

silti toisiaan tukien. Kaksi muuta dokumenttia koskettelee vielä arkaluontoisempia teemoja, esimerkiksi *Pojat* lasten huostaanottoa. Ohjaajalla on harvinaisen lämmin ote nuoriin päähenkilöihinsä eikä ole vaikea arvata, että hän kuvaa hyvin tuntemaansa miljöötä ja sen ihmisiä.

Myös Aleksandr Malinin on päässyt kiinni karuun arkeen parilla ensi ohjauksellaan. DocPointissa esitetty *Paholainen (Bes)* vuodelta 2007 oli melkoisen outo elokuvailmestys. Sen alkukohtauksessa tatuoitu vankilakundi – ainakin sen näköinen kaveri – hioo teräväksi pitkää keittiöveistä. Ilmassa on uhkaa. Vieressä makaa avuttoman näköinen koira, joka pian sidotaan käpälistönsä... Vähän myöhemmin juttusille tulee nuorukainen pyytämään pientä palvelusta, palkkamurhaa. Kaikki muuttuu, kun siirrytään arkeen ja perheeseen, kohtaukseen jossa päähenkilö nukuttaa pientä vauvaansa, haluaa vaimoiaan ja hoitaa tunnollisesti kotiaskareita.

DocPointin vieraaksi saapunut Natalija Meštšaninova on alle kolmekymppinen aloitteleva ohjaaja kaukaa Kubanilta, Krasnodarista. *Maailmani (Moi mir)* kertoo parikymppisestä päämäärättömästi vaeltelevasta nuoresta naisesta ja Meštšaninovan uutuus vuodelta 2007, *Herbaario (Gerbari)* taas krasnodarilaisen vanhustentalon naisista. *Herbaario* on valloittava tarina elämäniloisista vanhuksista, jotka valmistautuvat talon kauneuskilpailuun, torailevat keskenään, ovat mustasukkaisia harvoista miehistä, hoitavat lemmikkieläimiään – ja puhuvat avoimesti jopa seksuaalikoemuksistaan. Ympärillä leijuu eräänlainen autuaan onnen, mutta myös eletyn elämän ja kaipuun nostalginen atmosfääri.

Kinoteatr.doc-tuotantoa luonnehtii nuorekas, kepeä kuvaus-tyyli. Ohjaajien *kinoglaz* -kameraobjektiivin on kuin utelias, tutkiva silmä. Se kohtaa henki-

lönä tuoreeltaan, yllättäen, ilman käsikirjoitusta (joka silti selvästi on olemassa). Kevyt filmauskalustokin antaa aiheen puhua jopa eräänlaisesta ”kevytrealismista” – tyylisuunnasta ja sukupolvesta, joka näkee maailman aivan uusin silmin.

Myös Tampereen elokuvajuhlilla 5.–9. maaliskuuta esitettiin lisää venäläisiä dokumentteja ja lyhytelokuvia vuosilta 2002–2007. Näytteillä oli kokonainen Kino Rossija -erityisohjelmisto. Mukana olivat päässeet esimerkiksi animaattori Svetlana Filippovan maalauksellinen ”vesivärielo-kuva” *Sarahin tarina (Skazka*

Sari) ja kekseliään Anastasija Žuravlevan *Varokaa, ovet avautuvat!* (Ostorožno, dveri otkryvaju-tsa!), jossa ohjaaja leikittelee metrossa matkustavilla napeilla. Myös Katja Grohovskajan miehen ja koiran hiljaisesta ystävytydestä kertova *Kaksikko (Dvoje)* ja Mihail Zeleznikovin lapsuusmuistelu *Kokoelma N:o 1 (Kollektsija No1)* olivat poikkeuksellisen koskettavia elokuvatarinoita. Kolmen ohjaajan, Maria Miron, Pavel Medvedevin ja Sergei Krivosudovin filmit olivat mukana arvostetussa kilpailusarjassa.

