka rinnastetaan 1500-luvun tsaarin Iivana Julman henkilökohtaiseen oprišnikka-armeijaan. Sorokinin sanoin kirjallisuudessa tarvittiin ”isku, joka pani todellisuuden laajenemaan [--] uutta estetiikkaa varten. [--] Shokki on yksi kirjojen osatekijöistä. Se ei ole mikään sivuilmiö.” Shokeeraavien dystopiaromaanien vastaanotosta ei kuitenkaan ole pääteltävissä mullistavia vaikutuksia yhteiskunnallisessa keskustelussa, ne lähinnä tuntuvat osaltaan pitävän sitä hengissä.

Ljunggrenin ja Rotkirchin haastatteluteos on ansiokas läpileikkaus venäläisestä nykykirjallisuudesta. Poliittisen ilmapiirin

lisäksi se nostaa esille tärkeitä kysymyksiä taiteen tehtävästä ja esteettisistä periaatteista, tasa-arvosta, uskonnosta ja venäläisen kirjallisuuden suhteesta omaan kaanoniinsa sekä länsimaiseen kirjallisuuteen. Nuorin, pääasiassa (vielä) suomentamaton kirjailijasukupolvi on kuitenkin jätetty teoksesta pois, haastatelluilla on jo vakiintunut asema kirjallisuuden kentässä ja useimmilta heistä on suomennettu ainakin muutamia teoksia (mm. Tatjana Tolstaja, Vladimir Sorokin, Ljudmila Ulitskaja, Viktor Pelevin, Boris Akunin, Ljudmila Petruševskaja).

Suomentamattomista kirjailijoista hämmäntävimpä tuttavuuksia suomalaislukijalle on kenties Kansallisbolševistisen puolueen NBP:n johtaja Eduard Limonov, joka on myös perustanut ja päätoimittanut puolueen *Limonka*-lehteä. Reportterina Jugoslaviassa, Abhasiassa ja Dnestrissä hän tunnustaa tarttuneensa aseisiinsa myös itse ja 2003 hänet tuomittiin vankilaan aseiden säilyttämisestä (ja vapautettiin ennen tuomion päättymistä). Romaanistaan *Eto ja –Editska* (1979) Limonov toteaa, että hänen mielestään ”räjähtävä, vallankumouksellinen kirja oli välttämätön”. Ja nykykirjailijoista hän toteaa, ettei kukaan tyydytä hänen vaatimuksiaan ja ettei ole ketään, joka kiinnostaisi häntä. Vanhoistakin vain Gogol, Hlebnikov ja *Rikoksen ja rangaistuksen* ensimmäinen kolmannes saavat armoa hänen silmissään.

Naiskirjailijoiden suhde omaan rooliinsa naiskirjoittajina on melko ristiriitainen. Omasta suhteesta kirjoittajanäkökulmaansa Tatjana Tolstaja sanoo, että ”sisäisesti ihminen on sukupuoleton. Sielulla ei ole sukupuolta”. Kuitenkin hänen mukaansa ”alemmalla tasolla (sukupuoli) on, koska naisille yleensä, joukkoa, on ominaisempaa kiinnittää enemmän huomiota yksityiskohtiin. [...] Miehet taas ovat

taipuvaisempia abstrakteihin kenneelmiin”. Tässä kohtaa lukijaa voisi esimerkiksi alkaa kiinnostaa kysymys venäläisen gender-tutkimuksen (mahdollisesta) olemassaolosta, ja venäläisestä tasa-arvosta yleensä. Laajempaa tasa-arvokeskustelua teoksessa ei valitettavasti käydä. Ulitskajan kommentointi on terävintä; hänen mukaansa kriitikkojen pyrkimys jakaa kirjallisuus miesten ja naisten osiin osoittaa tiedostamatonta syrjintää. Lisäksi hän määrittelee maan kulttuurisen tason naisten poliittisen osallistumisen tason mukaan.

