

Varhainen bolševismi ja alkukristillisuus

G e n n a d i O b a t n i n

Roomassa lähellä Colosseumia sijaitsee San Clementen kirkko, johon on haudattu slaavien kirjakielen luojat, pyhimykset Kyrillos ja Methodios. Kirkko on myös siksi erityinen, että se on eri uskontojen kooste. Sen pohjana on antiikin temppeli ja välissä mithralainen kerros, kunnes lopulta alkaa kristillinen osuus; sen ovi taas on barokkityyliä. Ilmeisesti sopivasta sijainnista johtuen tämä todella pyhä paikka ei ole koskaan ollut tyhjillään vaan sitä on aina käytetty kulttarpeisiin. Siksi sen kätkemät symbolitkin muodostavat omalaatuisen palimpsestin. Jotkut ikonit on esimerkiksi työstetty antiikin ajan hallitsijamuotokuvista.

Symbolinen on hyvin haurasta. Sekä kaunottä mystiikkakirjallisuudessa on kirjoitettu paljon siitä, miten kokematon ihminen käyttää symbolia, jonka merkitystä hän ei täysin ymmärrä ja miten tuo symboli alkaa johdattaa käyttäjänsä harhaan. Erityisiä virhetulkintoja syntyy silloin, kun on kiire yhdistää kansakunta tiettyjen tuttujen symbolien alle. Näin tapahtuu silloin, kun pyritään saamaan järjestys johonkin uuteen, joka on vasta muodostumassa. Tällöin kaikki kuuluu asiaan, vanhat symbolit raaputetaan irti ja uudet luodaan niiden jälkeksi. Esimerkkinä mainittakoon tuttu neuvostopioneerien tunnuslause *Bud gotov!* (Ole valmis!), joka oli kuitenkin ensin partiolaisten motto. Tämä lause oli säilynyt esimerkiksi venäläis-emigranttien kansallisella partiolaisjärjestöllä

(*Natsionalnaja Organisationsija Russkih Skautov*). Hupaisaa kyllä, tällä tavoin sekä neuvostolaisella että neuvostovastaisella nuorisojärjestöllä oli sama tunnuslause. Toinen esimerkki samasta aihepiiristä on vielä kuvaavampi. Samaisen partiojärjestön jugoslaavihaaran johtaja M.V. Agapov-Taganski järjesti vuosina 1924–1925 partionjohtajien peruskurssin tunnuslauseella *Budem kak solntse!* (Olkaamme kuin aurinko, Okorokov 2000, 38–39, 40). Tämä lause taas oli runoilija-symbolisti Konstantin Balmontin kuuluisan runokokoelman nimi vuodelta 1903. Toki minkä hyvänsä vallankumouksen aikakausi on kiitollinen viitekehys valtiolliselle ja yksilölliselle symbolinrakentamiselle, eikä tällöin voi olla puhettakaan symbolien autenttisuudesta. Itse aika, murroskausi, aletaan kokea analogioiden kautta.

Boris Pasternakille vallankumous oli keskeinen tapahtuma Venäjän ja maailman historiassa. Romaanissa *Tohtori Živago* päähenkilö kuvaa bolševikkien ensimmäisiä dekreettejä ”ilmes-tyksenä” ja ihastelee niiden sopimattomuutta, mikä on kaikelle suurelle tyypillistä (Pasternak 2004a, 194). Živago ihastelee sitä, kuinka uudet vallanpitäjät kertaheitolla, ilman valmisteluja ja siirtymäkautta ottivat ja korvasivat vanhan elämäntyylin. Myöhemmin hänen appensa, vaimo Tonja Gromekon isä, muistelee samaa tilannetta (”tuo suoraviivaisuus valloitti”), mutta huomioi kuitenkin, että ”politiikan jesuiitat” pilasivat sen puhtauden (emt., 241). Pasternak kirjoitti romaaninsa Lev Tolstoin metodilla, päämäärään mahdollisimman tarkka aikakauden kuva, ja hän ilmeisesti piti tällaisia mielialoja varsin yleisinä. Kuten tiedämme, hänen tarkoituksen-

sa oli kirjoittaa kertomus siitä, kuinka hänen sukupolvensa koki vallankumouksen ja kansalaissodan. Aikakautta ja vuosisadan vaihteen sukupolvea kuvaavana avainhahmona Pasternak pitää romaanissaan Aleksandr Blokia, erityisesti hänen vuonna 1914 kirjoittamaansa runoa ”Kuu-roina vuosina syntyneet...”. Tuon runon säkeitä ”Venäjän pelkovuosien lapset...” romaanin eri henkilöt heijastelevat itseensä runoilijan alkuperäisestä tarkoituksesta huolimatta.¹ Toisaalla Pasternak jopa tunnustaa kirjoittavansa ”romaanina Blok-aiheisen artikkelin sijasta”. Artikkelin oli tilattu häneltä runoilijan kuoleman 25-vuotisjuhliin, joita ei kuitenkaan pidetty (ks. Pasternak 2004b, 468). Juri Živago puolestaan aikoo romaanin kolmannessa luvussa kirjoittaa artikkelin Blokista, mutta ymmärrettyään, että Blok on Joulun ruumiillistuma kaikilla venäläisen elämän osa-alueilla, päättää jättää artikkelin tekemättä.

