

Venäläisen modernismin vastakohtien poetiikka

M i h a i l G a s p a r o v

Pietari Suuren ajoista lähtien venäläinen kulttuuri on joutunut kehittymään nopeassa tahdissa läntistä kulttuuria seuraten. Kun myös läntinen kulttuuri on kehittynyt eri maissa eri tahtiin, on kulttuurivaikutteiden kenttä vieläkin monimutkaisempi. Tunnetuin esimerkki kyseisestä ilmiöstä liittyy uuden venäläisen kirjallisuuden ensiaskeliin: Antioh Kantemirin, Vasili Tredjakovskin ja Mihail Lomonosovin aikoihin. Läheisessä Saksassa hallitsi vielä tuolloin hovibarokki, kaukaisemmassa Ranskassa oli jo vallalla valistuksen klassismi; edellämainittujen venäläisten kirjailijoiden tyyli mieltymykset kalliutuivat enemmän Saksaan, kun taas filosofiset näkemykset Pietari Suuren kulttuurivallankumouksen sanelemina Ranskaan. Tuloksena oli Venäjän 1700-luvun lopun melko omalaatuinen ilmiö, jota on perustelluinta nimittää ”valistusbarokiksi”; kaikille on selvää, kuinka paljon päänvaivaa ilmiön nimeäminen on aiheuttanut 1700-lukua tutkineille kirjallisuudenhistorioitsijoille. Puhdaspiirteinen klassismi tuli edeltävän tyyli suunnan tilalle vasta seuraavan kirjallisen sukupolven myötä, jonka kuuluisin edustaja on Aleksandr Sumarokov.

Jotakin samankaltaista voidaan nähdä venäläisessä runoudessa myös 150 vuotta myöhemmin

– 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa. Venäläisen kirjallisuuden historiat eivät yleensä kiinnitä tähän huomiota. Kuitenkin ilmiö auttaa ymmärtämään venäläisen modernismin poetiikkaa syvällisemmin.

Lomonosovin aikaisen venäläisen runouden tuli omaksua kahden eurooppalaisen aikakauden, barokin ja klassismin, saavutukset samalla kertaa. Samoin myös 1900-luvun alun venäläisen runouden piti sulattaa yhteen kaksi 1800-luvun runouden johtavaa liikettä – Ranskan parnassolaiset ja ranskalainen symbolismi. Ranskassa kirjallisten liikkeiden muuntuminen toisiksi tapahtui irtaantumisperiaatteen sanelemana. Siten myöhäisten parnassolaisten taiteelliset mieltymykset kasvoivat romantiikan eksotiikka-kaipuust. Myöhemmin nämä runoilijat alkoivat esiintyä itsenäisinä asettaen oman hiotun ja tasapainoisen tyyli nsä romantiikan pidäkkeitöntä ilmaisua vastaan. Parnassolaisten pyrkimys vapautua maallisesta kasvatti puolestaan Verlaine ja Mallarmén, jotka alkoivat hekin myöhemmin esiintyä itsenäisinä ääninä asettaen parnassolaisen veistoksellisuuden ja tarkkuuden vastapainoksi oman runosäkeensä musikaalisen ja ylitsevuotavan suggestiivisuuden. Venäläinen symbolismi syntyi tasan kymmenen vuotta ranskalaisten jälkeen; sen kukoistuskaudella Ranskan kirjallisuutta hallitsi jo jälkisympolisin riitasointuisuus.

1800-luvun venäläisessä kirjallisuudessa ei ole parnassolaisuutta vastaavaa ilmiötä. Jakov Polonskin ja Afanasi Fetin myöhäisromantiikka saneli puhtaan runouden tyyli 1890-luvulle saakka. Antiikin täydellisten ja tarkkojen rakenteiden ihannointi (edes osittain) oli tyyppi-

listä Apollon Maikovin, Lev Mein ja Nikolai Štšerbinan runoudelle, mutta aikalaiset eivät suhtautuneet ilmiöön vakavasti. Lahjakas runoilija, jota voi oikeutetusti kutsua venäläiseksi parnassolaiseksi, eurooppalaismielinen P. D. Buturlin, oli venäläisessä kirjallisuudenhistoriassa varsin marginaalinen ilmiö. Parnassolaiseen liikkeeseen vain löyhästi liittyvän Sully Prudhomen psykologinen lyriikka ja François Coppée sosiaalisine näkökulmineen saivat vastakaikua venäläisessä runoudessa 1880–1890 -luvuilla. Näiden vaikutteiden tutkiminen olisi erittäin mielenkiintoista. Kuitenkin keskeisimmät parnassolaiset, Leconte de Lisle ja Banville, jäivät vielä 1890-luvulla venäläiselle runoudelle yhtä vieraiksi kuin Verlaine ja Rimbaud. (Banvillen runoutta venäläiset kirjailijat ja lukijat eivät ole löytäneet vielä tänäkään päivänä.)

Molemmat venäläisen symbolismin oppisat, sekä äänekäs Valeri Brjusov että hänen varjoonsa jäävä Innokenti Annenski, omaksuivat parnassolaisten ja symbolistien perinnön välittömästi. Annenskin *Hiljaiset laulut* (*Tihje pesni*) sisälsi myös käännösoion, jonka otsikkona oli ”Parnassolaisia ja kirottuja”. Kirottuja olivat Verlaine, Rimbaud, Corbière, Mallarmé, eli symbolismin eturivin kaarti (joita nimitettiin ranskaksi *les poètes maudits*, suom.huom.). Annenskin lähestymistapa tähän aineistoon oli kuitenkin omalaatuinen. On varsin yllättävää, että symbolisteissa häntä eivät kiinnostaneet niinkään tyyliseikat kuin teemat: runoilijan yksinäisyys, hänen kiihkonsa, suuntautumisensa aineettomaan todellisuuteen, arkitodellisuuden puuttuminen, kieltämys, kuoleman aavistukset ja itse kuolema. Annenskin tyyli neutraloi suuressa määrin alkutekstien ominaispiirteet, ja parnassolainen monumentaalisuus muuttuu pehmeämmäksi ja joustavammaksi ja symbolistinen vieraantuminen puolestaan kaventuu kauniiden sanojen valikoimaksi ja sointuviksi intonaatioiksi. Voikin perustellusti väittää, että Annenskin omat *Hiljaisten laulujen* runot heijastelevat Mallarmén tyyliä paljon enemmän kuin hänen käännöksensä. (Vastaavasti Annenskin anti venäläiselle runoudelle oli juuri siinä, että

hän siirtyi yhdellä askeleella Nadsonista Mallarméhen. Ja hän onnistui siinä, vaikka saikin rasitusvamman. Annenskillle käännökset eivät olleet edes kokeiluja; niissä ei ainoastaan opeteta äidinkielelle uusia kielikuvia vaan alistetaan kielikuvat äidinkielen konventioille.)

Tästä syystä ranskalaiset parnassolaiset ja symbolistit alkavat Annenskin käsittelyssä muistuttaa toisiaan siinä määrin, että hän sijoittelee näiden runot *Hiljaisten laulujen* käännösoiossa temaattisten yhtäläisyyksien mukaan eikä kirjoittajien mukaan. Sitä paitsi heidän lomaansa liittää runoilijoita, jotka eivät liity parnassolaisiin tai symbolisteihin millään tavalla. Sieltä löytyvät Heine, Longfellow ja jopa Horatius. Edellä mainituista runoilijoista tärkein on eittämättä Heine. On merkillepantavaa, että kolmesta Horatiuksen oodista yksi on suuresti heineläisittäin stilisoitu ja toinenkin hieman (”Asteri turhaan itkee...” on käännetty Heinelle tyyppilliseen mittaan, ja ”Oodi aatelismiehelle” on varovasti prosaisoitu Heinen tyyliin). Kuitenkaan suurempaa eroavaisuutta kuin Heinen ja Horatiuksen välillä on vaikea kuvitella. Heine oli Annenskillle ikään kuin yhdysside hänen uusien sankareidensa ja romantiikan perinteisten teemojen välillä - myös venäläisen romantiikan, joka arvosti Heineä suuresti. Annenskin näkemys Heinestä käy ilmi eräästä hänen artikkelistaan: kärsimys ja nöyrytymisen muodostavat sen ytimen, josta myös Annenskin oma runous kumpuaa.

Jos Annenski yrittää yhdistää parnassolaisten ja symbolistien traditiot oikukkaaksi kivun ja tuskan poetiikaksi, niin nuori Brjusov sitä vastoin erottaa nämä kehityslinjat tarkasti ja tietoisesti. Hän kirjoitti kokoelmansa *Venäläiset symbolistit* (1894–95) yleisöä hätkähdyttäneistä runoista: ”Runoissa näkyy selvästi Verlaine ja Heinen voimakas vaikutus” (Brjusov 1973–1975, 1, 565). Kokoelmansa *Chefs d’oeuvre* runoista hän lausui: ”Päämääränäni oli tehdä kokoelma ei-symbolistisista runoistani, pikemminkin sellaisista joita en voi kutsua täysin symbolistisiksi” (Brjusov 1973–1975, 1, 573). ”Ei-symboliset” runot olivat juuri parnassolaisia runoja: ”Melkein koko ”Kryptomeria” sisältää

Leconte de Lislen ja de Heredian motiiveja” (Brjusov 1973–1975, 1, 575). Samaa voidaan sanoa sikermästä ”Hylättyjen pyhien kumpu”, joka muodostaa ensimmäisissä painoksissa kokonaisuuden yhdessä ”Kryptomeerien” kanssa. On huomattavaa, että tässä kuvien ketjussa taustalla on jälleen Heine – häneen palautuvat runot, jotka *Juvenilian* lopullisessa kokonaisuudessa muodostavat osat ”Ensimmäisiä unelmia” (jonka epigrafi on Heineltä) ja ”Uusia näkyjä” ja jotka löytyvät *Venäläisten symbolistien* ensimmäisestä painoksesta.

Brjusovin symbolistisilla, parnassolaisilla ja heineläisillä runoilla oli toki yhteinen nimittäjä, mutta se ei ollut Annenskin tapaan tuska, vaan erotiikka: perinteisessä ilmiasussaan, kuten Heinellä, arkitasoisena, tahallisen alennetussa muodossaan kuten ”kirotuilla”, eksoottisesti koristeltuna kuten parnassolaisilla. Kriitikot häkeltyivät tästä piirteestä yhtä paljon kuin runojen röyhkeästä tyylistä.

Hyvä esimerkki varhaisen Brjusovin symbolistisesta tyylistä on runo ”Itsevarmuus” (1893) *Venäläisten symbolistien* ensimmäisestä painoksesta, jossa se esiintyi vielä nimettömänä:

Золотистые феи

В атласном саду!

Когда я найду

Ледяные аллеи?

Влюбленных наяд

Серебристые всплески!

Где ревнивые доски

Вам путь преградят?

Непонятные вазы

Огнем озаря,

Застыла заря

Над полетом фантазий.

За мраком завес,

Погребальные урны,

И не ждет свод лазурный

Обманчивых звезд.

Tämän tyylin pääpiirre on kuvien irrallisuus toisistaan ja niiden ennakoimattomuus. Tämä oli myös Brjusovin itsensä mielipide. Myöhemmin kirjoittamassaan arvostelussa Annenskin runoista hän huomautti: ”...hänen ajatuksenlentonsa teki aina hyvin kummallisia käännöksiä ja poikkeamia; hänen ajattelunsa muodostui outojen analogioiden perusteella... Hänen runoissaan kaksi ensimmäistä säettä eivät koskaan auta ennakoimaan kahta seuraavaa eikä runon alku sen loppua” (Brjusov 1973–1975, 6, 328). Ranskalaisessa symbolismissa oli kaksi eri tapaa välittää tämänkaltaisia arvaamattomia kuvia: Verlainella se tapahtui yksinkertaisella luettelomaisella rakenteella ja lyhyillä lauseilla, Mallarmella taas kytkemällä kuvat monimutkaisiksi lauseketjuiksi, jotka ovat loogisesti vaikeasti purettavissa. Brjusoville läheisempi oli Verlaine, jonka impressionistisia ”Sanattomia lauluja” hän tuolloin käänsi venäjäksi.

