

# Marina Tsvetajeva ja antiikin myytit

H a n n a R u u t u

Marina Tsvetajevan (1893–1941) tuotanto on täynnä lyyrisiä puhujia, jotka ovat peräisin olemassa olevasta kirjallisesta ja kulttuurisesta traditiosta. Näihin lukeutuvat myös antiikin mytologiset hahmot, jotka ilmestyvät hänen runouteensa 1910-luvulta alkaen. Tsvetajevan myytinkäytön erityisyys moniin aikalaisiin verrattuna piilee kytkennöissä, joita tämä materiaali muodostaa niin edeltävään kirjalliseen ja kulttuuriseen traditioon kuin hänen omaan tuotantaansa ja sen runofilosofisiin perusteisiin. Antiikin myyttisistä hahmoista tulee Tsvetajevan poetiikassa usein laajennettuja metaforia runoilijan tehtävästä, asemasta ja luonteesta; ne sisältävät merkityksiä, jotka viittaavat sekä runoilijaan että runouteen itseensä. Tarkastelen artikkelissani sitä, miten Tsvetajevan tulkinnat Ariadnesta muodostavat yhteyksiä myös hänen runoilijäkäsitykseensä ja luovaan filosofiaansa.

## Tsvetajevan myytinkäytön lähtökohdat

Tsvetajeva käyttää myyttejä eniten kypsällä kaudellaan 1920-luvulla. Hänen ”klassisminsa” kestää verrattain lyhyen ajan vuodesta 1922 vuoteen 1927 ja se on erityisen intensiivistä ajanjaksolla 1923–24, jolloin monet antiikin lyyriset roolihahmot ilmestyvät hänen tuotantaansa.

Näillä myyttisillä puhujilla (joita ovat muiden muassa Sibylla, Faidra, Eurydike ja Ariadne) on myös tunnettu biografinen alkusysäyksensä, sillä ne liittyvät Tsvetajevan luovaan dialogiin runoilijakollega Boris Pasternakin kanssa: monet antiikkiaiheisista runoista syntyvät ajankohtana, jolloin Pasternak palasi Euroopasta Neuvostoliittoon kuitenkin tapaamatta Tsvetajevaa. Runoissa Tsvetajeva käsittelee implisiittisesti omaa toteutumaton suhdettaan Pasternakiin. Antiikin lyyriset sankarittaret auttavat runoilijaa projisoimaan hylkäämisen ja pettymyksen tunteensa abstraktille tasolle ja tekemään niistä universaaleja sekä samalla etäännyttämään itsensä henkilökohtaisesta elämäntilanteesta.<sup>1</sup> Tämä on myös laajemmin Tsvetajevan käyttämä taiteellinen strategia; sen vuoksi tekstuaalisten tekijöiden rinnalle tulkinnan kontekstiksi on syytä ottaa tutkittavien runojen biografinen tausta. Runot muodostavat kytkentöjä niin Tsvetajevan omaan tuotantoon ja sen poettisiin periaatteisiin kuin toisaalta hänen henkilöhistoriaansa ja aikalaisiin, mutta samaan aikaan myös niinkin kaukaihin edeltäjiin kuin antiikin lähdeteksteihin. Tämä koskee mitä suurimmassa määrin myös runoilijan laajimpia klassisia teoksia, lyyrisiä tragedioita *Ariadna* (1924) ja *Fedra* (1927), joiden rakenteelliset yhteydet esimerkiksi arkaaiseen attikalaiseen tragediaan ovat ilmeiset (ks. Makin 1993, 278; Lafoy 1981, 195-199; Kahn 1994).

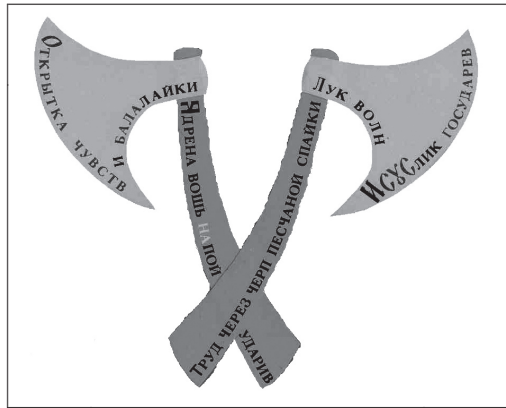
Runoilijan lähtökohdat antiikin myyttien käyttöön ovat peräisin jo hänen lapsuudenkodistaan. Tsvetajevan isä oli antiikin taiteen professori, joten tytär kasvoi kodissa, jossa antiikin myytit ja tarut muodostivat yhtä olennaisen osan

arkipäivää kuin kreikkalaisten jumalten kipsivalokset olohuoneen kaapin päällä.<sup>2</sup> Jo nuorena Tsvetajeva oli selvästi myös perehtynyt keskeisiin klassisiin teoksiin venäjänkielisinä käännöksinä; on ilmeistä, että monet hänen tulkinnoistaan johtavat suoraan esimerkiksi Ovidiuksen *Metamorfooseihin* tai Sofokleen tragedioihin. Kuitenkaan Tsvetajevan muistiinpanot 1920-luvulta eivät juuri mainitse näitä alkuperäislähteitä, vaan hän turvautuu tuoreempiin myyttien uudelleenkirjoituksiin, erityisesti saksalaisiin lapsille tarkoitettuihin myyttikokoelmiin. Näitä, Tsvetajevan itse kirjeenvaihdossaan avoimesti nimeämiä lähdeteoksia, olivat esimerkiksi Gustav Schwabin *Die Schönsten Sagen des Klassischen Altertums* (1837) ja Heinrich Stollin *Die Sagen des Klassischen Altertums* (1862). Tähän jatkumoon nivoutuivat luontevasti myös saksalaiset romantikot, Goethe, Heine ja Hölderlin, joita Tsvetajeva piti lempikirjailijoinaan ja joiden asema hänen runoudessaan on kiistämätön. Runoilija itse kuvasi seuraavasti klassisen perinnön välittymistä hänelle saksalaisen tradition kautta esseessään ”O Germanii” (1919):

Tämä saattaa olla rohkea väite, mutta minulle Saksa on Kreikan jatkumo, iäinen ja nuori. Saksalaiset perivät heidät. Ja koska en osaa kreikkaa, en voi ottaa vastaan tuota nektaria, tuota ambrosiaa kenenkään muiden huulilta, kenenkään muiden käsistä kuin saksalaisten.<sup>3</sup> (Tsvetajeva 1994, 4, 545.)