Tuolla hetkellä Živagon ajatukset ovat varsin hätkähdyttäviä. Hän selittää kuolevalle Anna Ivanovnalle, kuinka tämä ”koki ylösnousemuk-sen jo syntyessään”. Mutta tätä seuraa kenties kaikkein keskeisin sanoma: Kuolemaa ei ole, sanoo Johannes Kastaja, ja kuunnelkaa hänen argumenttiansa yksinkertaisuus.

Kuolemaa ei ole, koska mennyt on mennyttä. Se on melkein kuin: kuolemaa ei ole, koska se on jo nähty, se on vanhaa ja tylsää, nyt tarvitaan uutta, ja uusi on ikuinen elämä (Pasternak 2004a, 69).

Toisin sanoen uudessa maailmassa syntynyt ei kuole, jos tuo maailma on todella rakennettu uudella tavalla. On syytä muistaa, että tämän kolmannen luvun – Joulun (”Joulujuhla Svetsitskien luona”) – Pasternak kirjoitti nimenomaan vuonna 1947. Sen kiihaat tapahtumat päättyvät kuuluisaan uuteen taidekäsitykseen – taiteeseen, joka ajattelee ikuisesti kuolemaa ja luo ikuisesti elämää: ”Suuri, todellinen taide, se joka on nimeltään Johanneksen Ilmestys ja se, joka sen kirjoittaa loppuun” (Pasternak 2004a, 91). Živago tunnistaa tämän uuden maailmanjärjestyksen tapahtuneessa vallankumouksessa ja siksi vertaa

sitä joulun. Millainen motiiviyhdistelmä: ilmes-tys, uusi maailmanjärjestys uusine lakeineen, joulun ja taide. Kaikki nämä yhdessä muodostavat Živagon vallankumouskäsityksen ja kytkevät sen joukkoon kosmisia tapahtumia.

Bolševikit lähtivät liikkeelle aktiivisesta vieraiden arvojen, symbolien ja ideoiden omaksumisesta. Kaikki alkoi siitä, että ensimmäiset neuvostovallan dekreetit, jotka niin miellyttivät Živagoa ja ilmeisesti myös Pasternakia, syntyivät yhteistyössä muiden sosialidemokraattisten puolueiden kanssa. Ensisijaisia yhteistyökumppaneita olivat sosialistivallankumouksellisten puolue ja agraari-Venäjän puolue, jotka puolustivat talonpoikien intressejä ja joita bolševikkiosasto alkoi tarkkailla jo kesästä 1918 lähtien. Teollisuuden ja pankkien kansallistaminen suoran haltuunoton avulla oli anarkistien idea ja liittyi heidän *action directe* -ajatukseensa. Kuinka anarkisti olikaan historiaan jäänyt matruusi Železnjakov, joka hajotti perustavan kokouksen lausahdamalla ”vartio on väsynyt”. Bolševikit ja anarkistit liittoutuivat Neuvostossa, heidän asemansa vaarantui huomattavasti keväällä 1918. Lopulta päästiin myös symboleihin: puna-armeijan univormu, heidän stilisoidut kypäränsä, joita alettiin myöhemmin kutsua nimellä *budjonovka* punakaartin ratsujoukkojen komentajan Semjon Budjononin mukaan, sekä 1600-lukulaiset viit-tansa otettiin suoraan tsaarin armeijan varastoista, missä ne olivat odottaneet sodan loppumista muuttuakseen viralliseksi univormuksi.²

Sota-asiain kansankomissariaatin päiväksykylä 19.4.1918 Puna-armeijan päähineeseen ja rintaan ilmestyi punainen tähti. Viisi sakaraa merkitsi kansainvälistä solidaarisuutta viiden maanosan kesken. Aluksi tähden keskellä sijaitsevat aura ja vasara, ja vasta vuodesta 1922 lähtien ne muuttuivat sirpiksi ja vasaraksi. Bolševikit ilmeisesti ymmärsivät hämäristi, että tähti oli Betlehemin joulutähti, vaikka sitä onkin hankala todistaa. Mutta muutoin on vaikea selittää, miksi he vuonna 1920 halusivat kieltää joulukuuset. Ilmeisesti punatähdet, jotka usein koristivat kuusten latvoja, tulkittiin sittenkin vielä valtiollisen symbolin asemesta Betlehemin