Miten näitä toisistaan erotettuja kuvia sitten voi yhdistää? Runon ensimmäisten säkeiden kultaisia keijuja ja rakastuneita najadeja vastaan asetetaan hahmoja kahlitsevat elementit, jää ja padot, mutta kuitenkin näitä ei tuoda runoon

Kultaiset keijut

Atlaksen tarhassa!

Milloin löydän

jäiset puistokujat?

Rakastuneiden najadien

hopeinen välke!

Missä kateelliset kyltit

tietänne reunustavat?

Käsittämättömät maljakot

liekillään valaisten

jähmettyi aamunkoi

kuvitelman lennon yllä.

Takana usvaverhojen

urnat odottavat,

ei kaipaa sinitaivas

petoksen tähtiä.¹

(Brjusov 1973–1975, 1, 34.)

murheellisen, vaan kaipaavan intonaation säes-tyksellä: ”Milloin löydänkään / jäiset puistoku-
jat?” Runon kahdessa viimeisessä säkeistössä
maljakot, jotka aamu- tai iltarusko valaisee,
tulevat vastakkainasetteluun tähdettömän sini-
taivaan (päivällä tai yöllä) yllä lepäävien uurnien
kanssa. Kolmannen säkeistön mielikuvitusta
tasapainottaa petollisuus. Kuvallisuus saa runon
rakenteessa aikaan symmetriaa, paralleleja ja
oppositiorakenteita, jotka välittyvät herkästi
lukijalle. Kuvien taustalla oleva todellinen
tilanne jää kuitenkin avoimeksi (tähän kiinnitti
arvostelussaan huomiota myös Vladimir Solov-
jov, joka ehdotti ironisesti, että toinen säkeistö
kuvaa näkymää naisten uimalaan). Tätä tekstiä
on mahdotonta tulkita yksiselitteisesti.

Yhtä tyyppillinen esimerkki varhaisen
Brjusovin ”parnassolaisesta” tyylistä on sonetti
”Naarasleijona raunioissa” (*Lvitsa sredi raz-
valin*, 1895). Luonnoksissa se oli omistettu de
Herediaalle ja painetussa versiossa oli alaotsikko
”Kaiverrus”.

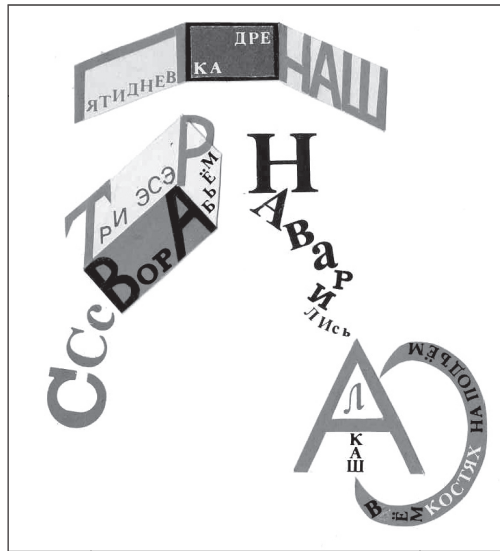
Tämän moitteettoman Heredia-mukaelman
eritteli erinomaisesti aikanaan Georgi Šengeli:
”Ensimmäisissä neljässä säkeessä luodaan alu-
kausetelma: muinainen kaupunki, kuutamoyö,

Холодная луна стоит над Пасаградой
Прозрачным сумраком подернуты пески.
Выходит дочь царя в мечтах ночной тоски
На каменный помост – дышать ночной
прохладой.

Пред ней знакомый мир: аркада за аркадой;
И башни и столпы, прозрачны и легки
Мосты, повисшие над серебром реки
Дома, и Бэла храм торжественной громадой

Царевна вся дрожит... блестят ее глаза
Рука сжимается мучительно и гневно...
О будущих веках задумалась царевна.

И вот ей видится: ночные небеса,
Разрушенных колонн немая вереница,
И посреди руин – как тень пустыни – львица.



Aleksandr Gornon: Pjatidnevnaja

kuninkaantytär astuu parvekkeelle. Toisessa
säkeistössä tapahtumakulkua kehitellään: mah-
tava pääkaupunki esitetään tarkasti lukijalle.
Kolmannessa säkeistössä taas esitetään prin-
sessan henkiset kärsimykset ja mielenliikkeet,
jotka välittyvät meille ulkoisista tunnusmerkeistä
(tärinä, silmien leiskunta, käden puristuminen

Pasagradan yllä loistaa kylmä kuu.
Hiekka kietoutuu kuultavaan hämäään.
Prinsessa saapuu haaveillen öistä ikävää
kiviselle parvelle, kun yö kylmää huokuu.

Edessään on tuttu maa: holvi holvin perään;
Torneja ja pylviäitä, kuultavia, keveitä
Siltoja hopeisen joen yli käyviä
Talot, Baalin temppeli juhlavissa väreissään...

Prinsessa tärisee... silmät leiskuvat
Käsi nyrkkiin puristuu, kärsii ja raivoaa...
Prinsessa pohtii aikaa tulevaa.

Ja nyt hän näkee edessään taivaat tummuvat
Tuhottujen pylväiden mykän helminauhan,
Niiden seassa aavikon varjon, naarasleijonan.

(Brjusov 1973–1975, 1, 71.)

nyrkkiin) sekä niiden selitys, tulevien vuosisatojen varjo. Tässä kohdassa näemme vastakainasettelun kahteen ensimmäiseen säkeistöön, joissa kuvataan ihanaa etelän yötä, kaunista kaupunkia, mahtavia rakennuksia ja tempeleitä sekä – ristiriidassa kaiken tämän upeuden kanssa – prinsessan kärsimystä. Viimeisessä säkeistössä hänen ajatuksensa paljastuvat; hän ajattelee kaiken ympärillään olevan loiston ja suuruuden väistämätöntä katoavaisuutta (mikä välittyy jälleen lukijalle ulkoisina, havaittavina merkkeinä: sama yö, rauniot, joiden keskellä vaelteele petoeläin). Viimeinen säe muodostaa kaiken avaimen, siinä tiivistyvät edeltävien säkeistöjen kuvat: rauniot, aavikko, naarasleijona. On pantava merkille myös nelisäkeiden ja kolmisäkeiden tarkka kuvien symmetria: prinsessa palatsien ja kaupungin ympäröimänä ja viimeisen säkeen naarasleijona raunioiden keskellä. Myös Brjusovin julkaisuvaiheessa runolle antama otsikko ohjaa lukijan havaintoja viimeiseen säkeeseen saakka. On kiinnostavaa, että Brjusov julkaisi runon vasta vuonna 1913, kun *Chefs d'oeuvre* -kokoelma liitettiin hänen koottuihin teoksiinsa. Ensimmäisistä painoksista runo puuttuu, luultavasti siksi, että runoilija piti sitä liian epätyypillisenä symbolismille.” (Šengeli 1960, 305.)

Chefs d'oeuvres toisessa painoksessa oli ilmoitus, jossa samalla täsmällisyydellä kuin se luonnehdittiin ”ei-symbolististen runojen kokoelmaksi”, toinen kokoelma (*Me eum esse*) määriteltiin puolestaan ”symbolististen runojen kokoelmaksi”. Ilmeisesti Brjusov halusi pitäytyä tässä jaottelussa. *Me eum esse* ilmestyi vuoden kuluttua, vuonna 1897. Se ei muistuttanut sisältönsä ja tyylinsä puolesta juuri lainkaan *Venäläisiä symbolisteja*. Entiset kuvien hajanaiset ketjut olivat kadonneet. Uudet ”symbolistiset runot” olivat abstrakteja, ohjelmallisen julistavia ja lähtöisin ennemmin joistakin ”Méditations”-sikermän runoista. Tämä selviää myös Brjusovin omasta luonnehdinnasta kirjeessään Pertsoville: ”Méditationsissa on paljon proosaa, mutta ne hän ovat aaterunoja, pieni sielun runoelma...” (Brjusov 1973–1975, 1, 579). Kokoelman

ensimmäinen runo oli sikermä ”Testamentteja” (*Zavety*), ja sille selvästi alisteisia ovat seuraavat temaattiset sikermät. Vaikuttaa siltä, että Brjusov oli uskollisin vanhalle tyyllille kokoelman lopussa. Tämä näkyy myös alaotsikosta ”Menneisyys”: ”Avoimet viittaukset kirjan ‘symbolistiseen’ tai ‘ei-symbolistiseen’ luonteeseen puuttuivat, mutta kannessa luki teksti: ”Uusia runoja” ja esipuheessa luonnehdittiin uuden runouteni tyyliä” (Brjusov 1973–1975, 1, 579).

Seuraavaa runokokoelmaa mainostettiin nimellä *Corona*, josta tuli myöhemmin vuoden 1906 kokoelman nimi. Sen sijaan kolmen vuoden kuluttua ilmestyi kokoelma *Tertia vigilia* (1900), joka sisälsi kuitenkin ”Corona”-nimisen runon: ”Salaisuudet, jotka himmeinä hohtavat...”. *Tertia vighian* uusissa laitoksissa runo sijoitettiin osioon ”Me” (*My*), joka ainoana todella jatkaa edellisen kokoelman profeetallista sävyä. Kaikissa muissa kokoelman runoissa on toinen sisältö ja sävy, etenkin kokoelman ensimmäisessä osassa ”Vuosisatojen lemmikit”. Jos Brjusovin maine kriitikoiden parissa muodostui nimenomaan *Tertia vighiasta*, niin ”Vuosisatojen lemmikit” puolestaan loi *Tertia vighian* maineen. ”Vuosisatojen lemmikkien” tyyli on välittömästi tunnistettavissa: se viittaa parnassolaisten historialliseen eksootikanhakuisuuteen, yli-inhimillisiin sankareihin ja monumentaaliseen ylevyyteen.

Brjusovin ensimmäisiin parnassolaisiin kokeiluihin verrattuna näissä runoissa voidaan havaita kaksi uudistusta. Ensinnäkin kuvatut hahmot ja tilanteet saavat nyt nimet. Siinä missä ”Kryptomeriassa” esiintyivät nimettömät näkijät Pääsiäissaarelta ja Siriuksesta, anonyymi spitailinen, arvoituksellinen Anatoli, ajaton matkamies ”taianomaisessa puutarhassa”, ”Vuosisatojen lemmikeissä” hahmot ovat tunnistettavia: As-sargadon, Ramses, Mooses, Aleksanteri Suuri, Bajazet, Napoleon. Aikaisemmassa kokoelmassa on arvoituksellinen kuvaus ”vanhasta Pariisista”, tässä taas ”Hävitetty Kiova”, joka on kaikille oppikirjoista tuttu. Koulukirjoihin tukeutuminen, joka jatkui sittemmin myöhäisessä kokoelmassa *Etäisyydet* (*Dali*) laajoina alaviitteinä, on hyvin tyypillistä Brjusovin lähestymistavalle ja tehos-

taa hänen kontaktiaan lukijoihin. Tämä ei silti vähennä Brjusovin ansioita; runouden kirjoittaminen pölyttyneestä oppikirjasta on vaikeampaa, kuin Pausaniuksesta tai ”Kultaisesta oksasta”. Toiseksi Brjusovin ”Vuosisatojen lemmikit” vaikuttavat ylevämmiltä ja pateettisemmilta kuin hänen aikaisemmat sankarinsa – he jopa puhuvat yksikön ensimmäisessä persoonassa useammin kuin ranskalaisten parnassolaisten puhujat. Tämä vahva retorinen keino tekee heidät myös lähestyttävämmiksi lukijalle. Taho, joka vaikutti tähän ratkaisuun, on ilmiselvää – se on Viktor Hugo itse, joka asettui parnassolaisten täysiveriseksi kilpailijaksi heidän omalla runollisella maaperällään. Hugo tukeutuu mytologiasta ja historian oppikirjoista peräisin oleviin hahmoihin ja juoniin paljon enemmän kuin Leconte de Lisle, joka suosi vähemmän tunnettuja tai täysin mielikuvituksellisia tapahtumia. Eräs Brjusovin kokoelman ensimmäisistä runoista oli ”Salomo” (*Solomon*), joka on Hugo-käännös: ”Olen kuningas, lähetetty kohtalokkaaseen tekoon...”. Sää muistuttaa Brjusovin klassisia säkeitä ”Olen herra maallisten kuninkaiden...”, ”Olen näkijä Isiksen vaaleakutrisen...” ja ”Olen Kleopatra...” ja niin edelleen. Jäljempänä samassa osassa on vielä toinen Hugo-käännös, ”Orfeus”. Uusien painosten myötä nämä kuitenkin hävisivät *Tertia vigiliasta* ja siirrettiin valikoimaan *1800-luvun ranskalaista runoutta*. Hugo ei ollut muodissa ranskalaisen modernismin edustajien parissa, sillä hän oli liian yleisesti tunnustettu nimi. Siksi Brjusovkaan ei puhunut Hugosta yhtä mielellään kuin Leconte de Lislestä, Herediasta, Verlainesta tai Verhaerenista. Kuitenkin Brjusovin Hugo-käännökset (joista suurin osa on tehty vuoden 1917 jälkeen) osoittavat vakuuttavasti, että Hugon poetiikka oli Brjusoville helpompaa ja läheisempää kuin monien muiden. Parnassolainen poetiikka Victor Hugon versiona tiivistyi juuri niihin piirteisiin, jotka olivat tarpeen uuden kirjallisen suuntauksen muodostumiseksi.