Pentti Stranius

Imaginisti Mariengof

Tomi Huttunen: *Imažinist Mariengof: Dendi. Montaž. Tsiniki. Moskva: Novoje literaturnoje obozrenie, 2007.*

Tomi Huttusen teos Anatoli Mariengofista on huomattava panos venäläiseen filologiaan. Se on perinpohjainen ja luotettava tutkimus kirjailijasta, joka on aivan aiheellisestikin nostettu esiin nyt, kun koko venäläistä modernismia tarkastellaan uudelleen nykyhetkestä käsin. Kutsuessani kyseistä teosta enemmän kuin väitöskirjaksi tarkoitan seuraavaa. Tavallinen väitöskirja paljastaa meille jotakin uutta aikaisemmin tarkastellusta kysymyksestä tai kanonisesta hahmosta. Tomi Huttusen väitöskirjan sankari, imaginisti Mariengof, on sen sijaan kaukana kanonisesta. Päinvastoin, kulttuurissa – en sano ”tieteessä”, sillä kuten kirjan lähdeluettelosta voi päätellä, monien filologiiden keskuudessa imaginismilla on jo vankka asemansa – kulttuurissa Mariengofilla on hieman epäilyttävä maine kolmannen luokan kirjailijana, joka oli nuoruudessaan keikari ja elämäntöijä ja myöhemmin lyhyttä mainetta nauttanut

kirjailija, joka ansaitsi elantonsa skandaalinkäryisillä muistelmilla, näytelmillä ja elokuvakäsikirjoituksilla. Onneksi kulttuurissa menneet maineet voidaan kumota, ja filologian rooli kulttuurissa onkin, OPOJAZin (*Obščestvo po izuštšeniju Poetičeskogo Jazyka*) ilmaisia käyttäkseni, tehdä mahdolliseksi aikaisemmin marginaalissa olleiden hahmojen kanonisoituminen. Siten venäläisen futurismin historiassa on viime vuosina asetettu yhä rohkeammin etualalle Krutšonih, joka oli aikaisemmin täysin ylistettyjen nerojen, Hlebnikovin ja Majakovskin, varjossa.

Toisella tavalla ja toisista syistä, mutta aivan yhtä ansaitsemattomasti myös Anatoli Mariengof on jäänyt aikojen saatossa varjoon. Tomi Huttusen kirja ei ole vain tieteellinen tutkimus. Se on myös askel eteenpäin tärkeän kulttuuriteon tiellä. Ensiksi Huttunen johtaa Mariengofin marginaalisuuden paradoksaalisen imaginistisen dandyn positioon, jossa painopiste oli ”näkyvässä näkymättömyydessä”. Hän osoittaa, että marginaalisuus ei aina tarkoita katoamista, vaan se

voidaan ymmärtää myös tietoisena valintana elämässä ja taiteessa. Toiseksi Huttunen selittää perusteellisesti ja oivaltavasti Mariengofin poetiikkaa ja asemaa ja valaisee näin koko kirjailijahahmon, tekee siitä kiinnostavan ja kiehtovan, johdattaen hänet varjosta valoon. Jos kaikilta väitöskirjoilta onkin lupa odottaa tieteellisyyttä niin kulttuuriteoksi niistä nousee vain harva. Ja suomalaisen Tomi Huttunen väitöskirjasta *Imaginisti Mariengof* tulee Venäjällä nimenomaan kulttuuriteko.