On todennäköistä, että Tsvetajeva oli edellä mainittujen kirjallisten lähteiden lisäksi tietoinen myös muista antiikin myyttien kirjallisista tosinnoista, esimerkiksi Jean Racinesta. Suoria todisteita tästä ei muistiinpanoista kuitenkaan löydy.

Tsvetajevan retkiä antiikin myytteihin määrittää tietysti myös modernismin aikakausi. 1900-luvun venäläinen kulttuuri oli erilaisten myyttien kyllästävä, ja myös antiikin myyttejä käytettiin niin kirjallisena materiaalina kuin dekadentin ajan hengen ja elämänrakennuksen<sup>4</sup>



Aleksandr Gornon: *Otkrytka tšuvstv*

mallina. Varsinaiset venäläisen symbolismin klassistit, Innokentii Annenski ja Vjatšeslav Ivanov, lähestyivät kuitenkin myyttejä eri tavoin kuin Tsvetajeva, korostaen omaa oppineisuuttaan ja klassista sivistystään ja käyttäen usein aineistonaan harvinaisempia myyttejä. Lisäksi heidän tapansa elävöittää myyttejä oli luonteeltaan akateemisempi ja vähemmän omakohtainen kuin Tsvetajevalla.<sup>5</sup> Sen sijaan edeltävän aikakauden vaikutus Tsvetajevan myytin muokkaukseen on keskeinen toisessa suhteessa: nimenomaan venäläisestä symbolismista ovat peräisin ne platonisen Eros-käsityksen tulkinnat, jotka vaikuttavat jatkuvasti Tsvetajevan klassisten runojen taustalla, ja joita käsitelen seuraavassa alaluvussa.

Tsvetajeva ei itse asiassa tunnu tarvitsevan syvällisempiä kirjallisia lähteitä myytteihin kuin kouluaikaiseksi lukemistoksi tarkoitettut Schwabin ja Stollin teokset. Tämä on tyypillistä venäläiselle jälkisybolismille, ja sen oikeuttaa ja motivoi ennen kaikkea runoilijan oma luomistapa. Kuten esimerkiksi 1920-luvun alun venäläiseen folkloreeseen pohjautuvissa runoelmissa, antiikin myyteissäkin Tsvetajevaa kiinnostavat lähinnä tarina ja juoni. Keskittyminen myytin juoneen antaa alkusysäyksen ja kehyksen sille taiteelliselle muokkaamiselle, jonka lopputuloksena runoilijan oma tulkinta myyteistä syntyy. Hän eritteli itse taiteellista metodologiaa esseessä ”Poet o kritike” vuodelta 1926:

Tuo oli *minun* tehtäväni, kun aloin työstää *Molodetsia*. Avata luurankona annetun kertomuksen sydän. Vapauttaa sen lumous. Ei lainkaan luoda ”uutta muotoa” tai ”kansanomaista muotoa”. Satu oli kirjoitettu, minä työstin sitä, kuuntelin jokaista sanaa (en punninnut niitä vaan kuuntelin niitä!). Todisteena siitä, että tämä kaikki vaati työtä, ovat seuraavat tekijät: 1) lukija ei huomaa mitä työtä se vaati, 2) luonnokset. Mutta kaikki tämä kuuluu työprosessiin, teoksen syntyhistoriaan, ei sen suunnitelmiin. (Tsvetajeva 1994, 5, 296.)

Ja kuten osoittautuu, sillä tulkinnalla, joka Tsvetajevan myytinmuokkauksessa on hallitsevinta, on yhteyksiä niin saksalaiseen romantiikkaan kuin venäläiseen symbolismiin ja lopulta Platonin filosofiaan. Kuten näitä, myös Tsvetajevan runomaailmaa hallitsee kahtiajako fyysiseen ja psyykkiseen. Myös hänellä runoilijan tehtävä on olla välittäjä ja sanansaattaja näiden kahden maailman välillä.

## Runoilija välittäjähahmona

Tsvetajevan kypsän kauden runous perustuu pitkälti antiikin filosofiasta symbolismin kautta periytyneeseen käsitykseen maailman fyysisestä ja psyykkisestä kahtiajaosta. Platonilaisen Eros-käsityksen mukaan ihmisen kehityksessä olennaisinta oli edetä fyysisestä, aineellisesta todellisuudesta kohti henkistä ja aineetonta olomuotoa, jossa ihmisen kauneuskäsitys täydellistyi. Tämän asteittaisen ylevöitymisen, apoteoosin, kautta ihminen loppujen lopuksi pääsee yhteyteen absoluuttisen kauneuden kanssa, johon hänen henkinen kasvunsa huipentuu. (Ks. Plato 1951, 93-95.) Venäläisen symbolismin tulkinnat platonisesta Eroksesta lisäsivät tähän kuitenkin myös alaspäin, aineettomasta maailmasta aineelliseen suuntautuvan liikkeen ja korostivat nimenomaan luovan henkisen energian syntymistä maallisen rakkauden kautta (ks. Vološin 1999, 17). Juuri tämä aineellisen maailman korostaminen on myöhäissymbolismille tyypillistä; samoin kuin ”Eroksen tikapuita” pystyttiin nousemaan asteelta ylöspäin, voitiin niitä myös laskeutua

alas, jolloin koettu aineettoman eroottisuuden taso rikastutti myös fyysisistä todellisuutta. Tämä dialektisempi Eros-käsitys vaikutti myös Tsvetajevan tulkintaan runoilijan asemasta aineellisen ja aineettoman todellisuuden välissä.