Kehitys huipentui kokoelmaan *Urbi et orbi*. Kaikki aikalaiset todistavat, että juuri tämä teos vaikutti Brjusovin runokokoelmista kaikkein voimakkaimmin – voimakkaammin kuin

uudistuksellinen *Tertia vigilia* tai terävämpi *Stephanos*. Tässä ei ollut erityistä parnassolaista osaa, mutta runomateriaalin otsikointi lajien mukaan antoi kokoelmalle siinä määrin klassisen leiman, että assosiaatiot subjektiiviseen symbolismiin painuivat taka-alalle. Vastaavasti kokoelman alaotsikoissa ei loppujen lopuksi ollutkaan niin monia ”lajeja”: stilisoituja ”Lauluja” ja ”Balladeja”, joka on parnassolainen osa kokoelmasta, mutta sen painotukset ovat subjektiivisia ja intohimoisia, mikä oli parnassolaisille vierasta (mistä syystä V.M. Žirmunski myöhemmin valitsi juuri tämän osan osoittaakseen, että Brjusov on romantikko eikä klassisti), sitten ”Mietteitä” (jälleen yksi askel symbolismista pois päin parnassolaisten ja Hugon kautta), ”Oodeja ja epistoloita”, osittain ”Elegioita” (rakkausrunoja siis); ”Sonetit ja tertsetit” eivät olleet mitään muuta kuin ”Mietteitä” pienoiskoossa, ja ”Kohtauksien” ja ”Antologioiden” välissä runot jakautuivat miltei mielivaltaisesti. Mutta yleinen suuntaus oli tärkeämpi. Kokoelma kanonisoi venäläiseen modernismiin parnassolaisen perinteen ja klassismilla leikittelyn.

Näitä kahta traditiota Brjusovin seuraavissa kokoelmissa ei tarvitse käsitellä perinpohjaisesti. Hän oli jo kehittänyt keinoja materiaalin työstämiseksi, ja ne vaihtelevat teemajaksosta toiseen. Itse jaksot taas toistuvat runokokoelmasta toiseen samanlaisina, niitä vain toisinaan siirrellään, jotta väliin mahtuisi biografisempi sikermä – esimerkiksi runoja, joissa käsitellään vaikutelmia Ruotsista, reaktioita maailmansotaan tai rakkaussuhteen kokemuksia. Kokoelmissa *Valittuja runoja (Izbrannyje stihi, 1915)* ja *Näköpiiri (Krugozor, 1922)* Brjusov kokoaa uudelleen eri vuosiansa runoja ja järjestää ne esimerkiksi otsikoiden ”Luonto”, ”Rakkaus”, ”Taruja” tai ”Vaikutelmia” alle. Niin kauan kun Brjusovin kokoelmien tyyllilliset sävyt sulautuivat toisiinsa vaihtelevasti ja joustavasti, hänen teoksensa olivat onnistuneita, mutta sitä mukaa kun hänen tyylikeinonsa muuttuivat yksipuolisiksi, sitä vahvemaksi tuli vaikutelma, että runoilija toisti itseään kokoelman *Sateenkaaren seitsemän väriä (Sem tsvetov radugi, 1916)* jälkeen.

Tätä mielikuvaa lieventää kuitenkin Brjusovin viimeinen luova innovaatio – parnassolaisten ja Hugon retorisesta poetiikasta luopuminen ja siirtyminen sanojen ja kuvakielen jyrkillä yhteentörmäyksillä leikkelyyn. Tämä poetiikka sai alkunsa ”Hetkessä” (*Mig*) ja kasvoi täyteen kukoistukseensa kokoelmassa *Etäisyksiä* (*Dali*, 1922). Ytimeltään se oli siirtymä ekstensiivisestä intensiiviseen poetiikkaan: suurimmasta osasta tavanomaisia teemoja luovuttiin, säilyi vain yksi, jota edellisissä kokoelmissa oli luonnehdittu tavallisesti ”Mietteiksi”. Poliittiset ja jopa rakkausrunotkin sisällytettiin nopeasti tähän alalajiin, ja nämä mietteet työstettiin jollei poikkeuksellisen syvällisesti niin ainakin yksityiskohtaisesti, minkä vuoksi perusajatuksen häilyvyyttä ei tullut niin huomanneeksi. Brjusov käytti hyväkseen runsaasti 1800-luvun tieteellistä – etenkin historiallista ja maantieteellistä – sanastoa, ja juuri

nämä sanat uudessa kulttuurisessa kontekstissa piti selittää neuvostolukijalle loppuviitein. Aikalaisia viitteet hämmensivät, mutta niiden kulttuurihistoriallisella käytöllä oli arvokas perinne. Samanlaisia ensyklopedisia viitteitä kirjoitti samanlaisena kulttuurihistoriallisena murroskauteina myös Kantemir alkuperäisiin teoksiinsa ja kääntämiinsä satiireihin. Brjusovilla oli käytettävissään loppuviitteilleen vain huomattavasti vähemmän tilaa kuin Kantemirilla, mikä ei sallinut hänen tehdä lapidaarisista merkinnöistään varsinaisia kulttuurisia keinoja eikä myöskään laajentaa niitä esteettisiksi kehyksiksi Danten ”Uuden elämän” tyyliin (mitä Blok suunnitteli noina vuosina kokoelmaansa *Lauluja ihanasta naisesta* (*Stihi o Prekrasnoi Dame*).

Tässä yksi miltei umpimähkään valittu runo kokoelmasta *Etäisyksiä* – ”Kaksi kehää” (*Krugami dvumja*, 1921):

Авто, что Парижем шумят,
Колонны с московской ионией, –
Мысль в напеве кругами двумя:
Ей в грядущие ль дни, в Илион ли ей?

В ночных, недвижимых домах,
На улицах, вылитых в площади,
Не вечно ли плач Андромакх,
Что стучат с колесницами лошади?

Но осой загудевший биплан
Паутина накрывного радио –
Не в сознание ли вчертанный план,
Чтоб минутное вечностью радовать?

Где в истонную дрожь путь, в конце ль
Скован каменный век с марсианами, –
В дуговую баряную цель
Метить стрелами осиянными?

Искрометно гремющий трамвай,
Из Коринфа драконы Медеины...
Дней, ночей, лет, столетий канва,
Где узора дары не додеяны.

Autot, jotka päästelevät Pariisia,
moskovalais-joonialaiset pylväät,
ajatuksen hyräilevät kaksi kehää:
hänenkö on tulevaisuus, Ilioniin pääseekö hän?

Öisissä taloissa,
aukiolle virtaavilla kaduilla,
iäinen itku Andromakhen
hevosten kavionkopinasta.

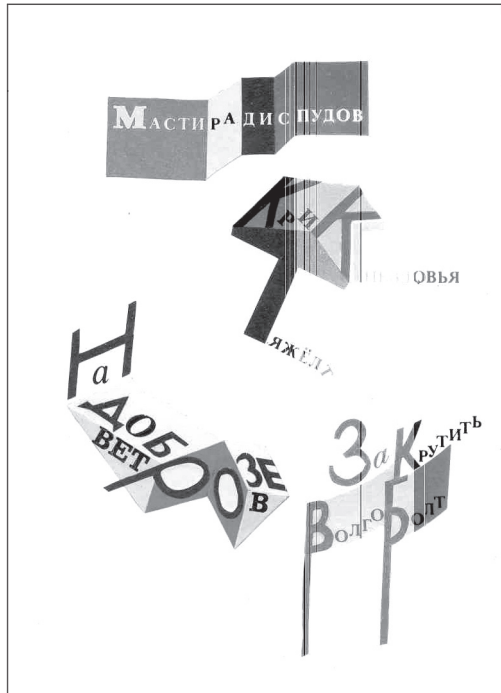
Mutta ampiaisena uliseva kaksitaso,
radioverkko kattojen yllä –
eikö se ole tajuntaan piirretty kaava,
jolla hetkeä juhliitaan ikuisuudella?

Missä on tie raukeaan vapinaan, loppuunko
on naulattu kivikausi kanssa marsilaisten –
holvikaarten purppuraiseen tauluun
ajatus kiittää kimaltelevin nuolin?

Kipinöitä iskevä jylisevä raitiovaunu,
Medeian lohikäärmeet Korintista...
Päivien, öiden, vuosien, vuosisatojen ketju,
Jonka antien kuviot ovat vielä kesken.

(Brjusov 1973–1975, 3, 135.)

Runon pohjimmaisena ajatuksena (siinä merkityksessä, missä Brjusov käytti tätä ilmaisua artikkelissaan ”Runouden synteettisyys”) voi esittää suurin piirtein seuraavasti: ”Nykyhetken ajatuksesta on suora tie menneisyyteen ja tulevaisuuteen, mutta ne yhdistyvät sekä alussa intohimon alkuvoiman kautta että lopussa, vaikka vielä ei voi tietää, mitä kautta”. Konkreettisen maailman kuvat johtavat menneisyyteen: Moskovan joonialaiset pylväät, vossikoiden hevosten kopisevat kaviot muistuttavat vaunuja aukiolla olevan teatterin pylväsrivistön yllä. Tulevaisuuteen viittaavia kuvia taas ovat autot, kaksitaso ja radio. Menneisyyden konkretisoivia kuvia ovat Ilion, Andromakhen valitus nähdessään Hektorin ruumiin Akilleen vaunujen kyydissä. Tulevaisuutta taas ei konkretisoida, sillä se on vielä hahmoton. Menneisyyden sulautuminen tulevaisuuteen – kuin ympyrän kaksi kaarta – on ilmaistu säkeessä ”on naulattu kivikausi kanssa marsilaisten”. Tie sinne johtaa pimeään intohimon läpi (”raukea vapina”), mutta ajatuksen välkehtivät nuolet kiitävät sinne vain kaukaa. Yhdistävänä tekijänä tämän ilmiön ja nykyisyyden välillä toimii raitiovaunu, joka lyö kipinää ja muistuttaa tultasyökseviä lohikäärmeitä jotka kantoivat Medeian Korintilta rikoksen jälkeen. Menneen ja tulevan yhtenäisyydestä nousee ikuisuus, niiden näennäisenä jakajana on aika; aika on kangas, ikuisuus on tuon kankaan kuvio, jota me emme vielä kykene havaitsemaan. Hallitsevaan metaforaan on vihjattu jo ensimmäisessä säkeistössä ”moskovalaisena joonialaisuutena”: Joonialaisen pylvään päässä on kaksi voluuttia, jotka kaartuvat ympyröiksi. Tämä assosioituu viimeisen säkeistön Korintiin, joka viittaa tietysti toisentyypiseen antiikin ajan pylvääseen. Viimeinen säkeistö on puolestaan sidottu runon keskustaan (Medeian lohikäärmeet rinnastuvat kaksitasoon, jos muistetaan Ivan Aksjonovin näytelmä *Korinttilaiset* vuodelta 1918 ja säkeet ”Medeian kaksi lohikäärmettä ovat lentäjiä”; myös ”vuosisatojen kangas” viittaa ”hämähäkimäiseen radioon”. Mikä vielä tärkeämpää, assosiaatiot ulottuvat myös runon rajojen yli: sana ”lahjat” muistuttaa puvusta, jolla Medeia



Aleksandr Gornon: Pjatidnevnaia

ennen pakoaan Korintista poltti kilpailijattarensa ja jossa yhdistyvät vaarallisesti myös ikuisuuden kuviot ajan kankaassa.