Ljudmila Petruševskaja ei teoksen ainoassa esseessä kirjoita oikeastaan lainkaan suhteesta naiskirjailijuteensa, vaan pikemminkin kirjoittajahistoriastaan ja tyylistään. Hän tunnustautuu formalistien vieraannuttamisteorian ihailijaksi ja kokee päämääräkseen halun ällistyttää lukijaa vieraannuttamisen keinoin. Ja sen Petruševskaja todella tekeekin, hänen groteskeissa, absurdeissa ja riipaiseissa kertomuksissaan naisen seksuaalisuutta, abortteja, perheväkivaltaa ja rakkauden julmuutta käsitellään suorudella, johon kenties kukaan toinen venäläisessä kirjallisuudessa ei ole yltänyt. Ulitskaja tarttuu realistisemmalla tyylillään samoihin naiseuden ja perheen kipupisteisiin, hänelle perhe on yhteiskunnan pienoismalli ja sen sisäinen valkankäyttö vääristyneiden valtarekenteiden heijastus. Etenkin näytelmäkirjailijana tunnettu Nina Sadur liikkuu samoilla linjoilla, ja hänen mukaansa naisproosa on kriitikoiden tuottama ”suorastaan nolo” ja sellaisena tarpeeton käsite. Sadur nostaa esille myös uskonnollisen tematiikan: ”kirjallisuudella on vain kaksi teemaa: miehen ja naisen suhde ja ihmisen ja Jumalan suhde”.

Jumalasta puhuvat myös Pelevin, Mihail Šiškin ja Juri Mandlejev. Šiškinin mukaan taide, kauneus ja jalous ovat meidän

käsitettävissämme oleva Jumalan olomuoto. Venäjällä jumaluus on kuitenkin unohdettu ja törkeästä käytöksestä on tullut normi kulttuurin kaikille alueille. Šiškinin omassa tuotannossa mystisyys näyttäytyy omalaatuisen tyylin tasolla, hänen lukemistaan on luonnehdittu vaellukseksi ”*slovofilien* (’sananrakastajien’) Mekkaan”. Mandlejev kommentoi kirjoittaneensa julmat, mustanpuhuvat, maagis-realistiset tekstinsä meditaatiota lähentelevässä tilassa. Hän kokee idän mystiikan henkiseksi kasvualustakseen, ja hieman samoin Pelevin sivuaa suhdettaan buddhalaisuuteen. Ulitskaja kertoo kuoleman jälkeisen olotilan kiinnostavan häntä teemana, ja jonkinlaisen kuolemanjälkeisen rakkauden olemassaoloon hän uskoo.

Sata makkaralaatua ja yksi idea on kattava läpileikkaus ja inspiroiva esittely tärkeistä kirjailijoista. Haastattelija Kristina Rotkirchin persoonallinen, vuosien mittainen suhde moniin haastateltaviin tuo tekstiin henkilökohtaisen ja innoittuneen sävyn. Teos jättää mieleen monia kysymyksiä, joita ei nosteta keskustelunaiheiksi, ja ennen kaikkea kysymyksen siitä, mitä Venäjän kirjallisuuden kenttään on ilmestynyt näiden kirjailijoiden jälkeen, keiden kaikkien interteksteinä ja peileinä he tällä hetkellä kirjallisuudessa toimivat, kuten heidän neuvostoliittolaiset edeltäjänsä toimivat heille? Millaiseen suuntaan tuo pirstaleinen kenttä on juuri nyt kehittyvässä, ja millainen kuva tuosta kehityksestä on mahdollista hahmottaa? Hämmäntävästi mieleen jää kaiheartamaan muun muassa epätoivoista poliittista tilannetta ruotineen Sorokinin yllättävä optimistinen kommentti: ”Uskon, että ihminen ei ole vielä valmis, että hän muuttuu paremmaksi”. Kaiken kaikkiaan haastatteluteosta voisi luonnehtia Šiškinin sovelletuilla sanoilla: tutustuminen venäläiseen nyky-

kirjallisuuteen on pyhiinvaellus slovofiliin Mekkaan. Jokainen

sananrakastaja löytää varmasti kohteensa.