Kirjalla on alaotsikko *Dandy. Montaasi. Kynnikot*. Kyse on oikeastaan pääotsikosta, sillä juuri näihin kolmeen osaan jakautuvat kirjassa käsitellyt kysymykset ja materiaalit. Ensimmäisessä luvussa, joka keskittyy pääasiassa Mariengofin varhaiseen tuotantoon, käsitellään imaginismin poetiikkaa kirjallisena liikkeenä ja imaginistin käyttäytymistä arkipäiväisessä elämässä – tarkastellaan siis sitä, missä määrin käytös oli imaginistisen poetiikan sanelemaa. Niin ikään eritellään imaginistien tapaa pukeutua ja ilmaista itseään, rakentaa ryhmän keskinäisiä suhteita ja ryhmän suhteita toisiin ryhmittymiin, pikkukaupunkilaista urbanismia, valkankumouksellista kristillisyyttä, dandyjen muotia ja anarkismia sekä muita imaginismin räjähtävän sekoituksen ainesosia. Tämän käyttäytymisen sekä tekstinsisäiset että tekstinulkoiset mekanismit ovat peräisin katakreesistä, imaginistien suorastaan pakkomielleisestä tarpeesta vastustaa kaikkea, itseäänkin. Jos imaginismia voikin nimittää kirjalliseksi liikkeeksi, Huttunen päättelee, niin sitä hallitsee lähinnä Brownin liike – erotuksena futuristeista, jotka liikkuvat kuitenkin aina johonkin suuntaan, vaikka holtittomasti ja katkonaisestikin.

Toinen luku käsittelee montaasia. Tomi Huttunen yhdistää 1920-luvulla muodostuneen perinteen mukaisesti tämän elo-

kuvasta lainatun termin ensin Šeršenevitšin, Jesenin ja Mariengofin runollisiin kokeiluihin ja sitten (kolmannessa luvussa) Mariengofin proosaan, pääasiassa romaaniin *Kynnikot*. Minulla ei ole mitään sitä vastaan, että kirjallisuudesta löydetään montaasia. Kirjallisuuden montaasia käsittelevät jo LEF (*Levyi Front Iskustva*) -kirjallisuusryhmän dokumentaarisen proosan harjoittajat, myöhemmin myös Reysen ja Tynjanov, ja tämä käsitepari on oikeutettu ja perinteinen ja sopii saumattomasti myös Mariengofin aineistoon.

Esitetään siis kysymys. Kaikki kirjallisuudentutkijat Tynjanovista Ivanoviin olettavat soveltaessaan käsitettä kirjallisuuteen, että montaasi on itsestään selvä ja jo kauan tiedossa ollut termi ja että se tarkoittaa eriluonteisen ja erilaatuisen materiaalin yhdistämistä, jonka tuloksena syntyy uusi taiteellinen merkitys. Mutta jos kysytte elokuvatutkijalta, mitä montaasi on, saatte tuskin helposti ymmärrettävää vastausta. Elokuvatutkija alkaa selittää pitkällisesti ja perusteellisesti, että vuonna 1915 montaasilla ymmärrettiin yhtä, 1920-luvulla kuvaan astui Kulešov ja väitti, että otos on kirjain, ja montaasi on ikään kuin kirjaimista tehty sana, ja sitten tulikin Eisenstein joka oletti, että otos onkin ideogramma ja montaasi on päähieroglyfi, ja seuraavaksi Pupkin väitti, että otos onkin sana ja montaasi on sanoista koostuva lause, jossa on subjekti ja predikaatti; mutta sitten koitti semiotiikan aika ja Christian Metz keksi, että otos on virke, ja montaasi on keino yhdistää nämä virkkeet. Voitte kysyä, kuka heistä on oikeassa. Vastaukseksi saatte jälleen pitkällisen luennon siitä, että kaikki ovat väärässä ja samaan aikaan omalla tavallaan oikeassa, ja että on ylipäänsä väärin yrittää selittää elokuvaa kielitieteellisillä termeillä, mutta että 1920-luvulla

se oli hyödyllistä, ja montaasikin oli silloin toisenlaista, ja että sellaista montaasia ei sen koommin ole nähty. Ja tämä jatkuu ikuisuuksiin. Jos valtiomies, joka päättää kirjoittaa nootin, kutsuu luokseen muusikon selittämään mitä on nuotti, lopputuloksena on samanlainen sekaannus.