Brjusov ei luonnehtinut myöhäisrunouttaan symbolismiksi vaan ”tieteelliseksi runoudeksi” ja nimitti esikuvakseen Mallarmén sijasta melko mielivaltaisesti René Ghilin. Kuitenkin epätavalliset sanayhdistelmät ja kielikuvat, joita sovelletaan sekä *Etäisyyksissä* että kokoelmassa *Mea*, vaikuttivat lukijaan samalla tavalla kuin joskus *Venäläisissä symbolisteissa*: ei pelkästään tunteellisella vaan myös analyttisellä tasolla. Varhaisemmassa kokoelmassa tekniikkaa käytettiin ilmaisemaan ennennäkemättömiä tunteiden vivahteita (vaikkakin täysin yleisinhimillisiä), myöhemmissä taas ajatusten vivahteita (vaikkakaan ei sen hätkähdyttävämpiä kuin ”järki ei ole mitään, intohimo taas merkitsee kaikkea”). Brjusov tunsikin tämän yhteyden. Siitä todisteena on osa ”Houreita” (*Bredy*) kokoelmassa *Mea* (1924). Itse otsikko viittaa 1890-luvun kertautumiseen vuonna 1924. Osaa voidaan tarkastella runollisen tekniikan autoparodiana, jota jo kokoelmassa *Etäisyydet* oli kehitelty, siis tie-

toisena ilmaisukeinojen ja eri mahdollisuuksien kokeilemisena sisällöstä riippumatta. Tuloksena oli kerrassaan erikoisia tekstejä, jotka muistuttivat edeltävästä runoudesta eniten Rimbaud’ta ja aikalaisista eniten surrealisteja. Brjusov toki tunsikin ja kunnioitti Rimbaud’ta, mutta ranskalaisen runoilijan vaikutus oli tähän asti ulottunut pelkästään teemavalintoihin eikä tyyllisiin yksityiskohtiin. Mitä tulee surrealismiin, niin tässä voi olla kyse ainoastaan samanaikaisista ilmiöistä vailla läheisempiä yhteyksiä, sillä André Bretonin ensimmäinen *Surrealismen manifesti* ilmestyi vasta vuonna 1924, eivätkä sitä edeltävät kokeilut dadaistisella kielellä ja unen näköä hyödyntävällä automaattikirjoituksella (siinäkin tapauksessa, että Brjusov olisi jotain kautta kuullut näistä kokeiluista) kuitenkaan muistuta Brjusovin rationalistista ja järkeistävää runokäsitystä. Mikäli ranskalainen surrealismi syntyi dadaismin yhdistämisestä symbolistisiin perinteisiin, niin Brjusovin surrealismiin vaikutti futurismin yhdistäminen symbolismin traditioon. Mutta futuristeista Brjusoviin teki vaikutuksen Pasternak, ei Krutšonih, ei katufuturismi, vaan älyllinen lähestymistapa sanankäyttöön. Tähän ei silti ole syytä perehtyä tarkemmin: myöhäisen Brjusovin poetiikka jäi erilliseksi ilmiöksi eikä löytänyt kannattajia tai jatkajia runoilijoista eikä arvostajia Brjusov-tutkijoista.

Tarkastelin edellä nimenomaan Brjusovin runouden kehitystä perinpohjaisesti siitä syystä, että juuri siinä näkyvät ne elementit ja kehitysvaiheet, jotka myöhemmin korostuvat muilla runoilijoilla. Aloitan erittelemällä niitä runoilijoita, jotka omaksuivat suoraan Brjusovin viitoittaman suhtautumisen symbolistiseen ja parnassolaiseen perinteeseen: mytologisia muotokuvia ja kohtauksia yhdessä runokokoelman osassa, toisessa tiheän intohimoista rakkausrunoutta, kolmannessa taas vaikutelmia Italiasta, Pariisista tai Venäjän maaseudulta, neljännessä osassa antiikin tai 1700-luvun tyyllittelyjä ja niin edelleen. Tämän lisäksi ajan muodikkaat kuvat muuttuivat yhä useammin riimitetyiksi lukion oppikirjojen mukaemmiksi, erotiikka alennettiin albumitasolle ja havainnot tulivat sitä pateettisemmiksi, mitä

heikompi ne olivat sisällöltään. Näiden maanierien edustajia 1900–1910-luvuilla oli paljon – Sergei Solovjovista Aleksandr Kondratjeviin ja Aleksandr Tinjakoviin saakka ja siitä eteenpäin. Aikalaiset nimittivät näitä Brjusovin kasvatteja ja matkijoita nimellä *podbrjusinki*. Brjusoville itselleen oli selvää, että nuoremmille läheisin edeltäjä oli parnassolaisuus. Arvostelussaan nuorten runoilijoiden kokoelmasta *Musaget* (1911) hän kirjoittaa:

suurin osa nuorista runoilijoista hellii ylitsepääsemätöntä intohimoa parnassolaisten tyyliin ja yrittää kirjoittaa kuten Leconte de Lisle tai Heredia: ulkoisesti kauniisti ja toivottoman kylmästi. Heidän runonsa [...] ovat suurilta osin retorisia pohdintoja jostakin ”muinaisuuden miehestä”, mielellään sellaisesta, jonka olemassaolosta vain harvat tietävät ja jonka nimi luo mahdollisuudet hyvään riimiin. [...] Näihin ”parnassolaisiin” voidaan lukea myös ne, jotka valitsevat teemansa lähinnä katolisten pyhien elämänkerroista ja pohdiskelevat syntiä ja paratiisia... (Brjusov 1973–1975, 1, 372.)

Brjusov ilmaisi itseään entistä päättäväisemmin vallankumouksen jälkeisessä artikkelissaan ”Venäläisen runouden menneisyys, nykyhetki ja tulevaisuus” (1922):

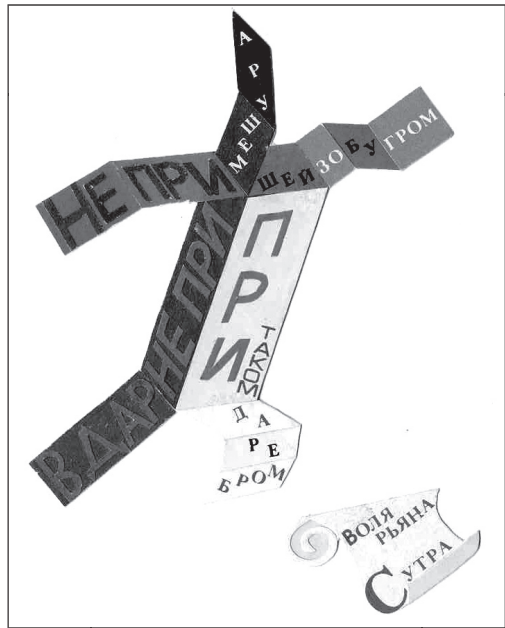
Symbolistisen runon kaava kehitettiin vähitellen: otetaan historiallinen tapahtuma, kansansatu, filosofinen paradoksi tai jotain vastaavaa, pannaan se säkeisiin ja varustetaan runsailla riimeillä (yleensä vieras- ja venäjänkielinen sana muodostavat riimiparin), ja lopussa esitetään päätelmät abstraktina ajatelmana tai pateettisena huudahduksena – ja siinä se. Tällaisia runoja valmistettiin satoja, ja niitä saattaa löytää runsaan saaliin kaikista silloisista julkaisuista, jopa kaikkein paksuimmista [...], ja tätä tuotantokoneistoa pidettiin kaikkein aidoimpana runoutena. (Brjusov 1973–1975, 6, 506.)

Brjusov kylläkin jätti lisäämättä, että oli itse ollut tämän massatuotannon alkuunpanija.

Artikkelissaan Brjusov käsittelee symbolistista runoutta ja tarkoittaa runoja, joita venäläiset symbolistit kirjoittivat, haluamatta sotkea lukijan päätä ilmaisulla ”parnasolainen”. Kuvauksesta on selvää, että hän käsittelee juuri sitä tyyllistä perinnettä, jota hän vuonna 1911 nimitti parnasolaiseksi. Se vapauttaa meidät välttämättömyydestä eritellä tarkasti mitään tämän suuntauksen runoja. Brjusov itse loi analyysin suuntaviivat: riittää että tarkastelee sitä, miten runon otsikossa nimitetty sankari esiintyy (minä-muodossa, sinänä tai jotenkin toisin), millä tavoin hänet tehdään tunnistettavaksi joidenkin kuuluisien tekojen tai tapahtumien avulla, mitä piirteitä korostetaan retorisisilla kysymyksillä tai huudahduksilla, millainen yleistävä lausahdus tai tunteellinen painotus valitaan viimeisiin säkeisiin. Tällaisten valintojen järjestelmä on varsin selvästi havaittavissa jo Brjusovin omassa runoudessa.

Sekä parnasolaisessa että symbolistisessa perinteessä säilyy sama ohjelmallisen julistava tyyli, joka saa Brjusovilla täydellisimmän ilmaisuksensa kokoelmassa *Me eum esse*. Jos parnasolaisissa runoissa oli tärkeintä kuvaillun tilan loppuunsa hiottu muoto, niin tässä tapauksessa keskeisintä on ajatuksen täydellisyys, jota runon kuvallisuus ja/tai tyylliseikat myötäilevät. Tätä kehityslinjaa edustavat Zinaida Gippius, Fjodor Sologub ja Vjatšeslav Ivanov.

Gippius ilmaisee runojensa ajatussisällön yleensä hyvin pelkistetysti: hänen suurin huolensa on välittää ajatus lukijalle siten, ettei lukijalle jäisi pienintäkään epäilystä sen tärkeydestä. Tähän tehtävään hän valitsee sanansa huolellisesti, mikä luo tunteen monimerkityksellisestä sanomatta jättämisestä. Valtaosa Sologubin runoja sitävastoin perustuu kuvakieleen: hänen runonsa voidaan usein lukea versioina jo olemassaolevasta materiaalista. Vasta luettuana monta Sologubin runoa peräjälkeen vakuuttuu siitä, että jotkut motiivit toistuvat niissä vääjäämättömän usein. Toiset toiset taas toistuvat liian harvoin, jotta muodostuisi realistinen maailmankuva. Näin voi päätyä siihen lopputulokseen, että kyseessä ei ole pelkästään ”todellisuuden heijastus” vaan jotain muuta. Vjatšeslav Ivanov sitä vastoin on



Aleksandr Gornon: Pjatidnevnaia

temaattisesti rikkaampi kuin Sologub, ja siksi hänen yksittäiset runonsa vaativat useammin monimerkityksisiä painotuksia – tämän runoilija saa aikaan hieraattisen ylevällä arkaisoidulla kielenkäytöllä, joka huvitti aikalaisia. Yhteistä kaikille kolmelle runoilijalle on se, että heidän kuvakielensä on merkityksentäyteistä mutta ei monimerkityksistä ja kuvien sisältö on pysyvä. Tästä syystä runoilijoita onkin sopivampaa luonnehtia allegorisiksi kuin symbolistisiksi.

Esimerkiksi voidaan ottaa Vjatšeslav Ivanovin runoelman *Ihminen (Tšelovek, 1915)* kolmannen osan runo ”Tähtiloiste yllä lammen” (*Zvjozdy bleštšut nad prudami*), jossa kaikki kuvat pystytään tulkitsemaan allegorisen selkeästi.