Anni Lappela

Kuolleiden maailmasta elämään

Olin kuullut Jevgeni Jufitista ja hänen edustamastaan ”nekrealistisesta” elokuvasta 80-luvun lopusta saakka ja lukemani perusteella pitänyt tätä käsitettä jotakuinkin mystisenä asiana. Jotenkin oli silmiäni ohi mennyt myös, että hän oli vuonna 1990 käynyt esittelemässä töitään Helsingissä. Nyt olin kuitenkin viimein päättänyt tavata hänet ja sopinut hänen kanssaan välikäsien avustamana tapaamisen hänen asuinseudullaan Pietarin lähistöllä Pietarhovissa, en kuitenkaan kauneudesta, palatseista ja suihkulähteistä kuulussa puistossa, vaan tavallisessa venäläisessä lähiössä.

Kun astuin bussista, koin pettymyksen. Vastaa ei tullut mikään goottilainen kuoleman lähettiläs, kuten käsitteestä nekrealisti olisi saattanut kuvitella, vaan tavallinen, juurevan oloinen viisissäkymmenissä oleva venäläismies, joka olisi koska tahansa kelvannut näyttelemään Vasili Šukšinin maalaiselokuvassa, ajamassa vanhalla, kirjavaksi tuunatulla polkupyörällään.

Kun hän johdatteli minut rapaista tietä meren rannalla sijaitsevan, rempallaan olevan mökkerön luo, kuvittelin jo, etteivät mielikuvani olleet aivan väärät. Putosin maan pinnalle. Kysymys oli paikallisen venekeron mökistä, jonka pihalla kisaili kymmenittäin kissanpoikia. Jufit oli innokas veneilijä. Pari hänen suulasta kaveriaan tuli istuskelemaan kanssamme ja nauttimaan kaupasta tuotuja *zakuskia*. Pitkän tovin suupaltit ystävät vitsailivat monen moisista asioista, niiden joukossa Mannerheimista. Vei aikansa, ennen kuin pääsin kes-

kustelemaan Jufitin kanssa hänen urastaan. Keskustelu oli äärimmäisen mielenkiintoinen – siinä määrin, että ryntäsin heti Pietariin palattuani videokauppaan ostamaan kaiken, minkä sain irti, ja sieltä löytyikin lähes koko Jufitin tuotanto dvd-levyinä.

Insinööri-koulutuksen saanut Jufit innostui valokuvauksesta, ei minkään kaunomaalailun merkeissä, vaan hän lavasti kohtauksia, joissa esiintyi matruuseja, valkotakkisia ensihoitajia ja sen sellaisia. Sitten syntyi halu luoda kuvasarjoja, lisätä kuviin aikaelementtiä, mitä taas elokuva edusti. Jufit löysi komissionista 16-millisen kameran, sai televisiosta uutisfilmmateriaalien raakafilmiä häntä, ja näin hän kykeni lähes ilmaiseksi tekemään ensimmäiset lyhytelokuvansa. Niitä syntyi tasaista tahtia.

Ne eivät olleet aivan tavanomaisia. ensimmäisen työn nimi on *Sanitari-oborotni* (Sanitaarit ihmisusina). Muutaman minuutin pituisessa pätkässä joukko valkotakkisia ensihoitajia hyökkää ra’asti matruusien kimppuun. Samalla raivolla Jufit hyökkää myös elokuvan kielen kimppuun. Ensimmäisissä elokuvissaan hän tunnustaa olevansa täysi amatööri, mutta johdonmukaisesti hän rupesi opiskelemaan vapaamuotoisesti elokuvaa menettämättä omaa erikoislaatuaan. Hänen ensimmäiset elokuvansa edustivat samaa perestroikan vapauden huumaa ja raivopäisyyttä kuin samaan aikaan esiin murtautuneet rock-muusikot.

Hän rupesi käymään Spartak-elokuvateatterissa, jossa esitettiin Saksasta sodan jälkeen tuotuja elokuvaklassikkoja. Erityisen vaikutuksen häneen tekivät 20-luvun mykät surrealistit, myös saksalainen F. W. Murnau ja hänen Faust-elokuvansa. Neuvostoelokuvasta häntä kiinnostivat vain Dziga Vertovin elokuvat. Ensimmäiset työt ovat oikeasti mykkiä, mutta myös hänen äänielokuvistaan



Kuva Jufitin elokuvasta Pystyssä kävely.