Runoilijan välittäjän asema ei Tsvetajevan tuotannossa olekaan yksiselitteinen; se saa monia ilmentymiä, mukaelmia ja rooleja. Hänen antiikin roolihahmojensa juuret ovat 1920-luvun alun kansanrunoelmissa, joissa toistuvana juonena on maallisen, kuolevaisen subjektin apoteoosi eli ylentyminen henkiseen, aineettomaan todellisuuteen jonkun ulkoisen voiman kantamana. Tämä maallisen subjektin ja ylimaallisen voiman liitto on tulkittavissa etenkin runoilijan synnyn ja kehityksen metaforaksi (ks. Korkina 1987, 163-164). Tsvetajevan viimeisessä venäläiseen kansanperinteeseen pohjautuvassa runoelmassa *Molodets* (1922) tämä kaavio on jo muuntunut siten, että rakkaudesta tulee se voima, joka sallii kuolevaisen hahmon ylentymisen aineettomaan todellisuuteen. Siinä missä aikaisemmat runoelmat käsittelivät lähinnä varsinaista apoteoosia aineellisesta aineettomaan, *Molodetsissa* näkökulma korostaa jo kuolevaisen ja jumalaisen välistä suhdetta ja tämän yhteyden luonnetta (Ševelenko 2002, 237). Lisäksi tämän runoelman kautta runoilija hahmottaa sen, millä tavoin aikaisemmasta traditiosta peräisin olevia hahmoja voidaan käyttää runoilijan metaforina. Jatkossa Tsvetajevan tuotannossa rakkaudesta ja luomisesta tuleekin suuressa määrin synonyymisiä käsitteitä, eikä näitä teemoja voi erottaa runojen tulkinnassa.

Huomionarvoista Tsvetajevan antiikin myyttien tulkinnassa on se tapa, jolla hänen poetiikkansa rakentaa moniulotteisia ja risteäviä lähestymisiä samoihin kysymyksiin. Siten myös antiikin lyyriset roolihahmot esittelevät kukin oman versionsa runoilijan kohtalosta painottaen siinä milloin mitäkin ominaispiirrettä. Platonilainen jako fyysiseen ja psyykkiseen todellisuuteen hallitsee runoja aina, mutta tärkeää on, että runoilija käyttää kaavaa mukautuvasti. Paitsi että Tsvetajevan kuolevaiset subjektit, kuten vaikkapa Sibylla tai Faidra, saattavat edelleen suuntautua

kohti aineettomuutta, voidaan aineettomuudesta käsin myös käsitellä maanpäällistä todellisuutta, kuten tekevät Eurydike tai lyyristen tragedioiden jumalhahmot. Moniäänisyyden ansiota onkin Tsvetajevan runouden moniperspektiivisyys. Vaikka se pinnalta katsoen saattaa vaikuttaa mustavalkoiselta ja äärimmäisyyksiin menevältä, saavat monet teemat ja kysymykset kokonaisuudessaan niin monitahoisen tarkastelun ja niin monipuolisia tulkintoja, että keskustelemaan avautuu joka kerta uudella tavalla, eikä sitä koskaan ratkaista lopullisesti. Tämä liittyy Tsvetajevan runokäsitykseen, jonka hän muotoili kirjeessään Pasternakille vuonna 1923 seuraavasti:

Lyyriset runot (ainakin ne joita siksi kutsutaan) ovat saman liikkeen erillisiä osia: liikkeen katkelmia. Muistatko lapsuudestamme pyöritettävät kaleidoskoopit? Vai eikö teillä ollut sellaista? Sama liike, mutta vähän pidennettynä: sanotaan vaikka käsi. Oikealle, vähän enemmän oikealle, vielä vähän jne. Kun sitä kääntää, se jatkaa liikettä. (Tsvetajeva & Pasternak 2004, 40.)

Aineetonta todellisuutta ei sen luovista merkityssisällöistä huolimatta pidetä Tsvetajevan tuotannossa ideaalina tai ylivertaisena suhteessa aineelliseen maailmaan (toisin kuin romantikoilla ja symbolisteilla). Sen sijaan nämä kaksi maailmaa asettuvat runoilijan välityksellä keskenään hedelmälliseen vuorovaikutukseen. Nimenomaan tämä dialogisuus on havaittavissa antiikin lyyrisissä roolihahmoissa ja tragedioissa. Tsvetajevan lyyriset subjektit vuoroin vapautuvat ruumiistaan, vuoroin taas korostavat ruumiillisuuttaan ammentaakseen tästä ruumiin ja hengen vuoropuhelusta luovaa, tietoisuuden rajat ylittävää energiaa. Fyysisten rajojen ylittäminen eli transsendenssi toimiikin Tsvetajevalla usealla tasolla, lyyristen subjektien varsinaisen apoteosin lisäksi myös ruumiillisten rajojen ylittämisenä, hajoamisena tai muuntumisena. Tämä periaate tulee entistä selvemmäksi tarkasteltaessa Tsvetajevan kahta 1920-luvun tulkintaa Ariadne-myytistä – ensin kaksiosaista sikermää ”Ariadna” vuodelta 1923 ja sen jälkeen hänen

laajempaa lyyristä tragediaansa *Ariadna*, joka valmistui vuotta myöhemmin.

## Ruumiillisesta tuskasta transsendenssiin

Tsvetajevan kaksiosainen sikermä ”Ariadna” tekee eläväksi antiikin mytologisen, Naksokselle hylätyn sankarittaren tuskan, kostonhalun ja kaipuun suorastaan fyysisillä metaforilla. Kaiken lisäksi sikermän kahden osan puhujarakenteet eroavat toisistaan kiinnostavalla tavalla. Ensimmäinen runo voidaan tulkita lyyrisen roolihahmon puheeksi, ts. runon puhujan ääni ja Ariadnen ääni ovat suurin piirtein samat tai ainakin puhuja myötäilee läheltä hylätyn sankarittaren tuntemuksia. Kuitenkin toisessa runossa rakenne on jo täysin toisenlainen. Se koostuu katkelmallisista ja hajanaisista repliikeistä, jotka käsittelevät Ariadnen asemaa ja kohtaloa etäännyneemmästä näkökulmasta, muistuttaen antiikin tragedioiden kuoroa, jonka tehtävä oli enimmäkseen kommentoida tragedioiden päähenkilöiden kohtaloita ja tuntemuksia ulkopuolisesta näkökulmasta. Toisen osan kommentit valottavat implisiittisesti myös Ariadnen lopullista kohtaloa, hänen transsendenssiään fyysisen maailman rajojen ulkopuolelle ja päätymistään



Aleksandr Gornon: *Otkrytkya tšuvstv*

puolijumalalliseen asemaan Bakkhuksen puolisona. Tsvetajevan tulkinnassa ylentymisen edellytys on lyyrisen puhujan kokemaa yksinäinen kärsimys Naksoksella.