Звезды блещут над прудами:
Что светилам до озер?
Но плетется под звездами
По воде живой узор.
Зрячих сил в незрячий омут
Досягают копия:
Так тревожат духи дрему
Бессознательного Я.

В бессознательном Адаме
Тонет каждая душа.
Ходит чаша в темном храме
Круговая, мысль глуша.
День блеснет – и, в блеск одета,
Тонкой ясностью дыша,
Возлетит над пальмой света
Чистым Фениксом душа.

Звезды блещут над прудами:
Что светилам до озер?
Но плетется под звездами
По воде живой узор.
Сил магнитных в глубь могилы
Досягают копия,
Будят любящие силы
И манят из забытья.

Людно в храмине Адама:
Всем забыться там дано.
Томны волны фимиама
И смешительно вино.
От восторгов брачной ночи
Души встанут, как цветы:
Каждый цвет откроет очи,
Но не будет Я и Ты.

Звезды блещут над прудами:
Что светилам до озер?
Но плетется под звездами
По воде живой узор.
Мстящих милых в сон забвенья
Досягают копия,
Нудят к мукам откровенья
Первопамять бытия.

Tähtiloiste yllä lammen:
miksi vettä valo juo?
Alla tähtien syntyy järveen
väräjävä kuvio.
Näkökyvyn sokeaan syvään
keihäät ajaa, tavoittaa:
tuoksut sotkee unta hyvää
Minän tiedostamattoman.

Tajuttomassa Aadamissa
Hukkuu sielu jokainen.
Malja kulkee temppelissä,
miete mykkä hiljainen.
Päivä loistaa, loisteen kaapuun
kirkkauttaan hengittää
kuin Feniks yli maapalmun
sielu lentoon pyrähtää.

Tähtiloiste yllä lammen:
miksi vettä valo juo?
Alla tähtien syntyy järveen
väräjävä kuvio.
Vetovoimat hautaan syvään
keihäät ajaa, tavoittaa,
lemmenvoimat herätellään
vietellen unholastaan.

Temppelissä Aadamin saa
unohdukseen jokainen.
Suitsukkeita uupuneita,
etikassa viini sen.
Sielut lemmonyöstä riemun
kohoavat kukkaset:
silmit auki väripoimuin,
Ei Minua, Sinä ole et.

Tähtiloiste yllä lammen:
miksi vettä valo juo?
Alla tähtien syntyy järveen
väräjävä kuvio.
Kostonhimon unohdukseen
keihäät ajaa, tavoittaa
näännyttäen ilmestykseen
olemisen aikain taa.

(Ivanov 1979, 235.)

Sielun kirkkaan alkutilan muisto on kätkeyty jokaisen ihmisen alitajuntaan; se pyrkii alkupe- räiseen valoon ja ajallaan irtautuu ihmisestä ja yhdistyy siihen. Runon parittomissa säkeissä tätä kuvataan kirkkaan tähtitaivaan ja sen hei- jastuksen kuvilla, jotka vuorottelevat parillisissa säkeissä kuvatun maallisen juhlinnan, Feniksin ja ylöspäin suuntautuvien kasvien metaforilla, jotka hämärtävät ihmismieltä. Koko asetelma saa täyden merkityksensä vasta sitten, kun se luetaan osana neliosaista runoelmaa, ja *Ihmi- nen* taas osana koko Ivanovin tuotantoa. Tässä laajassa korpuksessa lisämerkityksensä saavat myös ne runot, jotka irrallisina eivät ikään kuin sisällä merkkejä allegorisesta ajattelusta. Siten esimerkiksi lapsellisen yksinkertainen kuvaus lähestyvistä keväästä (”Maaliskuu”) muodostuu yksiselitteiseksi viittaukseksi uudelleensyntyvään Jumalaan, ja vastaavat kuvaukset purppuraisesta syksystä viittaavat Kristuksen kärsimysnäytelmään. Ensiksi mainitusta runosta puuttuvat Ivanoville tyypilliset arkaaiset ilmauk- set, sillä se on tyyliltään lähempänä saksalaisia romantikkoja. Myöskään tämä yhteys ei yllätä: Ivanovin käsityksen mukaan symbolismissa keskeistä eivät olleet suggestiiviset vihjailun poetiikan keinot vaan uskonnollis-filosofinen maailmankatsomus, jossa varsinaisen runouden jokainen kuva viittasi korkeampaan merkityk- seen. Tästä näkökulmasta symbolisteja eivät olleet ainoastaan saksalaiset romantikot vaan myös Goethe ja Puškin.

Kun halutaan tarkastella Zinaida Gippiuk- sen, Fjodor Sologubin ja Vjatšeslav Ivanovin poetiikan alkulähteitä, joudutaan palaamaan symbolismin ja Parnasson ohi juuri romanttiseen runouteen – tarkemmin sanottuna filosofiseen lyriikkaan. Sieltä saa alkusäyksensä myös Konstantin Balmontin poetiikka – vaikka itse asiassa ei filosofisesta vaan rakkauslyriikasta ja pateettisesta luontolyriikasta. Kuten tunnettua, Balmont suhtautui ranskalaiseen runouteen (lu- kuun ottamatta Charles Baudelairea) ja sen kiis- taan symbolistien ja parnassolaisten välillä varsin välinpitämättömästi. Englantilainen romantiikka (William Blakeista aina Walt Whitmaniin) ja

espanjalainen barokki olivat hänelle tärkeämpiä vaikuttajia. Balmontilla on vähemmän yhteistä jopa venäläisten myöhäisromantikkojen, kuten Afanasi Fetin tai Vladimir Solovjovin, runokei- nojen kanssa kuin mitä voisi olettaa.

Fetin ja Solovjovin perinteen todellinen jatkaja venäläisessä modernismissa oli tunne- tusti Aleksandr Blok. Tämä tukipiste salli hänen omaksua ja kehittää eteenpäin symbolistista virtausta venäläisessä modernismissa sen jäl- keen, kun Brjusov vähitellen lakkasi kokonaan jakamasta huomiotaan parnassolaisen linjan kehittämiseksi.

Lauluja ihanasta naisesta -kokoelman ensim- mäisen painoksen (lokakuulta 1904) ensimmäi- nen osa, ”Liikkumattomuus” (*Nepodviznost*), sisälsi epigrafit Solovjovilta ja Brjusovilta. Toisen osan, ”Risteyksiä” (*Perekryjostki*), epi- grafi oli peräisin Solovjovilta ja kolmannen, ”Lakastuminen” (*Uštšerb*), taas Brjusovilta. Mo- lemmat Brjusovin epigrafit olivat kokoelmasta *Urbi et orbi*, joka teki Blokiin lähtemättömän vaikutuksen, ja siksi kokoelman *Lumiselle maalle* (*Zemle v snegu*, 1908) ensimmäinen osa, ”Valoisa ystävätär”, (*Podruga svetlaja*), sisälsi epigrafit sekä Solovjovilta että Fetiltä ja Brjusovilta. Blok tutustui Vladimir Solovjovin runoihin huhtikuussa 1901 ja Brjusovin runoi- hin toukokuussa 1901. Kuitenkin saman kesän runoissa -- joita Blok tarjosi samana syksynä ”Skorpion”-lehteen huonolla menestyksellä -- Solovjovin poetiikan vaikutus näkyy selvästi, ja se tunnustetaan avoimesti epigrafein ja erillisin runoin, mutta Brjusovin poetiikan vaikutusta ei pysty oikeastaan huomaamaan. Kiinnostava yhteensattuma on se, että runo ”Kuljet kohti punaista hämärää...” sisältää säkeet ”Odottaako vai ei yllättävää kohtaamista // Tässä sointuvas- sa hiljaisuudessa?”, joiden jyrkkä oksymoron muistuttaa väistämättömästi Brjusovin kuuluisia säkeitä ”Violetit kädet... // Kaikuvansointuvassa hiljaisuudessa”. Kuitenkin Blokin runot on kir- joitettu maaliskuun alussa 1901, selvästi ennen *Venäläisiin symbolisteihin* tutustumista. Juuri Fetin poetiikka johdatti Blokin siihen, mihin Mallarmén poetiikka luotsasi Brjusovin.

Brjusovin vaikutuksesta Blokin kokoelmaan *Lauluja ihanasta naisesta* todistavat vuoden 1904 epigrafit, mutta aihetta ei ole vielä tähän mennessä tutkittu riittävän syvällisesti. Näyttää siltä, että vaikutus täsmentyy ennen kaikkea Blokin ensimmäisen kokoelman tarkasti harkittuun kompositioon ja siihen järjestykseen, jossa hänen runonsa siinä esiintyvät. Voisi jopa väittää, että Brjusovin kokoelman *Urbi et orbi* avaava sikermä ”Aavistuksia” (*Predšuvstvija*, myöhemmin ”Johdantoja”; *Vstuplenija*), joka luo lyyrisesti koherentin juonen, olisi antanut alkusysäyksen koko Blokin myöhemmälle tavalle ryhmitellä runojaan. Tapa perustuu kanoniseen kolmiosaiseen kokoelmasarjaan, jonka osat muodostavat lukuja. Paradoksaalista kyllä, juuri *Lauluja ihanasta naisesta* poikkesi kuitenkin tästä maneerista, sen rakenteessa merkitykseen perustuvan sikermänmuodostuksen korvasi päiväkirjanomainen ja kronologinen muodostusperiaate. Tämän lisäksi kokoelmasta puuttuivat myös Brjusov-epigrafit. Sitävastoin ei ole myöskään syytä unohtaa erästä, erityisesti nuorelle Brjusoville tärkeää ja Blokille koko elämän mittaan keskeistä, esikuvaa: Heinrich Heineä ja hänen hienosti rakennettua kolmea runokirjaansa.

Blokille muodostuivat tärkeimmiksi kaksi Fetin poetiikan piirrettä: kuvakielen rakenteellinen

irralisuus toisistaan ja metaforien materiaallinen luonne, joka hälventää rajaa runon keskusmetaforien ja avustavien kielikuvien välillä sekä rajaa todellisten, olemassa olevien asioiden ja hänen taiteellisessa maailmassaan ohimennen esiintyvien tekijöiden välillä. Aikalaiset suhtautuivat huvittuneesti näihin molempiin piirteisiin ja tuomitsivat Fetin käsittämättömäksi runoilijaksi: metaforien irralisuus ärsytti esimerkiksi kuuluisassa runossa ”Kuiskaus, arka henkäys” (*Šopot, robkoje dyhanije*) ja materiaaliset metaforat taas ”Kellonsoittajassa” (*Kolokoltšik*), jossa runoilija ei tiedä, mikä ”kello on soinut”, kaukaisen troikanko vai ”ikkunan alla aidalla”? Fetin myöhäisistä runoista on syytä kiinnittää huomiota esimerkin vuoksi yhteen, jonka kuvallisuus on paljon rohkeampaa kuin Brjusovin kaikki kokeilut *Venäläisissä symbolisteissa*.

Proosan kielelle käännettynä tämä tarkoittaa: ”Olet ihana, ja minä olen hyvä vain siinä määrin, kuin olen sinun mielestäsi hyvä; jos petyt minuun, muutun äkkiä silkaksi mitättömyydeksi”. Kun runoilija tämän sijasta sanoo: ”Sinua ympäröi loiste, ja minuun osuu siitä vain heijastuksia” hän ei vielä irtaudu romantiikan poetiikan perinteisistä ilmaisuista. Mutta kun hän lopettaa runonsa ”Edestäsi herään muotoon / sammuneen ja poltetun”, lakkaavat tulet olemasta metaforisia

Ты вся в огнях. Твоих зарниц
И я сверканьями украшен.
Под сенью ласковых ресниц
Огонь небесный мне не страшен.

Но я боюсь таких высот,
Где устоять я не умею.
Как сохранить мне образ тот,
Что придан мне душой твоею?

Боюсь – на бледный облик мой
Падет твой взор неблагосклонный,
И я очнусь перед тобой
Угасший вдруг и опаленный.

Tulessa olet, valkeasi
kipinöinti minut peittää.
Alla ripsisuojaasi
en taivaan tulta edes pelkää.