joulutähdeksi. Joulukuun siirrettiin uuden ajanlaskun mukaan uuden vuoden jälkeen. Tästä syystä venäläiset tänäkin päivänä ajattelevat, että punatähti on neuvostosymboli. Punainen väri oli omaksuttu vallankumousideologiaan jo kauan ennen bolševikkien kumousta, mutta toisaalta väri merkitsi edelleen vain juhlaa, etenkin maaseudulla. Itse sana *krasnyi* on tunnetusti sukua adjektiiville *krasivyi* eli 'kaunis'. Virallinen neuvostopropaganda ja -tiede yhdistivät sen Pariisin kommuunin aikaan. Syventymättä aiheeseen voidaan todeta, että punaväristä tuli varsinaisesti vallankumouksen symboli vuonna 1905, kun taas tähti ilmestyi kaiketi vallankumouslippuihin vasta Neuvostovallan dekreetin jälkeen.³ Jos bolševikit olisivat olleet sivistyneempiä tai vähemmän kiireisiä tai olisivat suhtautuneet symboleihinsa hieman huolellisemmin, he olisivat oivaltaneet, että monet joulusymboleista, kuten lasten lahjat, nuket, juhlapöydät ja jopa vahakynntilät oli otettu käyttöön roomalaisesta saturnaalijuhlasta. Tämä juhla puolestaan juontaa juurensa ajatukseen kultakaudesta ja ajasta, jolloin ei ollut orjia eikä herroja (saturnaaleissa kaikki olivat tasa-arvoisia), jolloin oli aina lystiä ja kaikille tarpeeksi ruokaa, kuten Saturnuksen aikana, ennen Zeus-Jupiterin aikaa. Ihmiskunta on haaveillut paluusta kultakaudelle jo alkaen Hesiodoksesta ja kuuluisasta Vergiliuksen neljännessä eklogista, jossa kuvataan tuota tulevaa aikaa. Rooma on pian tuhoutuva, kirjoittaa Vergilius, mutta Augustuksen jälkeläinen on saapuva, hän on Neitsyen poika, ja silloin koittaa Saturnuksen aika (ks. tarkemmin Zelinski 1908, 426). Ei ihme, että tämä eklogi on myöhemmin tulkittu ennustukseksi Kristuksen syntymästä, minkä vuoksi Kristuksen syntymän juhlamenot ovatkin suureksi osaksi peräisin saturnaaleista. Bolševikkien assosiaatioketju on tuskin ollut seuraavanlainen: uusi valta – uusi elämä – joulukuun ilmestys – uusi kristinusko. Sen sijaan näin ajattelee Juri Živago Pasternakin romaanissa. Bolševikeilla ei ollut moiseen aikaa, mutta tätä ajatusketjua alkoivat heidän puolestaan kehittää venäläiset kirjailijat ja taiteilijat.

Esimerkkejä olisi paljon ja Pasternak on oikeassa pitäessään implisiittisesti Živagon ajatusta tyypillisinä aikakaudelle, mutta kaksi nimeä nousee esiin ennen muita: Aleksandr Blok ja Sergei Jesenin. Kyseessä on kaksi poetiikaltaan, äälyltään ja ideologiaaltaan täysin erilaista runoilijaa. Blok kirjoitti jo talvella 1918 kuuluisan runoelmansa *Kaksitoista*, jossa Petrogradin katuja astelee 12 puna-armeijan sotilasta, joita johtaa – kuten runoelman viime säkeistä käy ilmi – itse Jeesus Kristus. Runoelma herätti ristiriitaisen vastaanoton jopa Blokin ystävien keskuudessa. Monet lakkasivat jopa tervehtimästä häntä sen seurauksena. Mikään ideologia ei hyväksynyt Kristusta puna-armeijan joukko-osaston johdossa. Joissakin painoksissa neuvostosensuuri vaihtoi johtohahmon matruusiksi, ja uskonnolliset ideologit, kuten Pavel Florenski, sitävastoin julistivat Blokin antikristuksen apostoliksi. Blok itse puolestaan tunnusti keskustelussa Jevgeni Zamjatinille, että hänen Kristuksensa on kompilatorinen, toisin sanoen ei hänen omansa, vaan koostettu vieraista aineksista. Päiväkirjassaan hän taas kirjoitti, että se on vain hahmo, jonka hän näkee tulessa liehuvan lipun alla. Ei ole tärkeää, johtaako Kristus puna-armeijan sotilaita vai vievätkö he häntä teloitettavaksi, kuten jotkut ovat ehdottaneet; tärkeää on se kosmisen muutoksen kokemus, koko maailman mullistava tapahtuma, joka rinnastuu Kristuksen tulemiseen, ja jonka Blok yritti runoelmallaan välittää.

Vallankumouksen tarkastelu teologisessa kontekstissa on vielä tyypillisempää Sergei Jesenin runoudelle. Tutkijat, esimerkiksi Nikita Struve, ovat kiinnittäneet tähän huomiota tarkastellessaan hänen ennen neuvostokautta kirjoitettuja runojaan. Jesenin reagoi jo helmikuun vallankumoukseen eräällä kaupunkirunollaan. Runo kertoo tapetusta työläisestä ja tämän pojasta Martynista, jonka avuksi rientää Mars-kentällä Kristus, myös tapettu ja haudattu, tällä kertaa vailla ylösnousemuksen mahdollisuutta. (Ks. Struve 1995, 134). Todellisuuden kokeminen apokalyptisten motiivien läpi heijastuu Struven mukaan myös Jeseninin hautajaisissa olleen ranskalaisen slavistin Pierre Pascalin sanoissa:

”...tuon apokalyptisen jännitteen voi ymmärtää vain sellainen, joka on kokenut noiden vuosien tapahtumat. Vuonna 1918 kaikki tuntui mahdolliselta, aina maanpäällistä Taivasten Valtakuntaa myöten” (emt., 136). ”Tuleminen” on yksi Jeseninin välittömästi vallankumouksen jälkeen kirjoitetuista runoista. Se on omistettu Andrei Belyille, *Kristus on ylösnoussut* -runoelman kirjoittajalle. Runoelmassa Kristus kantaa ”aluttomia sanoja” (Jesenin 1961, 7) – eli anarkistisia sanoja: an-arkiahan tarkoittaa kreikaksi ilman-alkua. Klassinen toinen laulu runoelmasta *Jordanin kyyhky*, jossa hän julistautuu bolševikiksi, kertoo vallankumouksesta uutena jouluna: ”Taivas – kuin kirkonkello, / Kuu – kieli, / Äitini – kotimaa, / Olen bolševikki” (emt., 55). Runoelmaan ilmaantuu ”kipua ja vihaa täynnä” Jumalansynnyttäjä, joka ruoskii aasia. Nykyhetki on muuttunut Jordaniksi, kasteen symboliksi. Kaiken kaikkiaan Jeseninin runous vuosina 1917–18 on täynnä Jumalanäitiä ja Kristus-motiiveja, Kristuksen toista tuleamista, Hänen syntymäänsä jne. Runoelma *Preobraženie* on tässä suhteessa hyvä esimerkki: ”Oi Jumalan äiti, / Putoa tähtenä taivaalta...” (Jesenin 1995, 119). Kyseessä ovat jäähyväiset menneisyydelle eli Jeseninin tapauksessa läheiselle ystävälle Nikolai Kljujeville. Jesenin kutsuu häntä runossaan helläksi apostoliksi: ”Hellä apostoli Kljujev / Kantoi meitä käsillään” (emt., 30). Erityisen keskeinen on runoelma *Inonia*, joka alkaa sanoilla: ”Älä pelkää kadotusta, / Älä keihäitä tai nuolisadetta, – / Niin sanoo raamatussa / Sergei Jesenin, profeetta” (Jesenin 1961, 36). Kyse on Kristus-pilkkarunoelmasta, mahdollisesti jo imaginistisesta sellaisesta, mutta sitä selkeämmin se viittaa artikkelissani käsittelemääni aiheeseen.⁴ Palavan tähden, vieläpä punaisen joulutähden, motiivi kasvaa tuona aikakautena Jeseninille tärkeäksi:

Oi tähdet, tähdet
Ohuet vahakynttilät,
Jotka valutte punaisena vahana
Aamunkoin rukouskirjalle
Kumartukaa alemmas [...]

Riemuitse, Maa!
Venäjän Neitsyelle
Uuden ilmoitin minä
Syntymän.
Pojan sinulle
Synnyttää hän... Nimensä olkoon –
Izdramistil
(emt., 50–51.)

Sama pääsiäisteema esiintyy muissakin runoissa: ”Hopeainen tie, / Minne minua viet? / Puhtotorstain tuohuksena / ylläsi palaa tähti” (emt., 61). Sana ”puhtotorstai” on sanayhdistelmästä ”puhdas torstai” johdettu uudissana ja tarkoittaa pääsiäistä edeltävän paaston ensimmäistä torstaita, jolloin kirkossa otetaan käteen ”torstaikynttilä”. Se on myös tuohus joka annetaan esimerkiksi kuolevalle käteen.

Jeseninin kuvakieli rinnastuu yllättävästi Kuzma Petrov-Vodkinin tuotantoon: ”Tule, ilmesty meille / Punainen hevonen!” (emt., 84), tarkemmin sanottuna Petrov-Vodkinin kohua herättäneeseen tauluun *Punaisen hevosen uitaminen* (1912). Tätä yhteensattumaa korostaa entisestään näiden kahden samankaltaiset taustat: Petrov-Vodkin oli suutarin poika ja Jesenin oli maalaisperheestä. Petrov-Vodkinin punainen hevonen merkitsee aamunkoita, Jeseninille se taas on uuden maailman aamunkoi, monesti toistuva metafora. Lopulta vuodesta 1920 lähtien Jesenin pukee kasvoilleen huligaanin naamion (runot ”Huligaani”, ”Huligaanin tunnustus”) ja kirjoittaa Anatoli Mariengofille, imaginistien johtohahmolle omistetut runot. Imaginistit kuuluivat välittömästi uuden bolševikkivallan palvelukseen siirtyneisiin runoilijaryhmiin.⁵ On kiintoisaa, kuinka yksi muistelmakirjoittaja kertoo, että imaginisti Rjurik Ivnev, joka toimi valistusasiain kansankomissaari Anatoli Lunatšarskin sihteerinä, oikeutti yhteistyönsä bolševikkien kanssa nimittämällä heitä ”ensimmäisiksi kristityiksi”.

Vallankumouksessa on aina kyse profaanista ainakin siinä mielessä, että se tuhoaa ideaalit. Mutta lokakuun vallankumous oli kahtalaisesti profaani: se ei parodioinut vain ideaa, vaan myös

aiempaa toteutusyritystä, helmikuun (maaliskuun) vallankumousta. Vallankumouksen kevät ymmärrettiin uuden elämän keväänä. Ilmeisesti osittain sen vuoksi pääsiäismotiivi yhdistettiin jo tuolloin vallankumoukseen. Valerian Borodajevski, symbolistirunoilija ja antroposofi, osoitti tämän selkeästi runossaan ”Laulu Venäjän kansalle”, jossa oli seuraavanlainen ”kertosaie”:

Punaista Pääsiäistä kaipaamme,
Kirkkainta Pääsiäistä odotamme.
Ruusulla pistimet koristamme
Rauhan lauluja laulamme!
(Borodajevski 1917, 2.)⁶