### **Ариадна**

1

Оставленной быть – это втравленной быть

В грудь – синяя татуировка матросов!

Оставленной быть – это явленной быть

Семи океанами... Не валом ли быть

Девятым, что с палубы сносит?

Уступленной быть – это купленной быть

Задорого: ночи и ночи и ночи

Умоисступленья! О, в трубы трубить –

Уступленной быть! – Это длиться и слыть

Как губы и трубы пророчеств.

2

– О всеми голосами раковин

Ты пел ей...

– Травкой каждую.

– Она томилась лаской Вахвой.

– Летейских маков жаждала...

– Но как бы те моря ни солонь,

Тот мчался...

– Стены падали.

– И кудри вырывала полными

Горстями...

– В пену падали...

(Tsvetajeva 1994, 2, 186.)

### **Ariadne**

1.

Нылätty kuin tatuointi

sininen rintaan matruusin!

Нылätty kuin ilmestys

seitsemällä merellä... Tai ehkä aalto

yhdeksäs, joka pyyhkii yli kannen?

Luovutettu kuin kalliisti

ostettu: öitä ja öitä ja öitä

hulluutta täynnä! Nyt puhaltakaa torviin –

luovutettu! Kuin kauaskantoiset

ennustusten huulet ja kaiut.

2.

– Oi, kaikilla simpukoiden äänillä

hänelle lauloit...

– Joka heinänkorrella.

– Bakkhuksen hyväilyt kiusasivat häntä.

– Hän janosi Lethen unikoita...

– Mutta kuinka suolaisia ovatkaan nuo meret,  
tuo lähti kiitämään...

– Muurit sortuivat.

– Ja hiuksiaan hän repi kaksin

käsin...

– Ne putosivat vaahtoon...

Ariadne-myytissä Tsvetajevaa askarrutti eniten Theseuksen toiminnan tulkitseminen, jota myös ensimmäisen runon kaksi säkeistöä käsittelevät. Kuten myös hänen lyyrisen tragediansa muistiinpanot osoittavat, runoilija punnitsi kahden vaihtoehdon välillä: joko antiikin sankari hylkää rakastettunsa silkasta pelosta tai itsekkyydestä Bakkhuksen ilmestyessä vaatimaan itselleen kuolevaista neitoa, tai sitten Theseusta liikuttavat korkeammat motiivit ja hylkäämällä rakastettunsa hän itse asiassa takaa tälle korkeamman elämän ylemmässä, aineettomassa todellisuudessa.<sup>6</sup> Mahdollinen pohjateksti sikermän ensimmäiselle osalle saattaa olla Ovidiuksen *Heroides*, joka sisältää Ariadnen monologin Naksoksella (Makin 1993, 228). Kuitenkin Tsvetajeva yhdistää antiikin ainekseen myös muita kulttuurisia sisältöjä, tässä eritoten raamatullista ainesta.

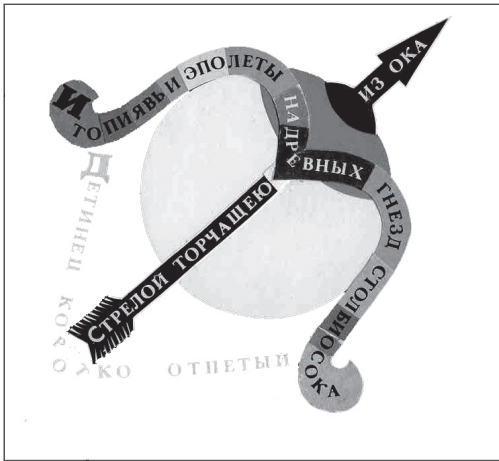
Runon rakenne on Tsvetajevan poetiikalle tyypillinen: hylätyn puhujan kohtaloon ikään kuin koetellaan useita eri metaforia, joiden yhteisvaikutuksesta lopullinen tulkinta syntyy.

Ensimmäisen säkeistön korostuneesta fyysisyydestä ja jopa väkivaltaisuudesta, jota edustavat tatuoinnin ja kohtalokkaan hyökyäallon kuvat, edetään kohti toisen säkeistön tuomiopäivän pasuunoita ja ikuisempaa tasoa. Runo päättyy luovuutta korostaviin kuviin huulista ja enustuksista, jotka kytkeytyvät läheisesti myös muihin saman aikakauden antiikin lyyrisiin roolihahmoihin Faidraan, Sibyllaan ja Eurydikeen, ne ilmentävät samaa kuvastoa. Kaiken kaikkiaan vähittäinen luopuminen omasta ruumiista ja siirtyminen aineettomaan todellisuuteen on implisiittisesti nähtävissä jo tässä ensimmäisessä runossa, jossa käsitellään ensin hylkäämisen herättämiä tuskan ja raivon tunteita, ja sen jälkeen edetään tasolle, jossa keskeistä on Ariadnen (ja implisiittisesti myös runoilijan) kohtalo aineettomaan maailmaan korotettuna, puolijumalallisena ja profeetallisena hahmona. Toisaalta fyysinen tatuointimetafora voidaan Tsvetajevan runouden valossa tulkita myös merkinä, joka annetaan valitulle – hänen runoutensa on täynnä vastaavia runoilijakohtalon tunnusmerkkejä, jotka esiintyvät milloin haavan kuvina, milloin taas harmaina hiuksina.<sup>7</sup> Se, että Tsvetajeva ei aloita runoan klassisella alluusiolla vaan suoralla vertauksella hylkäämisen tunteeseen, on hänelle tyypillistä; se erottaa hänen tapansa työstää myyttejä klassistisymbolisteista Annenskista ja Ivanovista (ks. Weeks 1990, 582).