Mutta pelkään korkeutta,
jota kestä en mä lain.
Kuinka pitää kuvaa tuota,
jonka sielultasi sain?

Pelkään katsettas, se kohtaa
vihalla kalvaan hahmon mun.
Edestäsi herään muotoon
sammuneen ja poltetun.

(Fet 1971, 288.)

Идут часы, и дни, и годы.
Хочу стряхнуть какой-то сон,
Взглянуть в лицо людей, природы
Рассеять сумерки времен...

Там кто-то машет, дразнит светом.
(Так зимней ночью, на крыльцо
Тень чья-то глянет силуэтом,
И быстро спрячется лицо.)

Вот меч. Он – был. Но он – не нужен.
Кто обессилил руку мне? –
Я помню: мелкий ряд жемчужин
Однажды ночью, при луне,

Большая, жалобная стужа,
И моря снеговая гладь...
Из-под ресниц сверкнувший ужас –
Старинный ужас (дай понять!)...

Слова? – Их не было. – Что ж было? –
Ни сон, ни явь. Вдали, вдали
Звенело, гасло, уходило
И отделялось от земли...

И умерло. А губы пели.
Прошли часы, или года...
(Лишь телеграфные звенели
На черном небе провода...)

И вдруг (как памятно, знакомо!)
Отчетливо, издалека
Раздался голос: ECCE HOMO!
Меч выпал. Дрогнула рука.

И перевязан шелком душным
(Чтоб кровь не шла из черных жил),
Я был веселым и послушным,
Обезоруженный – служил.

Но час настал. Припоминая,
Я вспомнил: *нет, я не слуга.*
Так падай, перевязь цветная!
Хлынь, кровь, и обагри снега!

Kuluu tunnit, päivät, vuodet.
Unen tahdon karistaa,
nähdä ihmisiä, luonnon,
aikahämyn haihduttaa...

Joku huitoo, valolla leikkii.
(Seinään varjon yö heittää
jonkun katseen silhuettiin,
äkisti hän kasvot peittää.)

Tuossa miekka, tarpeeton.
Miks käteni on voimaton? –
Muistan: pieni helminauha
kerran kuun valon alla

Kipeän kylmänvalituksen,
meri lumijähmeessään...
väikkyy pelko alla ripsen –
vanha pelko (anna ymmärtää!)

Sanat? – Ei niitä. – Mitä olikaan?
Ei unta, totta. Kaukana vain
soi, sammui, loittoni vaan
kauas maailmasta.

Ja kuoli, huulet lauloivat.
Kului tunnintähtäimet...
(Soiton lennätintien langat
yli mustan taivaan tuoden...)

Äkkiä (niin tuttua jo!)
kaukaa, selkeänä kaikui
Lausui ääni: ECCE HOMO!
Kädestäni miekka vaipui.

Ja sidottuna paksuun silkkiin
(verenvuodon välttääkseni)
palvelukseen ilomielin
käyn aseettomin askelein.

Hetki koitti yllättäin:
ei, palvelija ole en.
Irti, side, kädestäin!
Veri purppuroikoon lumen!

(Blok 1980, 161.)

kuvia. Ne tuovat runon lähemmäs todellisuutta, ja se on jo modernistisen (jopa avantgardistisen) poetiikan, ei perinteisen, keinovalikoimaa, ja sen edelläkävijä Fet todella oli. Voi ajatella, että tämä Fetin runo vaikutti myös Blokin metaforaan intohimon ”lumisesta nuotiosta”, jossa *Lumisen naamion* (*Snežnaja maska*) sankari palaa ja joka vuorostaan Majakovski kehitti eteenpäin kuuluisassa metaforassaan ”sydämen tulipalosta”. Muutoin (ja tämä muistetaan harvemmin) myös Brjusovilla runossa ”Kuoleva nuotio” (*Umirajuštšii kostjor*) esiintyy samantapainen kuva saman vuoden, 1907, joulukuussa.

Blokin symbolistisen tyylin perustana olevista irrallisista metaforista hyvänä esimerkkinä on runo ”Kuluvat tunnit, ja päivät, ja vuodet...” (*Idut tšasy, i dni, i gody...*, 1910).

Runoa hallitsee kaksitahoinen toistuva kaava: ”oliko vai eikö ollut? Tämä oli...” jota seuraa kuvaus, joka ei millään tavalla liity aiheeseen josta puhutaan. Kuvattava hajotetaan etualan kuvaukseen (ihmiskasvojen yksityiskohtiin) ja taka-alan elementteihin (talviyö meren äärellä), ja nämä asetetaan jyrkästi toisiaan vastaan. Ensimmäinen poikkeama: ”Tuossa miekka, tarpeeton. / Miks käteni on voimaton?” Vastauksen sijaan seuraa tarkka luettelo ruumiinosista: hampaat (joita metaforisesti kuvaa helminauha), kuu, kylmyys, luminen meri, silmät (jotka ilmaistaan metonymisesti peloksi ”alla ripsen”). Kaikkea tätä on emotionaalisesti väritetty sanoilla ”kipeä kylmänvalitus” ja ”vanha pelko”. Ensimmäisen poikkeaman käsittämättömyyttä korostaa puhujan pyrkimys saada tilanteesta selkoa, minkä jälkeen seuraa toinen poikkeama. Puhuja peräänkuuluttaa sanoja, mutta niiden sijasta vallitsee vain unen ja toden välitila, joka tavallaan paljastetaan lukijalle pitkällä lauseella ilman subjektia (”soi, sammui, loittoni” jne). Tämän jälkeen entisellä fragmentaarisuudella mainitaan huulet ja tummalla taivaalla olevat lennätinlangat. Tämä viimeinen todellisuuden ilmentymä on ilmaistu lopussa suluissa ja se ymmärretään ikään kuin vastauksena edellisen säikeistön vaatimukseen saada asiaan selvyys – siksi siitä tulee arvoituksellinen ja monitahoinen. Emotionaalisesti

värittyneitä ilmaisuja ei ole, mutta sen sijaan runon tila ja aika ovat tahallisen vastakohtaiset. Sen tilatasona on laulu, joka on samaan aikaan kaukana ja kuitenkin huulilla, ja sen aikataso on ”tunnit taikka vuodet”. Koko harkitun katkelmallinen kaaos on motivoitu yrityksin palauttaa jotakin mieleen, ”hävittää ajan hämärää”. Ajatustyö tiivistyy seuraavan säikeistön ”ECCE HOMO” -toteamukseen. On huomattavaa, että leikki sulkeiden kanssa jatkuu edelleen: niissä ei kuitenkaan esitetä ohimeneviä, vaan nimenomaan perustavia muistamisprosessin päätelmiä: ponnistelua (anna ymmärtää!), väärää vastausta (lennätinlangat) tai todellista vastausta (miten tuttua tuo!). Tämä kuitenkin asettuu edeltävän fragmentaarisuuden vastapainoksi – on kyse sulavista lauseista, jotka johtavat loppuratkaisuun, jossa silkkikääreet putoavat pois ja veri pääsee virtaamaan lumelle.

Mielenkiintoisen tulkinnan runosta on esittänyt Zara Mints (1974, 116–118). Hänen mukaansa runon miekkaa kantava sankari on palvellut korkeampaa todellisuutta, mutta itse korkeampi taso on käskenyt Kristuksen sanoin häntä luopumaan miekastaan ja palvelemaan pimeitä voimia, joita symboloivat runossa demonisen naisen kasvat. Tiedostaessaan pimeät, jumalanvastaiset voimat sisällään sankari kuitenkin kieltäytyy tehtävästä ja kuolee. Tämä on pisimmälle viety tulkinta, joka runosta voidaan tehdä; mutta tämäkin tulkinta jättää irrallisia lankoja. Runon naisen silmistä kuvastuva kauhu on kaksimerkityksinen: onko se naisen vai runon puhujan, miehen, kokemus? Mikäli se on naisen, niin tämän demoninen luonne kyseenalaistuu. Myös runon sankarin vertautuminen Kristukseen saattaa lukijan odottamaan häneltä palveluksen sijaan uhrikuolemaa. Monilähtöisen subtekstimateriaalin tunteminen ei sekään auta yksiselitteisen tulkinnan löytämisessä (on hyvä muistaa esimerkiksi Léon Bakstin runon alkuun liittyvä kuvitus *Lumisesta naamiosta*, Johanneksen evankeliumin luvun 19 jae 5 runon murroskohtaan liittyen sekä Wagnerin *Tristanin ja Isolden* loppukohtaus runon lopun tulkintaan liittyen). Blokin runo säilyttää symbolistiselle

tyylille ominaisen monitulkintaisuuden. Kun sitä verrataan nuoren Brjusovin runoon ”Itsevarmuus”, voidaan huomata, missä määrin tyyli on monimutkaistunut: Blokilla kertaantuu toisiinsa kolme kohtausta, jotka kaikki voidaan selittää vain osin (palvelus on käsittämätön siksi, että puhuja kieltää olevansa palvelija; lumisen meren rannalla tapahtuva kohtaus on käsittämätön fragmentaarisuutensa vuoksi; ECCE HOMO taas on käsittämätön lyhyytensä takia). Toisiinsa sulautuvat niin ikään kaksi muiston tasoa

Кодга, пронзительнее свиста,
Я слышу английский язык, –
Я вижу Оливера Твиста
Над кипами конторских книг

У Чарльза Диккенса спросите
Что было в Лондоне тогда:
Контора Домби в старом Сити
И Темзы желтая вода.

Дожди и слезы. Белокурый
И нежный мальчик Домби-сын.
Веселых клерков каламбурь
Не понимает он один.

В конторе сломанные стулья,
На шиллинги и пенсы счет;
Как пчелы, взлетев из улья,
Роятся цифры круглый год.

А грязных адвокатов жало
Работает в табачной мгле, –
И вот, как старая мочала,
Банкрот болтается в петле.

На стороне врагов законы:
Ему ничем нельзя помочь!
И клетчатые панталоны,
Рыдая, обнимает дочь.

(sankari muistelee, kuinka hän muisti, ettei ole orja). Tämä symbolistisen perinteen monimutkaistunut tyyli kehittyi vielä pidemmälle Osip Mandelštamin kypsässä runoudessa – sellaisissa runoissa, joissa toisistaan irralliset kielikuvat rinnastuvat toisiinsa tai heijastuvat toinen toisensa kautta kuten kubistisessa maalauksessa.

Esimerkki runosta, joka perustuu irrallisten metaforien mielivaltaiselle rinnastukselle on Mandelštamin runo ”Dombey ja poika” (*Dombi i syn*, 1914):

Kun kuulen kielen vihellyksen
englantia ääntäen,
Oliver Twistin yksin
näen päällä kirjapinojen.

Kertoo teille Charles Dickens,
miten eli Lontoo entinen:
konttori Dombeyn, vanha City
ja Thamesin vesi keltainen.

Sateita ja kyyneleitä.
Nuori Dombey, poika herkkä.
Sanaleikit sihteereiltä,
yksin hän ei ymmärrä.

Risat tuolit konttorissa,
shillinki- ja pennylaskut,
kuin mehiläiset keostansa
kiertää koko vuoden luvut.

Juristien törkylöysi
piikkiin kaataa kapakassa –
ja aivan niin kuin vanha köysi
konkurssi killuu silmukassa.

Puolella lainsuojattomien:
ei häntä mikään pelasta!
Tytär syleilee nyyhkien
isän ruutuhousuja.

(Mandelštam 1967, 33.)

Runon juonta värittävät viheltävä kieli, likainen Thames, sade ja kyyneleet, konttorit ja konttoriluettelot, kapakan hämärä, rikkäiset tuolit, shillinkien ja pennyjen tilit, oikeudenkäyntijuoni, rautainen laki, perikato ja itsemurha – kuvasto, joka todellakin toistuu Dickensin romaanista toiseen. Oliver Twist on kuitenkin aivan toisen romaanin päähenkilö; hän ei koskaan työskennellyt toimistossa; Dombey nuorempi ei koskaan seurustellut virkailijoidensa kanssa; oikeudenkäyntiä romaanissa *Dombey ja poika* ei ole; hirttäytymiskohtaloon johtanut vararikkojuoni on enemmän peräisin kolmannen romaanin, *Nicholas Nicklebyn*, lopusta. Mutta rakkautentäyteinen tytär palauttaa lukijan jälleen *Dombeyn ja poikaan*. Runo on fragmenttien montaasi, jonka tuloksena on ikään kuin synteettinen metafora koko dickensiläisestä maailmasta, mutta joka ei kuitenkaan viittaa mihinkään konkreettiseen teokseen. Koska

На розвальнях, уложенных соломой,
Едва прикрытые рогожей роковой,
От Воробьевых гор до церковки знакомой
Мы ехали огромною Москвой.