Erittäin vakuuttavassa analyysissään verbejä itsepäisesti karttavan runoilijan Šeršenevitšin ”Kuvakatalogista” Huttunen huomioi, että kuvaston nominatiivinen kytkeminen muistuttaa ”elokuvaa, jossa montaasiyksikkö (otos) on aina esittävän visuaalinen ja nominatiivinen” (s. 65). On syytä todeta, että elokuvatutkijalle tämä väite on varsin kiistanalainen. Vaikka kyseessä olisi yksin ainoa elokuva, esimerkiksi Eisensteinin *Lokakuu* – jossa suurin osa otoksista esittää liikkumattomia esineitä ja siten muistuttaa substantiiveja – tilanne ei ole läheskään sama muiden elokuvien kohdalla. Otetaan esimerkiksi tavanomainen pornoelokuva. Paljonko siinä voi sanoa olevan nominatiivista? Mielestäni tämänkaltaisessa elokuvassa kaikki on silkkaa verbiä.

Kysymys, joka voidaan esittää, on siis seuraavanlainen. Oliko Slovtsov oikeassa, kun hän Reyseriä vastustaessaan väitti, että montaasi tunnettiin kirjallisuudessa jo kauan ennen elokuvaa? Ehkäpä ei ole syytä käyttää tätä varsin uutta käsitettä, jos jo ennen koko elokuvaajan syntyä kirjallisuudessa käytettiin toisiinsa liittymättömien kuvien yhdistämistä, esimerkiksi jo kauan ennen Jeseniä ja Ahmatovaa japanilaisessa runoudessa tai *tšastuškoissa*:

Pihalla koivu,
Kiovassa pappa,
Yksin ei kyllä nuku
Avdejevin Katja.

Tässä lorussa kolme täysin erisukuista asiaa on liitetty toisiinsa

vain riimin ja syntaktisten paralleelien avulla. Näitä tapauksia on jo kauan kutsuttu retorisisella käsitteellä *parataksi*, joka tarkoittaa kirjaimellisesti rinnakkain asettamista. Ehkäpä parataksin kutsuminen montaaiksiksi on käänteinen terminologinen katakreesi, vanhan ilmiön nimeämistä uudella sanalla?

Väitöskirjan kolmas luku sisältää romaanin *Kyynikot* syntyhistorian, analyysin ja tulkinnan. Se on tämän rikkaan ja hienon kirjan rikkain ja hienoin luku. *Kyynikoita* on tietysti vaikea käsitellä ilman montaaisin käsitettä. Teosta analysoidaan kolmella eri tasolla. Makrotasolla on kyse vuosien 1918–1928 makromontaaasista. Teoksen montaaasi on numeroitujen, eripituisten ja eri kirjaimilla kirjoitettujen katkelmien montaaasia. Tämän montaaasin sisällä on myös alalajeja. Erilaiset katkelmat vuorottelevat: on päiväkirjamerkintöjä, arkitodellisuuden kohtauksia, kansalaissodan uutisia ja propagandaa, muinaisen menneisyyden käsittelyä, taloudellisia ja poliittisia tiedonantoja ja niiden katkelmia, nälänhätää koskevia uutisia ja niin edelleen. Montaaasilla voidaan liittää myös fyysisesti kaukana toisistaan sijaitsevia katkelmia – esimerkiksi romaanissa toistetaan kahteen kertaan eri sivuilla Mariengofin lempilause ”yö huokaa kuin tyttö, jota suudellaan huulille”. Kaikki tämä analysoidaan ja eritellään Tomi Huttusen kirjassa harvinaisella asiantuntemuksella ja täydellisellä materiaalin hallinnalla. Fragmentaarisuus rakenneperiaatteena sekä toisto keinona valotetaan ja kytketään *Kyynikoiden* aikaistaustaan ja vastaaviin ilmiöihin niin venäläisessä, saksalaisessa kuin amerikkalaisessa kulttuurissa ja kirjallisuudessa. Mariengofin kuvakielen logiikan oivaltava analyysi sallii Huttusen eritellä sellaisia keinoja kuten kertojan ”antiteettinen ajattelu” (eräs katakreesin muodoista) ja

”itsetarkoituksellinen kuva”, jotka ovat molemmat imaginistisen romaanin tunnusmerkkejä.