Toisen säkeistön raamatulliset konnotaatiot, tuomiopäivän pasuunoihin ja Ilmestyskirjaan viittaavat kuvat, korostavat entisen elämän loppumista ja uuden elämän alkamista. Impressionistisen pirstaleinen runo avautuukin vasta, kun se tulkitaan Tsvetajevalle 20-luvun alussa tyypillisen transsendenssikaavan kautta. Voidaan perustellusti väittää, että myös Ariadne kokee vastaavan metamorfoosin kuin muut kuolevaiset lyyriset puhujat, jotka ylennettiin aineettomaan todellisuuteen ja ajattomuuteen. Käsittelemässäni sikermässä tosin tämä juoni on ikään kuin häivytetty ja siitä tarjoillaan lukijalle vain viitteitä, jotka paljastavat lopullisen merkityksensä kun niitä tarkastellaan Tsvetajevan aiemman tuotannon, esimerkiksi folkloreruno-

elmien, valossa. ”Ariadne”-runossa lyyrisen puhujan transsendenssiin viittaavat nimenomaan Raamatun kuvat, ja tulee selväksi, että puhujan monotoninen, sietämätön yksinäisyys ja kriisi, joka seuraa hylätyksi tulemisesta, ovat välttämättömiä uuden elämän saavuttamiseksi.<sup>8</sup> Profeetalliset ennusnäyt, joihin runo päättyy, vertautuvat Puškinin perinnettä mukaellen runoilijan kohtaloon poikkeusyksilönä. Theseuksen toimintaa runo ei loppujen lopuksi kuitenkaan arvota muutoin kuin sen käsityksen kautta, jonka puhuja tilanteesta antaa.

Sikermän toisessa osassa katkelmalliset repliikit kuvaavat Ariadnen yksinäisyyttä, surua ja Bakkhuksen liehittelyä tavalla, joka korostaa antiikin sankarittaren epätoivoa ja yksinäistä kärsimystä. Antiikin hylätyn neidon asemaa käsitellään nyt ulkopuolisesta näkökulmasta kuvin, jotka ilmentävät maailman järkkymistä, muutosta ja valmistautumista tulevaan transsendenssiin surun ja tuskan avulla. Antiikin kuoroa muistuttava dialoginen rakenne runossa kytkeytyy sekin uskonnolliseen perinteeseen, jos otetaan huomioon, että toisen osan otsikko Tsvetajevan muistiinpanojen mukaan oli *Antifon*, joka merkitsee ortodoksisessa liturgiassa käytettävää kuoro-osuutta (ks. Tsvetajeva & Pasternak 2004, 81). Tällainen fragmentaarinen ja dialoginen rakenne on melko poikkeuksellista runoilijan lyyrisessä tuotannossa, mutta se toimii yhdistävänä tekijänä hänen myöhempiin klassisiin tragedioihinsa, joissa vastaava rakenne esiintyy useasti. ”Ariadne”-sikermän toisessa osassa luopuminen maallisesta elämästä korostuu sekä kuolemaan viittaavan kuvaston (Lethen unikat) että kuoleman sisältämän aineettomalle tasolle siirtymisen kautta; huomattavaa on myös kieltäytyminen rakkauden iloista, joita Bakkhus sankarittarelle tarjoaa. Viimeiseksi kuvaksi ja viittaukseksi ruumiin rajojen ylittämistä ja vapautumisesta aineettomaan todellisuuteen jäävät irtirevityt hiukset, jotka katoavat meren vaahtoon – vaahtoon, joka Tsvetajevalla saa usein uutta luovia merkityssisältöjä.<sup>9</sup> Tsvetajevan runoilijakäsityksen kautta tulkittuna hänen puhujansa ammentavat jatkuvasti ulkoisesta



Aleksandr Gornon: *Otkryta tšuvstv*

traumasta, tunne-elämän kriisistä tai olosuhteiden järkkymisestä uutta voimaa, joka väistämättä kanavoituu luovuuteen ja uuden runon syntyyn. Näin käy myös Ariadnelle, jonka lopullinen kohtalo saa runoilijakäsityksen mukaisen tulokinnan nimenomaan tämän sikermän jälkeen kirjoitetussa lyyrisessä tragediassa.

## Fyysisen ja psyykkisen oppositio

Tsvetajevan lyyrinen tragedia *Ariadna* luualusta alkaen nimihenkilöstään jumalalliseen ja aineettomaan viittaavan hahmon. Siinä missä hänen maallinen vastaparinsa Theseus ilmentää jatkuvasti sankarillisia, dynaamisia ja aktiivisia merkitysisältöjä, on Ariadne eteerinen, ikuinen ja arvoituksin puhuva sankaritar.<sup>10</sup> Tragedian rakenteessa tämä enteilee Ariadnen lopullista kohtaloa puolijumaluutena, vaikka varsinaisesti hänen kohtalonsa päätetään vasta tragedian neljännessä osassa, jossa Bakkhus (tai tarkemmin sanottuna tämän ääni) puuttuu tapahtumiin ja vaatii neitoa omakseen. Keskityn tässä nimenomaan tähän näytökseen, jossa on draaman selvä peripetia ja jossa myös Tsvetajevan keskeiset runofilosofian periaatteet ilmenevät selvimmin. Bakkhusen ja Theseuksen vuoropuhelussa ja Ariadnen lopullisessa kohtalossa ilmenevät selvästi platonilainen Eros-käsitys sekä Tsvetajevan 1920-luvun kansanruno-aiheisista teoksista

peritty lyyrisen transsendenssin kaava. Bakkhus onkin rinnastettavissa näiden runoelmien hahmoihin, jotka saapuvat noutamaan kuolevaisia lyyrisiä subjekteja pois maanpäällisestä todellisuudesta. Mielenkiintoista on kuitenkin se, että *Ariadna*-draaman juonesta tämä kaava on ikään kuin häivytetty, siinä on tapahtumaketjussa aukko, mutta neljännen näytöksen vuoropuhelusta ilmenevä Ariadnen lopullinen kohtalo on siitä huolimatta selvä ja tulkittavissa nimenomaan Tsvetajevan runoilijakäsityksen valossa.