А в Угличе играют дети в бабки
И пахнет хлеб, оставленный в печи.
По улицам меня везут без шапки,
И теплятся в часовне три свечи.

Не три свечи горели, а три встречи, –
Одну из них сам Бог благословил,
Четвертой не бывать, а Рим далече, –
И никогда он Рима не любил.

Ныряли сани в черные ухабы,
И возвращался с гульбища народ.
Худые мужики и злые бабы
Переминались у ворот.

Сырая даль от птичьих стай чернела,
И связанные руки затекли.
Царевича везут, немеет страшно тело,
И рыжую солому подожгли.

runon todellinen subteksti – Dickensin teokset – on lukijalle tuttu, toisin kuin vaikka Brjusovin ”Itsevarmuuden” tai Blokin edellä käsitellyn runon tapauksessa, kaikki kuvien siirtymät ja niiden uudelleenkytkennät toisiinsa erottuvat lukijalle erityisen terävästi. Viimeisen säikeistön retoriset ratkaisut (jotka muistuttavat Brjusovin ”Vuosisatojen rakastajia”) ovat huomattavia: on sekä pateettinen huudahdus että etualalla silmäänpiستävä yksityiskohta – ”ruutuhousut”. Jos Brjusovilla sekä jopa Blokilla runojen kuvaston irrallisuus muistutti pisteillä merkittyä polkua tasaisen viivan sijasta, niin Mandelštamin runoa voidaan verrata pisteiden ketjuun siksakmuodossa.

Esimerkkinä runosta, joka rakentuu toisiinsa peilaaville metaforille, voidaan mainita Mandelštamin runo ”Reessä, oljin peitettyssä...” (*Na rozvalnjah, ulozennyh solomoi...*, 1916):

Reessä, oljin peitettyssä,
vaatteena vain kohtalokas talja,
Varpusvuorilta tutulle kirkolle,
ajelimme mahtavassa Moskovassa.

Uglitšissa lapset pelaavat luilla
ja uuniin jäänyt leipä tuoksuu.
Minua viedään katuja pitkin ilman hattua,
ja tsasounassa kytee kolme kynttilää.

Ei kolme kynttilää, vaan kolme kohtaamista,
niistä yhden itse Herra siunasi,
neljättä ei tullut, Rooma on kauempana,
eikä hän Roomaa koskaan rakastanutkaan.

Jalakset upposivat tummiin uriin,
ja kansa palasi huvipaikalta.
Laihat isännät ja pahat akat
porteilla jo tungeksivat.

Taivaanranta mustui lintuparvista,
sidotut kädet puutuivat.
Prinssiä tuodaan, ruumis on kauhusta mykkä,
punaiset oljet poltettiin.

(Mandelštam 1967, 58.)

Runolla on biografinen tausta: runoilijan rekiajelut Moskovassa Marina Tsvetajevan kanssa, joka oli ihastunut Pietarista saapuneeseen Mandelštamiin ja sanojensa mukaan ”antoi tälle Moskovon”. Mutta tavallinen lukija ei tietenkään tätä taustaa tunne. Runoa on tutkittu paljon, ja se on saanut moninaisia tulkintoja. Keskityn tässä vain kiistattomimpaan niistä. Kuka on se kruununperijä, josta runossa puhutaan välillä ensimmäisessä, välillä kolmannessa persoonassa? Uglitš ja kolme kynttilää vainajan arkun vieressä viittaavat murhattuun tsaarinpoika Dmitriin, Rooma ja sidotut kädet taas saavat ajattelemaan Alekseita, tsaari Pietarin poikaa. Kolme kohtaamista runon keskimmaisessä säkeistössä jäävät arvoitukseksi (mutta herättävät virheellisiä mielleyhtymiä niin Turgenevin kertomukseen kuin Vladimir Solovjovin runoelmaan). Voi olla, että on kyse kolmen vale-Dmitrin, Marina Mnišekin kolmen aviomiehen, kohtaamisista Moskovon kanssa (on myös syytä muistaa, että Tsvetajeva rinnasti usein itsensä Mniškiin), ja vain yhden heistä sallittiin kuitenkin kaupunkia hallita. Tällöin runon loppu poltettuine punaisine olkineen assosioituisi ensimmäisen valheellisen hallitsijan punaisiin hiuksiin ja saisi myös assosiaatioita Venäjän sekaannuksen ajan tulipaloon. Tällä tavoin toisiinsa heijastuvat viittaukset yhdistyvät kohtalokkaan (mutta abstraktin) uhriteon kuvassa. Mikäli ”Dombeysta ja pojasta” saattoi sanoa, että runo on kielikuvien siksak-kuvion muodostava pistejono, niin tämä runo muistuttaa muutamia toisiinsa risteäviä pistelinjoja.

Runon kuvallisuutta voidaan monimutkais-
taa sen rakenteen tasolla myös kasvattamalla merkityksellisten painopisteiden etäisyyttä. Tähän suuntaan eteni Hlebnikov. Hänen suuri runoelmansa *Junon rakastaja* on nelisäkeiden ja säeparien ketju (joka sisältää vain yhden pidemmän katkelman). Säkeitä katkovat aukot ja numerointi, jotka rikkovat juonen kannalta tärkeitä kohtia sivuseikoilla; vain huomattavin ponnistuksin lukija saa sen käsityksen, että runo voidaan lukea Junon, hänen rakastajansa ja heidän takaa-ajajiensa repliikkienvaihtona,



Aleksandr Gornon: Pjatidnevnaja

joiden välissä on huomattavan pitkiä taukoja, mitkä osaltaan haittaavat runon ymmärtämistä. Jos runon otsikko poistetaan (kuten Hlebnikov usein tekee), runosta tulee entistä arvoitukseksi-
sempi. Vastaavalla periaatteella rakentuu suurin osa Hlebnikovin teoksista. Jopa silloin kun hänen nelisäkeensä ja säeparinsa on kirjoitettu perätysten, ne seuraavat toisiaan yhteisen teeman nimissä eivätkä niinkään oman merkityssältönsä tasolla. Jokainen säe on syntaktisesti suljettu, jokainen alkaa sellaisella johdattavalla intonaatiolla, joka sallii tulkita säkeen kokonaan uuden runon aluksi. Siksi ne on helppo käsittää ajatuksellisesti runon sisällä (tällainen ilmiö on muuten havaittavissa myös joissakin Fetin runoissa), ja siksi Hlebnikovin käsikirjoituksissa marginaaleista löytyviä runoja ei voi useinkaan sijoittaa varmasti mihinkään kohtaan, mikä aiheuttaa hänen tekstiensä tutkijoille harmaita hiuksia.

Näkökulman vaihtuminen korostaa tätä ilmiötä. Jo Mandelštamin kohdalla nähtiin, kuinka runon persoonat ja näkökulmat vaihtelivat: ”me – minua – hän – prinssiä”. Runo päättyy kuitenkin

persoonattomaan passiiviin. Hlebnikov menee pidemmälle ja korostaa kerronnan aikamuotojen vaihtelua: nykyhetki ja menneisyys sulautuvat toisiinsa (kuten tapahtui korostuneisuuden vuoksi myös klassisessa runoudessa), ja niiden väliin tunkeutuu myös tulevaisuus. Esimerkkinä voidaan mainita suhteellisen varhainen runo ”Altšak”. Se kuvaa neidon ja nuorukaisen välistä vuoropuhelua veneessä keskellä merta ja sitten neidon itsemurhaa, jonka hän tekee heittäytymällä alas merenluodolta. ”Yksi vaikenä, toinen odotti...” Runo jatkuu neidon monologilla: ”Hänelle vastaa valkopukuinen tuuli”, joka vaihtuu nuorukaisen monologiin: ”Mutta neito vastaa: Ei!” – ”Nuorukainen kauhoo airoilla vettä kii-vaammin...” – ”Ruuhea heittelivät mainingit...” – ”Ja [neito] lähtee sitten ylpeästi...” – ”Nuorukainen kääntyi, rukoili: Hyvästi!” Tällainen runon rakenne pakottaa lukijan pysähtymään jokaisen lukemansa säikeistön jälkeen ja punnitsemaan siinä annetun näkökulman perusteella seuraavaa repliikkiä, ja sitten tarkistamaan omaa käsitystään seuraavien säikeistöjen perusteella. Odotusten vahvistamisesta tai vahvistamatta jäämisestä tulee tietoinen taiteellinen keino (joka on analoginen äänteiden muodostamille rytmeille säikeitä luettaessa). Voidaan sanoa, että tämä on yleinen psykologinen periaate kaikelle runoudelle tarkastelemassamme symbolistiseksi nimittämässämme perinteessä.

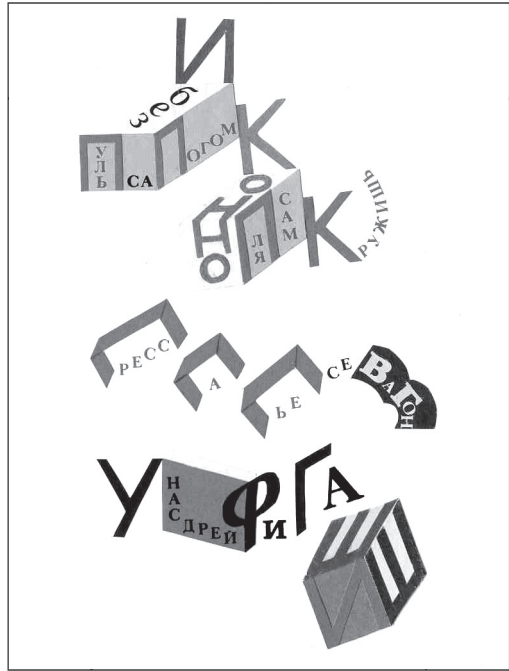
Symbolismi-nimitys kaipaa kuitenkin selitystä, vaikka näinkin myöhään. Brjusov saattoi pitää edelläkävijöinä symbolismissa Moréasia ja Mallarméta, mutta Vjatšeslav Ivanov nimitti esikuvikseen symbolistien sijasta Danten ja Goethen, ja Blok sitävastoin olisi maininnut Vladimir Solovjovin, vaikka juuri Solovjov suhtautui ikimuistoisesti huvittuneesti *Venäläisten symbolistien* ensimmäiseen painokseen. Kuuluisa symbolistien jako vanhempaan (joka tunnusti symbolismin kirjalliseksi suuntaukseksi) ja nuorempaan (joka piti symbolismia ajattomuuteen tähtäävänä aatesuuntauksena) sukupolveen, täsmentyi sanan ”symboli” käsittämiseen eri tavalla. Miten tällainen erimielisyys sanan tulkinnassa saattoi syntyä?