Kuzma Petrov-Vodkinin nimi johtaa toiseen aikakauteen ja toiseen taiteeseen. Hänen teoksensa *Vuosi 1918 Petrogradissa (Petrogradin madonna)* on valmistunut elokuussa 1920. Siinä yhdistyvät useat hänen tuotantonsa johtomotiivit: ensinnäkin yhdessä huomattavasti myöhemmin vuonna 1934 valmistuneen teoksen *Vuosi 1919. Levottomuus* kanssa se muodostaa retrospektiivisen vallankumousaiheisen diptyykin.⁷ Toisaalta teoksen pääpari eli äiti ja rintaa imevä lapsi ovat koko Petrov-Vodkinin tuotannon johtomotiivi. Vuoteen 1920 mennessä hän oli tehnyt useita äitiaiheisia maalauksia, esimerkiksi teokset vuosilta 1913 ja 1915. *Petrogradin madonnan* tärkeä konteksti on myös Petrov-Vodkinin ikoniharrastus, ja vaikkei äiti-lapsi asetelma liity nähdäkseen mihinkään tuntemaani esikuvaan (ellei äidin päässä kuvattua valkoista huivia sitten voida tulkita yksinkertaiseksi versioksi esimerkiksi Vladimirin Jumalanäidin huivista ilman bysanttilaisia koristeita), se liittyy silti teemojensa ja värimaailmansa puolesta läheisesti ikonitaiteeseen. Varhaiset Petrov-Vodkinin kuuluisan ”trikolorin” – keltainen, punainen, sininen – lähtökohdat ovatkin juuri ikonitaiteessa. Muistelmissaan hän kirjoittaa, kuinka hän maalasi ystävineen Saratovissa kirkkoa. He kaikki alkoivat yhtäkkiä matkia Viktor Vasnetsovin maalaamaa Kiovan Vladimirin kirkkoa. Näin maalauksiin ilmestyivät lilat kirkko-ornamentit ja valtavat silmät, kun taas ”lila-vihreä-ruskea värimaailma

on dekadenssin vaikutusta” (Petrov-Vodkin 2000, 486). Vuoden 1920 elokuussa hän piti luentosarjan Novgorodissa aiheesta ”Ikonien taiteellinen merkitys” sekä luennon ”Näkemisen tiede”. Taiteilija kuvaili kirjeessään vaimolleen, kuinka lähellä Novgorodia sijaitsevan Kovalevon kylän freskot tekivät häneen erityisen voimakkaan vaikutuksen. Tuolloin siellä oli vielä Vapahtajan kirkko 1300-luvulta, joka on nyttemmin tuhoutunut. (Ks. Petrov-Vodkin 1999, 209.) *Petrogradin Madonnassa* kaupungin arkkitehtuuri, erityisesti naisen takana oleva talo, viittaa Firenzeen, jossa taiteilija vieraili ennen vallankumousta – moisia kaarikäytäviä ei Pietarissa ole.

Kirjassaan *Euklideen tila* Petrov-Vodkin muisteli erästä vaaleansinistä kaupunkia itä-Afrikassa, joka oli rakennettu erityistarkoituksessa. Sen oli määrä rauhoittaa erään hallitsijan henkistä tasapainoa, sillä hänet valtasi ajoittain omituinen mielentila, joka sai hänet heittämään vaimojaan alas kallioilta ja ylipäätään käyttäytymään huonosti. Vaaleansinisen kaupungin oli määrä rauhoittaa hänet. (Ks. Petrov-Vodkin 2000, 560.) Petrov-Vodkinin väriteoria perustui ajatukseen, että värit ovat aina paikallisia. Taiteilija valitsee rakennuksille värin, joka täydentää ympäristön pääväriä. Jos esimerkiksi pyhiinvaltaja saapuu temppeliin pitkin erämaata, häntä ympäröi keltaisen tietty sävy – niinpä temppelin kupolin tulee olla turkoosi, jotta silmä rauhoittuisi ja levähtäisi näkemässään, sillä hänhän tulee näkemään keltaisensa jälkeen joka tapauksessa kaikkialla turkoosia. Impressionistit – ennen heitä jo Goethe – keksivät välivärit, mutta niiden maalaaminen oli Petrov-Vodkinin mielestä turhaa. *Petrogradin Madonna* on tehty, kuten suurin osa taiteilijan tauluista, nimenomaan kolmesta pääväristä, ei väliväreistä. Se tarkoittaa, että kuvastusta kohteesta löytyy niitä värejä, jotka vaativat ikonivärimaailmaa täydentävän periaatteen muodossa. Paitsi että nämä värit olivat dekadenttien vihreä-lila-ruskealle vastakkaisia, ne myös tarkoittivat taiteilijalle ”luonnollisen”, todellisen kansan värejä: *Euklideen tilassa* hän mainitsee, että kansa ei ymmärtänyt temppeli-maalausten dekadentteja ratkaisuja.

Koko tämä väri-ideologia liittyy olennaisesti itse maalauksen teemaan. Vuosi 1918 liittyy Petrov-Vodkinilla nimenomaan madonnaan. Vuonna 1920 hän kuvailee sitä yhteiskunnallista ilmapiiriä, joka vallitsi vallankumouksen jälkeisenä vuonna niiden keskuudessa, jotka hyväksyivät uuden vallan. Petrov-Vodkin oli epäilemättä heidän joukossaan, ja jo vallankumouksen ensimmäisessä vuosijuhlissa hän sai kunnian koristella Petrogradin Teatteriaukion teoksin, joissa oli mm. venäläisten kansansatujen sankareita. Tällainen yhteistyö oli tyypillistä niiden taiteilijoiden keskuudessa, jotka tarjosivat taiteensa uuden vallan käyttöön – samana vuonna mm. Ivan Puni koristeli Petrogradia omalla taiteellaan.⁸ Arkadi Ippolitovin (2003) ajatus siitä, että *Petrogradin Madonna* on ”toivon apologia”, on ymmärrettävissä tätä taustaa vasten. Kyse on juuri vastikään syntyneestä maailmasta. Samasta aiheesta Petrov-Vodkin maalasi vuonna 1919 teoksen *Pietarin kieltäminen* – se oli yksi kolmesta kuvituksesta Viktor Muiželin kertomukseen. Kuten tutkija olettaa, tuona aikana Petrov-Vodkin pohti evankeliumi-teemaa käsittelevää graafista sykliä ja jopa ilmoitti sen nimen olevan ”Kristuksen elämästä” (ks. Risunki 1978, 16).