Kuten jo edellä mainitsin, Tsvetajevaa askarruttivat juuri Theseuksen motiivit hylätä Ariadne ja toisaalta Bakkhusen motiivit vaatia neitoa omakseen. Näin ollen nimenomaan tragedian neljäs näytös vaati paljon suunnittelua ja pohdintaa. Muistikirjoista ja tragedian proosamuotoisista luonnoksista, joita vuoden 1924 muistivihot sisältävät runsaasti, käy ilmi, että runoilija tarkasteli kysymystä monelta eri taholta. Loppujen lopuksi tragedian antama tulkintaratkaisu on selvä: Theseus luopuu Ariadnesta nimenomaan epäitsekkyiden ja uhrautuvaisuuden nimissä ja siksi, että Bakkhus tarjoaa neidolle korkeamman kohtalon ja ikuisen tulevaisuuden. Tähän viittaa myös Tsvetajevan luonnos elokuulta 1924:

[---]Dionysoksen esiintulo. Luonne: salamyhkäinen.

Joko: Mutta joka tapauksessa sinä luovut hänestä! (myönnyt, jätät)

Bakkhus haluaa Ariadnen. Jumalana hän voisi vain ryöstää hänet, mutta hän haluaa ilmeisesti myös Theseuksen, hän haluaa tämän vapaaehtoista *uhria* [---] ”On helppoa uhrata elämänsä isänmaalle, kuten halusit, Minotauruksen surma ei ole tempu eikä mikään, mutta on olemassa kauheampi hirviö: oma nälkäinen sydän! Surmaapas se!” (Tsvetajeva 1997, 299.)

Theseuksen kehitys tragediassa on itse asiassa Bakkhusen sanelema. Keskustelussa jumaluuden kanssa Theseus alkaa lopulta tulla tietoiseksi olevaisen perushenkisyydestä ja aineettomasta todellisuudesta, joiden olemassaoloa hän ei ole aikaisemmin tiedostanut keskittyessään vain

maallisiin sankaritekoihin. Hänen kasvunsa traagiseksi henkilöahmoksi on tulkittavissa nimenomaan Platonin Eros-käsityksen kautta: Theseuksen fyysinen rakkaus Ariadneen avaa hänelle tien absoluuttisen kauneuden ymmärtämiseen ja henkempään todellisuuteen. Alkaa muutos, joka huipentuu dialogiin Bakkhuksen kanssa. Ja Theseuksen lopullinen kasvu traagiseksi sankariksi tapahtuu siinä vaiheessa, kun hän päättää luopua maallisesta rakkaudesta ”korkeamman kohtalon” vuoksi. Ensimmäiset ymmärryksen merkit ovat näkyvissä jo Theseuksen monologissa nukkuvan<sup>11</sup> Ariadnen vieressä:

Сквозь цепкую жимолость  
Сна – слушай завет:  
Зем-ля утолима в нас,  
Бес-смертное – нет.

Без дна наших чайний  
Чан, мысль – выше лба!  
Те-ла насыщаемы.  
Бес-смертна алчба!

(Tsvetajeva 1995, 3, 611.)

Läpi unen notkean  
kuusaman kuule viestini:  
maallinen on meissä sammuva,  
ikuisuus voittaa puolestaan.

Pohjattomat ovat kaipuun  
sammiot, mietteet yllä pään!  
Kylläisen ruumiimme kätköissä  
kuolematon kaipuu kohti henkeä!

Sisäistettyään sen, ettei henkistä tasoa voi täysin tyydyttää fyysisellä rakkaudella, Theseus vannoo kuitenkin vielä maallisen rakkauden nimeen ja käsittää maallisen elämän yhteismitallisena henkisen tason kanssa. Vannoen, ettei koskaan hylkää rakastettuaan, hän kääntyy jumalten puoleen – ja juuri sillä hetkellä kajahtaa

näyttämöllä Bakkhuksen ääni. Arvoituksin ja mahtavin sanakääntein puhuva jumala täydellistää Theseuksen uuden tietoisuuden maailman kahtiajaosta ja antaa hänelle täysin toisen näkökannan maallisen rakkauden katoavaisuuteen ikuisuuden rinnalla.

Tsvetajevalle tyypillisen näkökulmien moninaisuuden nimissä maallista rakkautta, Theseuksen ideaalia, tarkastellaan nyt Bakkhuksen monologin avulla ikuisuuden ja aineettomuuden näkökulmasta käsin. Tällöin kuolevaisten rakkaus saakin osakseen varsin negatiivisia määreitä. Bakkhuksen monologi rakentuu rytmillisille ja äänteellisille paralleleille sanojen *ljubit* (rakastaa) ja *rubit* (pilkkoo puita) välille. Maallinen rakkaus rinnastuu fyysiseen työhön, ”lihasten liikutteluun”, kuten jumala asian ilmaisee, sairauteen ja kuolemaan, kiduttavaan fyysiseen tuskaan (ks. Tsvetajeva 1995, 3, 614). Jotta Theseukselle ei jäisi mikään epäselväksi, jumala vielä lopuksi kuvaa, kuinka Ariadnen kauneus ja Theseuksen intohimo katoavat kuin matojen nakertamana (Tsvetajeva 1995, 3, 616). Kaiken tämän kuolevaisuuden tuskan ja katoavaisuuden vastapainoksi Bakkhus asettaa sitten oman jumalallisen luontonsa ja ylemmyytensä, jota kuolevainen Theseus ei koskaan pysty täysin käsittämään. Huomattavaa on, että jumalille tyypillisesti Bakkhus puhuu arvoituksin eikä paljasta omaa henkilöisyyttään ennen kuin Theseus sen itse, keskustelun edetessä, ymmärtää. Joka tapauksessa ne epiteetit, jotka Bakkhus itseensä liittää, ovat rinnakkaisia Tsvetajevan omalle runouskäsitykselle. Ariadnen tulevaa kohtaloa hallitsevat uuden näkemisen, kuulemisen, tuntemisen ja tiedostamisen kuvat (*novyje tšuvstva, novyi vzgljad, novaja oštšup, sih ne budet ošei, novaja sut*; ks. Tsvetajeva 1995, 3, 618-619). Ariadnen ikuista, transsendenttiä kohtaloa kuvataan siis nimenomaan runollisilla määreillä, jotka ovat jo esiintyneet muiden Tsvetajevan antiikin lyyristen roolihahmojen yhteydessä.<sup>12</sup> Loppujen lopuksi Theseuksen valinta tiivistyy kahteen pääkohtaan, kuolemaan ja elämään:



BAKX

Сгибнет, в прахе влачась.  
Меж бессрочной красотой ее  
И цветеньем на час,

Между страстью, калечащей,  
И бессмертной мечтой,  
Между частью и вечностью  
Выбирай, - выбор твой!