1800-luvun lopulla venäläiseen runouteen ilmestynyt suggestiivisuutta korostava, vihjainien sanojen poetiikka ei toki ollut mitään val-lankumouksellista. Vain ensi näkemältä saattoi vaikuttaa siltä, että se poikkesi perinteestä. Itse asiassa vanha, jo antiikista peräisin oleva retoriikka oli riittävän laaja-alaista sisältämään jopa tämän uudistuksen. Kaikessa yksinkertaisuudessaan kysymys oli siitä, että runollinen käytäntö lisäsi perinteisen retoriikan kuuteen kielikuvaan vielä yhden, seitsemännen. Kuusi perinteistä metaforaa eli sanan taiteellista käytötapa olivat seuraavat: metafora – merkityksen siirtäminen yhtäläisyyden kautta; metonymia – merkityksen muuttuminen rinnakkaisuuden kautta; synekdokee – merkityksen muuttuminen määrän avulla; ironia – muutos vastakkaisuuden kautta; hyperbola – liioittelu, ja lopuksi emfaattisuus eli merkityksen kaventuminen (”tämä mies oli todellinen mies” eli sankari; ”tässä tarvitaan sankaria, ja hän on vain ihminen” eli pelkuri). Modernistisessa poetiikassa tähän luetteloon lisättiin ikään kuin emfaattisuuden vastakkainen ilmiö – merkityksen laajentaminen ja hämärtäminen. Kun Blok kirjoittaa: ”Soiton lennätinten langat / yli mustan taivaan tuoden...” voidaan vain sanoa, että nämä lennätinlangat saattavat viitata kaipaukseen, loputtomuuteen, arvoituksellisuuteen, vihamielisyyteen, pelottavaan maailmaan tai johonkin muuhun, mutta kaikki tämä on vain summittainen tulkinta säikeistä, joiden merkitys ei koskaan aukea kokonaan.

Mikä termi perinteisestä varannosta sitten luontaisesti sopisi uuden keinon nimeämiseen? – Symboli. Perinteisessä poetiikassa sana ”symboli” merkitsi ”monimerkityksistä vertauskuvaa”, mikä erottaa sen allegoriasta, joka tarkoittaa yksiselitteistä vertauskuvaa. Periaatteessa mikä tahansa asia voi tulla nostetuksi toisten asioiden symboliksi (Baudelairin runojen mukaan juuri tätä tarkoittaa *correspondances*). Eurooppalaisen kulttuurin perinteinen symbolivarasto on Raamattu: jo keskiajalla siihen laadittiin symbolisanakirjoja, jotka selittivät muun muassa että Raamatussa esiintyvä vesi voi merkitä vertauskuvallisesti Kristusta, Pyhää Henkeä,

korkeampaa viisautta, kielillääpuhumista, kasta-
mista, profeettojen salakieltä, vastoinkäymisiä,
tämänpuolisen maailman rikkautta, ruumiillista
tyydytystä, ajatustenjuoksua, kiusausten nau-
tintoja, helvetin kärsimyksiä ja paljon muuta.
Tämä raamatullisen symboliikan kokemus
vaikutti voimakkaasti symboli-termin kohtaloon
ja kehitykseen: ”maallisessa” merkityksessään
se jäi pelkäksi retoriseksi keinoksi, jota voitiin
soveltaa mihin tahansa materiaaliin, mutta ”hen-
kisessä” merkityksessä se kytkettiin välittömästi
uskonnolliseen tematiikkaan, jossa sitä pidettiin
kätkeytyksen ja ilmaisemattomien taivaallisten vii-
sautsien maallisena merkinä. Juuri tästä kahden
merkityksen välinen jako on peräisin. Brjusov
ja Balmont käyttivät sanan maallista tulkintaa
hyväkseen (vaikkakin hyvin korkeatyyllisissä
yhteyksissä), Ivanov, Belyi ja Blok taas sen
henkistä tulkintaa. Jatkossa Vjatšeslav Ivanovin
artikkeli ”Ajatuksia symbolismista” (*Mysli o
simvolizme*) syytti Brjusovin seuraajineen laati-
maa ”uuden sanataiteen teorian oppikirjaa” siitä,
että sen metaforaa käsittelevään kappaleeseen
oli sisällytetty huomautuksia myös symbolista,
ja heidän ”vihjausten poetiikkansa” nimitettiin
”runollisten arvoitusten symbolismiksi”. Brjusov
taas vastasi Ivanoville, että runoudelle ei ole sen
arvokkaampaa palvelua uskontoa kuin taistella
yhteiskunnan kehityksen puolesta.

Kaksi lähdettä, parnassolainen kurinalaisuus
ja symbolistinen monimerkityksisyys muo-
dostavat venäläisen modernismin perustan.
Myös symbolismin yksiselitteisiä merkityksiä
väistävässä perinteessä on kaksi suuntausta
– katkelmallisuus ja hämäryys. Hämäryyden
koulukunnassa taas on kaksi tapaa ymmärtää
symboli: kirjallisuus-retorinen ja uskonnollis-fi-
losofinen. Sellaisia ovat ne pohjimmaisat vas-
takkainasettelut, joista venäläisen modernismin
poetiikan dialektinen dynaamisuus syntyy. Kun
näitä periaatteita sovellettiin symbolismin ru-
nouteen, ne laajenivat pian tyyliuunnan rajojen
ulkopuolelle. Mandelštamin ja Hlebnikovin
nimet johtavat meidät jo kahteen tuoreempaan
koulukuntaan, jotka syrjäyttivät symbolismin:
akmeismi ja futurismi. Akmeismi jatkaa



Aleksandr Gornon: Pjatidnevnaja

– vaikkakin lyhyen aikaa – parnassolaista poeti-
kan perinnettä, futurismi taas symbolistista.

Akmeismin liikkeen monitahoisuus johtuu
sen kirjailijoiden erilaisista henkilökohtaisista
preferensseistä ja kehityssuunnista. Mutta ilmes-
tyessään kirjallisuuden kenttään se hämmensi
lukijoita yleisellä suuntautumisellaan materiaa-
liseen ja tämänpuoleiseen maailmaan. Jokainen
kuvattu asia oli kuvattu omana itsenään, vihjeet
ja symbolisuus hävisivät sen poetiikasta. Tämä
ohjelmallisuus ja sen vieminen huippuunsa
ovat havaittavissa Gumiljovin poetiikassa, jota
luonnehdittiinkin heti parnassolaiseksi (ja jossa
sivumennen sanoen on Leconte de Lislle
omistettuja runoja, ja Gumiljov myös käänsi
Théophile Gauthier’ta). Brjusov yhdistää
Gumiljovin runoihin määreitä ”eksotiikka”,
”arkeologia”, ”hienostunut estetiikka” (Brjusov
1973–1975, 6, 510). Mandelštam taas siirtyy
kokoelmansa ”Kivi” (Kamen) jälkeen siihen
monimutkaiseen poetiikkaan, jonka esimerkkejä
käsittelemme ylempänä. Ahmatovan runot muuttuvat
yhä enemmän viittauksiksi johonkin autobiog-
rafiseen pohjatekstiin, jota lukija saattoi vain

arvailla. Zenkevitsš ja Narbut taas oppivat uusia keinoja futuristeilta, ja jopa Gumiljov siirtyi myöhemmissä teoksissaan selvästi parnassolaisesta tekniikasta kohti symbolismia. Raja aikaisemman parnassolaisen ja myöhemmän symbolistisen akmeismin välillä tiedostettiin selvästi; Brjusov nimitti näitä kausia akmeismiksi ja uus-akmeismiksi, Mandelštam taas nuoremmaksi symbolismiksi ja varsinaiseksi akmeismiksi.

Futurismi asettui liikkeenä jyrkästi symbolismia vastaan, vaikka itse asiassa jatkoi sen perinteitä monessa suhteessa. Brjusov ei turhaan varustanut arvostelujaan varhaisen futurismin esityksistä pedanttisilla huomautuksilla siitä, että ”kaikki tämä on jo nähty” symbolismin alkuvaiheessa, toisin sanoen ennen sitä kuin Brjusov liitti (sanan rajatuimmassa merkityksessä) symbolistisen poetiikkansa parnassolaisuuteen. Hlebnikovilta löytyvät molemmat jo Blokille tyypilliset keinot: sekä metaforan materiaallinen luonne (joka etenee varsinaiseen metamorfoosiin saakka) että kuvien fragmentaarisuus (josta puhuttiin jo runon ”Junon rakastaja” yhteydessä). Benedikt Livšits työsti samaan aikaan Mandelštamin kanssa metaforien siirtymiä. Hänen Pietari-runonsa on laadittu samalla periaatteella kuin ”Dombey ja poika”. Vähän aikaisemmin, runossa ”Ihmisiä maisemassa” hän yritti korostaa semanttisia siirtymiä kieliopillisin keinoin, mikä on sinänsä ainutlaatuinen yritys. Majakovskin varhaiset runot muistuttavat tiheydessään ja perifrastisuudessaan Annenskin kokeiluja Mallarmén hengessä. Futurismin tahalliseen hätkähdyttämiseen tähtäävä henki johti helposti sattumanvaraisuuksilla leikittelyyn. Periaatteessa mikä tahansa sattumanvaraisten säikeiden ja sanojen yhdistelmä voidaan ymmärtää monella tavalla. Siksi ei ole poissuljettua, että jotkut David Burljukin tai Aleksei Krutšonyhin runot olisivat olleet juuri tämänkaltaisia lukijan kekseliäisyyskyvyn harjoituksia.

Seuraavassa sukupolvessa juuri tämä keino muodostui hallitsevaksi oberiuteilla. Nämä yhdistivät aivan tavallisia arkisanoja ja –ilmauksia mitä mielikuvituksellisimpiin tilanteisiin. Esimerkiksi sanat ”puuro” tai ”kaappi” saattoivat saada aivan epätavallisia merkityssisältöjä, joiden tarkempi kuvaaminen on vaikeaa. Samalla Annenskin ja nuoren Majakovskin ornamentaalinen ja perifrastinen tyyli muodostui kanoniseksi imaginisteilla, jotka nostivat sen poetiikkansa kantavaksi periaatteen. Näinkin odottamattomissa käsissä jatkui siis venäläisen modernismin symbolistinen perinne. Toinen, parnassolainen, linja taas hillitsi pyrkimyksensä monumentaaliseen komeuteen säilyttäen kuitenkin pyrkimyksen tarkkaan ilmaisuun, mutta lopulta se hajaantui ryhmittymien ja koulukuntien ulkopuolella vaikuttaviin runoilijoihin Hodasevitšista Lipskeroviin ja Šengeliin. Maantieteellinen ja historiallinen eksotiikanhakuisuus muuttui heillä tyylilliseksi: Puškinia palvottiin ja myös matkittiin eri tasoilla. Näitä runoilijoita yritettiin yhdistää nimikkeen ”uusklassistit” alle, mutta varsinaista yhtenäisyyttä ei kuitenkaan ollut. Näin kului venäläisen modernismin viimeinen vuosikymmen, 1920-luku, ennen kuin se muuttui uuden neuvostoajan vaatimusten mukaiseksi punnitukseksi ja tekniseksi runotyyliksi, jonka tarkoitus oli puhutella mahdollisimman laajaa, ensi kosketuksensa kirjallisuuteen saavaa lukijakuntaa, minkä vuoksi ideaaleiksi muodostuivat kielen ja tyylin yksinkertaisuus ja suoruus.

Artikkeli on julkaistu teoksessa Gasparov, M.L. (1995), *Izbrannyje stati*. Moskva: Novoje literaturnoje obozrenije, 286-304.

*Venäjän kielestä suomentanut Hanna Ruutu
Runosuomennokset Tomi Huttunen*

Viitteet

1 Runolainauksen suomennoksissa on tavoiteltu alkuperäistä mitta siellä missä mahdollista, mutta useissa tapauksissa on tyydytty tietoisesti semanttiseen käännökseen.

Lähteet

Blok, Aleksandr (1980), *Sobranije sotšinenii v šesti tomah*. Tom 1. Leningrad: Hudožestvennaja literatura.

Brjusov, Valeri (1973–1975), *Sobranije sotšinenii v semi tomah*. Tom 1–7. Red. P. G. Antokolski et al. Moskva: Hudožestvennaja literatura.

Fet, Afanasi (1971), *Vetšernije ogni*. Red. D.D. Blagaja et al. Moskva: Nauka.

Ivanov, Vjatšeslav (1979), *Sobranije sotšinenii*. Tom 3. Brjussel.

Mandelštam, Osip (1967), *Sobranije sotšinenii v trjoh tomah*. Tom 1. Red. G.P. Struve, B.A. Filippov. Meždunarodnoje literaturnoje sodružestvo.

Mints, Zara (1975), *Lirika Aleksandra Bloka*. Tom 4. Tartu: Tartuskii gosudarstvennyi universitet.

Šengeli, Georgi (1960), *Tehnika stiha*. Moskva: Sovetski pisatel.