1920-luvun kirjallisuudessa löytyy sieltä täältä muistelmia uuden elämän alusta ja sen rinnastumisesta uuteen kristillisyyteen tai jouluun. Yksi esimerkki on Konstantin Vaginovin fragmentaarinen proosateos *Betlehemin tähti* (1922). Se perustuu 1920-luvun Petrogradin ja Beetlehemin rinnastukseen. *Abraksas*-aikakausikirja merkitsi sekään erään uuden kirjallisen suuntauksen – emotionalismin – syntyä venäläisessä kirjallisuudessa. Sen päätoimittaja oli Mihail Kuzmin ja sen sivuilla *Betlehemin tähti* juuri julkaistiin. On kiintoisaa, että ”abraksas” on gnostinen termi ja tarkoittaa jumaluutta. Itse Kuzmin tuki tätä varhaiskristillistä liikettä avokätisesti 1920-luvulla. On kuvaavaa, että heti vallankumouksen jälkeen Kuzmin työskenteli yhdessä Jesenin kanssa Vera Jermilovan osuuskunnassa, jolla oli tyypillinen nimi ”Tänään”. Kyse oli käsityöstä, kaikki tehtiin käsin, kirjat

olivat 4-sivuisia, näin julkaistiin mm. Jesenin ”Jeesus-lapsi” ja Natan Vengrovin ”Tänään”. (Kovtun 1996, 43–44.)

Vaginovin *Betlehemin tähteä* hallitsevat muuttamat juonilinjat ja toistuvat motiivit. Yksi näistä on pellolta löytyvä maalaus *Venus ja lapsi*, jota kylän pappi luonnehtii ”kiusaukseksi”, minkä vuoksi taulu kätetään torniin (Vaginov 1991, 497). Toinen motiivi on teoksessa esiintyvä viittaa Puškinin Pietari-myyttiin – ajatus siitä, että kaikki tapahtuu kaupungissa, joka on itse ilmestynyt tyhjästä, mutta samalla realisoi alkamisen idean. Tätä säestää Pietarin-Betlehemin motiivi (asukkaita kutsutaan betlehemiläisiksi, he kantavat nahkakeisseään tähteä, toisin sanoen kyse on tšekan miehistä), joka muodostaa vertauskuvan Suomenlahden kaupungin ja Rooman tuhon välille. Tsaari Nikolai II kutsutaan nimellä ”viimeinen tsaari, vähäjärkinen”; tällä tsaarilla onkin everstin olkaimet. Tähän liittyy vielä 1700-luku merkinä uuden ajan kulttuurista Venäjällä: Grigori Orlov, joka johti Katariina Suuren valtaistuimelle, itse Katariina, Potjomkin – kaikki nämä henkilöt esiintyvät jatkuvasti Vaginovin tekstissä.

Betlehem on tärkeä motiivi myös Vaginovin ensimmäisessä, vuonna 1922 kirjoitetussa, mutta aivan vastikään julkaistussa antologiassa *Pietarilaisyöt*: ”Sormeni loistaa Betlehemin tähtenä” tai ”Syntinen taivas ja Betlehemin tähti” (Vaginov 2002, 20, 46). Taivas mainitaan saman antologian Suomenlahti-sikermässä, kun taas sikermä Pietarilainen tähdistäennustaja alkaa säkeellä: ”Livian hengestä täytyvi Suomen ranta” (emt., 55). ”Uusi” tai ”syntinen taivas” sisältää saman uuden elämän teeman. Nimi *Pietarilaisyöt* viittaa tietenkin Josef De Mestrin legendaarisiin *Pietarin iltoihin*, kuten myös filosofi Lev Krasavinin dialogikirja *Noctes petropolitanae*. (Emt., 113–114.) Tietenkään Vaginov ei ollut ainoa, joka yhdisti neuvostomaailman varhaiskristillisyyteen. Marietta Tšudakova on kiinnittänyt huomiota punatähden symboliikkaan Mihail Bulgakovin kertomuksessa, joka käsittelee Leninin hautajaisia vuonna 1924. Tšudakova ehdottaa, että Bulgakov olisi arkun

luo kävellessään nähnyt julistuksen: ”Leninin hauta on ihmiskunnan kehto”, joka parodioi pääsiäisjumalanpalveluksen sanoja ”Sinun hautasi on ylösnousemuksemme lähde” (Tšudakova 1995, 314–315). Mainittakoon, että Bulgakov oli Hengellisen akatemian professorin poika. On myös kiintoisaa, että eräässä Bulgakovin romaanin *Valkokaarti* säilyneessä katkelmassa Betlehemin tähti rinnastetaan punertavasävyiseen Venukseen, aivan kuten Vaginovin tekstissä.