(Tsvetajeva 1995, 3, 618.)

BAKKHUS:

Kuolee, pölyyn vaipun.  
Välillä tunnin kukoistuksen  
ja kauneuden ikuisen,

Välillä häilyvän intohimon  
Ja kuolemattoman unelman,  
Välillä osan ja ikuisen  
Valitse – valinta on sinun!

Tsvetajevan vaihteleviin tulkintoihin ja arvotuksiin liittyy myös se, että maallisesta näkökulmasta katsottuna Ariadnen lopullinen kohtalo todella näyttäytyy elämästä poistumisena ja kuolemana, vaikka itse asiassa luovuuden ja ikuisuuden näkökulmasta tilanne on täysin päinvastainen, kuten Bakkhuksenkin repliikeistä käy ilmi. Myös Theseus ymmärtää luopuessaan rakastetustaan, että pyrkimys kohti aineettomuutta ja Erosta on väistämättä kuolevaiselle traaginen, sillä se sisältää jo itsessään pyrkimyksen ylittää tämän maailman rajat (Ševelenko 2002, 278). Tsvetajevan runoudessa toistuvan transsendens-

sikaavan mukaan kuolematon voima voittaa tässäkin tapauksessa taistelun kuolevaisen subjektin kohtalosta, ja Theseuksen osa on jäädä maksamaan tekemästään rikoksesta, rakastetun hylkäämisestä maallisten lakien mukaan. Tämän hän tragedian viidennessä näytöksessä tekeekin kuolleen isänsä ruumiin ääressä.

Tsvetajevan Theseus-myytin käsittely ei kuitenkaan lopu tähän tragediaan. Vuonna 1927 ilmestyneessä tragediassa *Fedra* painopiste on jo toinen, maallista rakkautta ja intohimoa korostava. Tasapainon löytäminen fyysiseen ja psyykkiseen jakautuneessa maailmassa onkin Tsvetajevan tuotannon johtomotiiveja. Olennaista hänen poetiikassaan on se, että näiden toisistaan erotettujen ja vastakkaisten todellisuuksien välille muodostuu lopulta dialektinen suhde. Tässä prosessissa avainasemassa ovat nimenomaan runoilijan asemaa ilmentävät monet lyyriset roolihahmot, joista artikkelissani olen käsitellyt Ariadnea ja Theseusta. Tsvetajevan käsittelyssä näistä molemmista hahmoista tulee laajennettuja metaforia runoilijan asemasta ajattoman ja ajallisen ja aineettoman ja aineellisen maailman välissä. Vaikka Ariadne kokeekin lopullisen transsendenssin jumalten maailmaan ylentyneenä, runoilijan tehtävä muistuttaa läheisemmin Theseuksen osaa tragediassa: tietoisena aineettomasta todellisuudesta runoilijan on kuitenkin pysyttävä yhteydessä maalliseen olemassaoloon ja kytkettävä runoutensa kautta nämä kaksi maailmaa toisiinsa. Kuitenkin tässä tarkastelemani myytti on vain yksi esimerkki monista runoilijan naamioista, joita Tsvetajevan 1920-luvun tuotanto on täynnä. Ne kaikki käsittelevät eri näkökulmista runoilijan tehtävää ja asemaa dualistisessa maailmassa ja ratkaisevat maailman kahtiajaon eri tavoin.