Vaikka kuinka yrittäisi, arvioijalle ei jää paljoa huomautettavaa. Voi vain tuoda esille joitakin mahdollisuuksia jatkoa ajatellen, Tomi Huttusen kirjan väistämättä aiheellista toista painosta varten. Voi esimerkiksi mainita fragmentaarisen romaanin perinteen, jonka juuret löytyvät *Jevgeni Oneginista* ja sen kautta Laurence Sterneltä. Juri Tynjanov käsitteli vuonna 1924 kolmea pistettä tekstin graafisena vastineena näissä romaaneissa, ja sama keino löytyy myös *Kyynikoista*. Lisäksi on syytä mainita se seikka, että *Kyynikot* ei ole vain fragmenttiroomaani, vaan myös ”osittain kadonnut romaani” – mikä on myös vanha kirjallinen perinne, kuin löytynyt käsikirjoitus, josta sivuja on kadonnut tai pullopostin kirje, josta kirjaimia on liennut pois. *Kyynikoissa* juonesta löytyvä kadonneiden katkelmien motiivi toistuu siinä, että sen sankaritar käytti romaanin materiaalien pehmeimmät sivut wc-paperin

sijasta. Todellakin, vuonna 1921 maassa oli huutava pula wc-paperista. Tämä seikka on hyvä tuoda esiin, sillä se jatkaa Tomi Huttusen erittelemiä ummetuksen, peräruiskeen ja vastaavien anaalisten motiivien sarjaa.

Seuraavassa painoksessa kannattaa myös kiinnittää huomiota joihinkin muihin motiiveihin ja romaanin motiivien rakenteeseen yleensä. Yksi näistä ovat ruumiin gastronomiset metaforat: pääkallo narskuu pakkasessa kuin arbuusi; ruumis on valkoinen ja notkea kuin italialaiset makaronit, ihminen on kuin viinipullo – näitä löytyy oletettavasti lisääkin. Tämä motiivi ei ole kiinnostava itsessään, mutta se avautuu toisella tavalla yhdistyessään teoksessa usein esiintyviin mainintoihin nälänhätää kärsivien kylien kannibalismista. Ja maailmantuulen motiivi yhdistyy mielestäni Blokin ”Kahteentoista”, jota nuori Mariengof ilmeisesti jäljitteli.

Juri Tsvijan

*Venäjän kielestä suomentanut
Hanna Ruutu*

Neuvostomusiikin tutkimuksen uusi sukupolvi

Opponentti tri Neil Edmundsin muistolle

Simo Mikkonen: *State Composers and the Red Courtiers: Music, Ideology and Politics in the Soviet 1930s*. Jyväskylä Studies in Humanities 78. Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2007.

Istuessani Jyväskylän yliopiston kauniissa Villa Ranan Blomstedtin salissa poikkeuksellisen aurinkoisena marraskuun päivänä vain kaksi kuukautta sitten ja kuunnellessani opponentin tri Neil Edmundsin vivahteikkaan kannustavia kommentteja nuoren tohtorikokelaan Simo Mikkosen tuoreesta väitöskirjasta on olisi

koskaan uskonut, että arviostani tulee samalla opponentin muistolle omistettu kirjoitus. Vastikään edesmennyt, meritoitunut Neuvostoliiton musiikkikulttuurin tutkija Neil Edmunds kirjoitti useita artikkeleita koskien sosialistista realismia musiikissa, proletariaatin musiikkiliikkeitä ja Neuvostoliiton musiikkipolitiikkaa. Hän kirjoitti maineikkaan teoksen *Soviet Proletarian Music Movement* (2000) ja toimitti yhden tärkeimmistä Neuvostoliiton musiikkikulttuuria koskevista artikkelikokoelmista *Soviet Music and Society under Lenin and Stalin* (2004). Edmundsen ymmärtävän keskustelevalta, mutta aiemmat myytit haastava tyyli vaikutti mo-