Jokainen historian hetki on vain rengas ketjussa – tässä olen sivunnut vain yhtä säiettä ketjun keskeltä. Katsotaan taaksepäin ja eteenpäin. Edessä meitä odottaa joulukuusen salliminen vuonna 1935, kun Stalin lausui kuuluisat sanansa ”elämä tullut paremmaksi, elämä on tullut iloisemmaksi”, neuvostoimperiumi korvasi lopullisesti vallankumouksen, ja levoton *brave new world* muuttui vanhaksi ja kävi liian tutuksi (ks. Dušetškina 1994, Dušetškina 2002). 1920–1930 -lukujen taitteen historioitsijat kutsuvat tätä ”Stalinin vallankumoukseksi”. Stalinin viholliset puolueessa ja hallituksessa ammuttiin, karkotettiin tai ajettiin pakoon; talonpojat sidottiin asuinpaikkoihinsa, mutta sen sijaan sallittiin kotiapulaiset ja alettiin myydä neuvostosampanjaa (ks. aiheesta tarkemmin Gronow 2003). Näin päättyi askeettisten vallankumouksellisten, ideologisten marttyyrien aikakausi. Koitti neuvostoporvarillisuuden aika, joka hylkäsi täysin kaikkinaiset sosialistiset ideat ihmisten mielissä. Mutta ensimmäisten vallankumouksellisten, varhaiskristittyjen viehätys säilyy vielä pitkään

venäläisessä kirjallisuudessa tämän jälkeen. Eri-tyisesti on syytä mainita romanttisen suojasään ja nostalgisen pysähtyneisyyden kauden sekä entusiastisen perestroikan kirjallisuus.

Tietenkään viehtymys varhaiskristillisyyteen ei ollut 1900-luvun keksintö. Jo ennen vuotta 1917 venäläisen vallankumouksellisen koodiin kuului askeettisuus. Se ilmenee jo dekabristeillä. Esimerkiksi Puškinin ystävä Kondrati Rylejev, yksi hirtetyistä dekabristeistä, kirjoitti rakkauden ja järjen yhteensovittamattomuudesta. Myös kenraali Rajeovski kirjoitti Puškinille runokirjeen: ”Jätä toisille laulajille rakkaus, / Miksi rakkaudesta laulaa, kun veri roiskuu” (vrt. myöhemmin Nikolai Nekrasovin runo dekabristeille: ”perusta on vakaa, kun sen alla virtaa veri”). Dekabristi Nikolai Turgenjevin vaikutuksesta Puškin aloitti oodin ”Volnost” rakkauden jumalattaren karkotuksella, kuten Pjotr Vjazemski ”Negodovanie”-runonsa. Rahmetov, Nikolai Tšernyševskin *Mitä tehdä?* -romaanin sankari, uusi ihminen, meni vielä pidemmälle ja nukkui naulojen päällä kasvattaakseen mielenlujuttaan. Koska Tšernyševskin romaani oli luomassa vallankumouksellisen maanalaisuuden eetosta Venäjällä, tämä juoni jatkui aina Leninin asketismimyyttiin ja apostolisiin kasvoihin, jotka runoilija Andrei Voznesenski kehotti poistamaan neuvostorahoista. Ehkä Leninin kasvot olisi pitänyt korvata punaisella neliöllä? Sillä ikuistahan on vain hauras. Ja hauras on symbolista.

Venäjän kielestä suomentanut Tomi Huttunen

Viitteet

- 1 Pasternak ei kuitenkaan ollut ainoa, joka tulkitsi kyseiset kuuluisat säkeet tällä tavoin. Esimerkiksi Harbinista kotoisin oleva emigranttirunoilija Andrei Nesmelov nimitti runokokoelmansa *Veriseksi loisteeksi* (1929). Käsitellyssä Blokin runossa puhuja näkee verisen loisteen vuoden 1905 vallankumouksen kokeneen sukupolven kasvoilla.
- 2 Pietaria edeltävä Venäjä (Rus) oli muodissa Nikolai II:n myöhemmällä hallintokaudella: vuonna 1913, Romanovien 300-vuotisjuhlallisuuksiin hän ilmestyi Aleksei Mihailovitšin aikakauden

asussa, jollaisia ei ollut käytetty pariin vuosisataan.

- 3 Valtakunnallisen vallankumouksellisuuden lippu- ja symboliteologiassa ensimmäinen tähdellä merkitty lippu kuului Petrogradin putkitechtaalle, joka muuten, surullisen ironisesti muutettiin SR-ryhmän lipuksi. (Ks. Relikvii 1985, 32).
- 4 Vallankumouksellisuuden runoilija Vasili Knjazevin kokoelma *Punainen evankeliumi* ilmestyi vuonna 1918 neljänä painoksena. Tuon raivoisan kirjan pääasiällisen komposition ja teeman muodostaa tapahtuneen vallankumouksen kuvaus kristilli-

sen mytologian symbolien ja käsitteiden avulla. Niinpä tekijä, aivan kuten Jeseninillä, ilmestyy Johannes Kastajaksi pukeutuneena: ”En ole Kristus, olen vain Profeetta / Kristuksen, joka saapuu liekissä. / Kastan vapaan laulun liekillä. / Kumarru huulten lähteelle, / Puhdista sielusi ja ylösnouse / Punaisen Kristuksen nimeen!” (Knjazev 1918, 36). Pääsiäisteema esiintyy kirjassa myös, koko antologian mottona on pääsiäisliturgian tekstistä (”Kunnia Jumalalle korkeuksissa, ja rauha maan päällä”) parodioitu ”Kunnia Jumalalle korkeuksissa ja maan päällä Me! Samalla se viittaa Konstantin Balmontin aurinkosymboliikkaan (”Tulemme olemaan kuin aurinko!”) – Balmontin, jonka runous itse asiassa on ilmeinen stilistinen ja emotionaalinen suuntima runoilijalle.