## Viitteet

- 1 Tsvetajevan ja Pasternakin kirjeenvaihtoa ja luovaa yhteyttä 20-luvun alussa ovat käsitelleet mm. Ševelenko (2002, 239-241), Dinega (2000), Thomson (1989) ja Vitins (1987).
- 2 Tsvetajeva mainitsee kipsiset, antiikin jumalia esittävät patsaat monissa lapsuusmuistelmissaan. Tarkemmin isän kiinnostusta antiikkiin käsittelevät muistelmat ”Otkrytie muzeja” (1933) ja ”Otets i ego muzei” (1936).
- 3 Sitaattien ja runojen raakakäännökset ovat artikkelin kirjoittajan.
- 4 Elämänrakennuksella tarkoitetaan tässä venäläisille modernistitaiteilijoille tyypillistä tapaa mallintaa tietoisesti omaa elämäänsä kirjallisten ja myyttisten esikuvien mukaan. Esimerkiksi venäläiset symbolistit käyttäytyivät tietoisien harkitusti taiteellishakuisesti yksityiselämässään.
- 5 Vjatšeslav Ivanovin ja Tsvetajevan klassisia tragedioita on vertaillut ja eritellyt Tomas Venclova (1985), joka päätyy analyysissään siihen lopputulokseen, että Tsvetajeva on lähempänä myytin arkaaista alkuperää kuin Ivanov. Innokenti Annenskista ja Tsvetajevasta ks. Makin (1993, 265-268) ja Osipova (2000, 231-240).
- 6 Tsvetajevan muistikirjat sisältävät luonnoksen runon kolmannelta säikeistöstä, joka on kuitenkin loppujen lopuksi jätetty pois, ja jossa puhuja syyttää Theseusta pelkuriksi ja häpeälliseksi varkaaksi (ks. Tsvetajeva 1997, 138).
- 7 Esimerkiksi sekä sikermässä ”Fedra” (1923) että runossa ”Raštšelina” (1923) esiintyvä haavametafora symboloi toisaalta kuluttavaa, traagista intohimoa, josta puhujat kärsivät, mutta toisaalta myös puhujien erityisyyttä suhteessa muihin, mikä taas kytkeytyy kiinteästi Tsvetajevan romanttishenkiseen käsitykseen runoilijasta eristyneenä poikkeusyksilönä.
- 8 Sama periaate ilmenee myös muissa ajankohdan runoissa. Esimerkiksi ”Fedra”-sikermän epätoivoisen fyysisen rakkauden kourissa riutuva puhuja ammentaa itse asiassa omasta fyysisestä kärsimyksistään voimaa ylittää olevaisen rajat ja siirtyä kohti aineetonta ja luovaa transsendenssiä. Samoin käy myös ”Provoda”-sikermässä, joka edeltää tässä käsiteltyjä runoja. Näissä hylkäämisen aiheuttama tuska kääntyy lopulta puhujan voitoksi ja luomisvoimaksi.
- 9 Tsvetajevalla on monia runoja, joissa meren dynaaminen luomisvoima asetetaan staattisten maalisten kuvien vastapainoksi. Tunnetuin näistä on hänen oman nimensä ympärille rakentuva ”Kto sozdan iz kamnja, kto sozdan iz gliny” vuodelta 1920 (Tsvetajeva 1994, I, 534).
- 10 Roman Voitehovitšin (2000, 242) mukaan Ariadnen repliikeissä ilmenee jo alusta alkaen piirteitä, jotka yhdistävät hänet tragedian jumalallisiin hahmoihin, esimerkiksi Bakkhukseen.
- 11 On kiinnostavaa, että Ariadne, joka on ollut tragedian alkupuolen hallitseva hahmo, nukkuu tässä ratkaisevassa näytöksessä koko ajan. Myyttisten traditioiden lisäksi Ariadnen unen voi nähdä enteilevän hänen tulevaa transsendenssiään. Samalla siinä voidaan nähdä jälkiä myös venäläisten symbolistien ”ikuisen naiseuden” käsitteestä (Osipova 2000, 237).
- 12 Esimerkiksi Eurydike Tsvetajevan runossa ”Jevridika – Orfeju” (1923) ja Sibylla Tsvetajevan kolmiosaisessa sikermässä ”Sivilla” (1922-23) saavat samankaltaisia aineettomuuteen viittaavia metaforia. Eurydike puhuu Tsvetajevan runossa Orfeukselle, joka saapuu Hadekseen häntä noutamaan, ja kieltää tätä palauttamasta häntä elämään, koska ei halua luopua ”uudesta näkökyvystä” jonka on saavuttanut. Myös ennustajatarhahmo Sibyllalla on nimenomaan tämä uusi profeettallinen katse, joka Tsvetajevan tuotannossa rinnastuu runoilijan luomisvoimaan ja välittäjänasemaan.

## Lähteet

- Dinega, Alyssa (2000), Sexual Transcendence in Tsvetaeva's Poems to Pasternak. – *Slavic Review*, 59:3, 547-571.
- Kahn, Andrew (1994), Chorus and Monologue in Marina Tsvetaeva's *Ariadna*: An Analysis of Their Structure, Versification and Themes. – *Marina Tsvetaeva: One Hundred Years*. Ed. Viktoria Schweitzer et al. Oakland, CA: Berkeley Slavic Specialities, 162-193.
- Korkina, Jelena (1987), Liritšeskii sjužet v folklornyh poemah Mariny Tsvetaevoi. – *Russkaja literatura*, 4, 161-168.
- Lafoy, Rose (1981), *Ariane: Tragédie de Marina Cvetaeva traduite et commentée. La résurrec-*

- tion d'un mythe grec dans la poésie dramatique russe au XX e siècle.* Clermont-Ferrand.
- Makin, Michael (1993), *Marina Tsvetaeva: Poetics of Appropriation.* Oxford: Clarendon Press.
- Osipova, Nina (2000), *Tvortšestvo M.I. Tsvetaevoi v kontekste kulturnoi mifologii Serebrjanogo Veka.* Kirov: Izdatelstvo VGPU.
- Plato (1951), *The Symposium.* Harmondsworth: Penguin Books.
- Ševelenko, Irina (2002), *Literaturnyi put Tsvetaevoi: Ideologija – poetika – identitšnost avtora v kontekste epohi.* Moskva: Novoje literaturnoje obozrenije.
- Thomson, R.D.B. (1989), Cvetaeva and Pasternak 1922-1924. – *Boris Pasternak and His Times.* Ed. Lazar Fleishman. Berkeley: Berkeley Slavic Specialities, 58-90.
- Tsvetajeva, Marina (1990), *Stihotvorenija i poemy.* Sost. Jelena Korkina. Moskva: Sovetski pisatel.
- Tsvetajeva, Marina (1994-1995), *Sobranie sotšinenii v semi tomakh.* Tom 1-7. Sost. Anna Saakjants. Moskva: Ellis Lak.
- Tsvetajeva, Marina (1997), *Neizdannoje: Svodnyje tetradi.* Podg. Elena Korkina & Irina Ševelenko. Moskva: Ellis Lak.
- Tsvetajeva, Marina & Pasternak, Boris (2004), *Duši našinajut videt: Pisma 1922–1936 godov.* Red. Jelena Korkina & Irina Ševelenko. Moskva: Vagrius.
- Venclova, Tomas (1985), On Russian Mythological Tragedy: Viačeslav Ivanov and Marina Cvetaeva. – *Myth in Literature.* Ed. A. Kodjak et al. Columbus, Ohio: New York University Press, 89-109.
- Vitins, Ieva (1987), The Structure of Marina Cvetaeva's "Provoda": From Eros to Psyche. – *Russian Literature Journal*, XLI:140, 143-156.
- Voitehovitš, Roman (2000), *Ariadna M. Tsvetaevoj: Poetika antičnosti.* – *Severnyi sbornik: Proceedings of the NorFA Network in Russian Literature 1995-2000.* Ed. Peter Aalberg Jensen & Ingunn Lunde. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 232-242.
- Vološin, Maksimilian (1999), Puti Erosa (Mysli i komentarii k Platonovu "Piru"). – *Iz literaturnogo nasledija.* Tom 2. Sankt-Peterburg: "Aleteija", 13-38.
- Weeks, Laura D. (1990), "I Named Her Ariadna...": The Demeter-Persephone Myth in Tsvetaeva's Poems for Her Daughter. – *Slavic Review*, 49:4, 568-584.