5 Ks. Pastuhov 1955. Jo Osip Mandelštamin Nikolai Gumiljoville omistetuissa ”Pietarilaissäikeissä” kuvataan uutta vuotta (runo on päivätty tammi-kuulle 1913) ja vihjataan purppuraviitan ja jousihaidan väliseen tasa-arvoon.

6 On kiinnostavaa, että runo on kirjoitettu jo 3. maaliskuuta, ikään kuin kaikkien tapahtumien kynnyksellä, missä mielessä se rinnastuu myös pääsiäisen odotukseen. Runoilija tunnusti tämän kirjeessään ystävättärelleen, kriitikko ja kääntäjä Aleksandra Tšebotarevskajalle 26. maaliskuuta (ks. Borodajevski). Tällainen symbolinen assosiaatio oli suosittua tuohon aikaan, ks. Kolonitski 2001, 56–79.

7 Voidaan olettaa, että taiteilija käsitti uuden intelligentsijan valtavirran tavoin juuri vuoden 1920 ajankohtana, jolloin vallankumouksesta voidaan tehdä loppupäätelmiä ja muistelmia. Juuri tuona vuonna järjestettiin yksi Petrov-Vodkinin retrospektiiveistä Petrogradin Taiteiden talossa. Näytely sisälsi niin hänen vallankumousta edeltävää taidettaan kuin sen jälkeistäkin, muun muassa kuuluisa vuonna 1918 tehty asetelma jossa on silli, lasi ja leipäpala. Ks. näyttelyn arvostelu: Gollerbah 1920.

8 Lyhyt kommentoitu luettelo neuvostovallan järjestämisestä kansanjuhlista on kirjassa Rjumin 1927.

Lähteet

Arkistolähteet

Borodajevski = Pismo V. Borodajevskogo A. Tšebotarevskoi ot 26 marta 1917. IRLI f. 189. Ed. Hr. 62.

Julkaistut lähteet

Borodajevski, V. (1917), Pesn Narodu Russkomu. – *Den*. 2: 1574. 7 marta.
 Dušetškina, E. (1994), Russkaja roždestvenskaja jotka v žizni i v literature. – *Novoje literaturnoje obozrenije* 6.
 Dušetškina, E. (2002), *Russkaja jotka: istorija, mifologija, literatura*. Sankt-Peterburg.
 Gollerbah, E. (1920), Vystavka K.S. Petrova-Vodkina. – *Žizn iskusstva*. No 510, 1.
 Gronow, J. (2003), *Caviar with Champagne: Common Luxury and the Ideas of Good Life in Stalin's Russia*. Oxford.
 Ippolitov, A. (2003), Izbrannik Apollona. – *Stolitšnye novosti*. 4.-10.11. <http://cn.com.ua/N284/culture/date/date.html>
 Jesenin, S. (1961), *Sobranije sotšinenii v pjati tomah*. Tom II. Moskva.
 Jesenin, S. (1995–2001), *Polnoe sobranije sotšinenii v semi tomah*. Tom I. Moskva.

Knjazev, V. (1918) *Krasnoje jevangeliije*. Moskva.
 Kolonitski, B.I. (2001), *Simvolj vlasti i borba za vlast: K izušetšenuju političeskoj kultury rossijskoj revoljutsii 1917 goda*. Sankt-Peterburg.
 Kovtun, E. (1996), *Russkii avangard 1920–1930-h godov*. Sankt-Peterburg.
 Okorokov, A.V. (2000), *Molodžožnye organizatsii ruskoj emigratsii (1920–1945 gg.)*. Moskva.
 Pasternak, Boris (2004a), *Polnoje sobranije sotšinenii s priloženijami: V 11-ti tomah*. Tom IV. Moskva.
 Pasternak, Boris (2004b), *Polnoje sobranije sotšinenii s priloženijami: V 11-ti tomah*. Tom V. Moskva.
 Pastuhov, V. (1955), Strana vospominanii. – *Opyty*. No 5.
 Petrov-Vodkin, K.S. (1999), *Pisma. Stati. Vystuplenija. Dokumenty*. Moskva.
 Petrov-Vodkin, K.S. (2000), *Prostranstvo Jevklida*. Sankt-Peterburg.
 Relikvii (1985) = *Relikvii borby i truda. Katalog znamen*. Sost. P.K. Kornakov et al. Leningrad.
 Risunki (1978) = *Risunki Petrova-Vodkina*. Sost. Ju.A. Rusakov. Moskva.
 Rjumin, E. (1927), *Massovyje prazdnestva*. Red. O.M. Beskina. Moskva.
 Struve, N. (1995), Jesenin i revoljutsija. – *Vestnik*

RHD. No. 172.

Tšudakova, M. (1995), Zvezda Vifejema i krasnaja zvezda u M. Bulgakova. – *Russies. Mélanges offerts à Georges Nivat pour son soixantième anniversaire*. Paris.

Vaginov, K. (1991), *Kozlinaja pesn: Romany*. Moskva.

Vaginov, K. (2002), *Peterburgskie notši*. Sankt-Peterburg.

Zelinski, F. (1908), Zolotoi vek (Svjatki 1902 g.). – *Iz žizni idei*. Sankt-Peterburg.