

# Planeetta Pietari

Elena Hellberg-Hirn

Poliittinen, keinotekoinen kaupunki Pietari-Leningrad-Pietari on aina heijastanut vallitsevan ideologian mukaista kuvaa itsestään\*. Kolmensadan vuotensa aikana se on ottanut erilaisia keskeisiä ja ristiriitaisakin rooleja; se on muuttanut nimeään useaan kertaan ja ottanut viimeksi tyttönimensä takaisin. Kaksi vuosisataa tätä Venäjän valtakunnan upeaa virallista pääkaupunkia ja kansallisen kulttuurin syntyjää ylistettiin Venäjän kuuluisaksi “ikkunaksi Eurooppaan”. Kun sitä vielä viime vuosisadan vaihteessa vihattiin keisarillisen virkavallan ja tsarin vainon taantumuksellisenä keskuksena, niin myöhemmin kaupunki julistettiin kolmen venäläisen vallankumouksen – erityisesti vuoden 1917 lokakuun vallankumouksen – kehdeksi. Se innoitti jatkuvasti venäläisen kulta- ja hopeakauden taiteilijoita samoin kuin sekä vallankumousta edeltänyttä että sen jälkeistäkin avantgardea. Neuvostoaikojen toistuvista ideologisista puhdistuksista huolimatta siellä syntyi jatkuvasti underground- ja dissidentiliikkeitä.

Yrittäessämme ymmärtää kaupungin tuottamia Neuvostoliiton jälkeisen identifioitumisen malleja sen lähestyessä kolmesataavuotisjuhlaansa vuonna 2003, on tarkasteltava koodinvaihtoprosesseja, joihin ei sisälly ainoastaan uudelleen nimeäminen vaan myös syvä uudelleen arviointi. Tämä liittyy niin kaupungin symbolien ja kuvien käyttöön kuin kertomuksiin Leningradista tai Pietarista, ja etenkin sen asukkaiden asenteisiin kaupungin kuvan meneillään olevaa

uudistamista kohtaan. Nykyisin keisariajan nostalgia on hyvin suosittua, ja niinpä on jälleen sallittua osoittaa kunniaa menneille vuosisadoille ja järjestellä uudelleen niiden muistomerkkejä museoiden hyllyille. Igor Šnurenko (1998, 7-8) on esittänyt, että Pietari on yksinäinen planeetta, joka usein rinnastetaan menneisyyteensä. Planeetta Pietari haluaa ehdottomasti kerrata onnettomuuksiaan ja ylläpitää näin kuvaa köyhästä aristokraatista, joka oli kavaltanut perintönsä. Suuresti ihailtu ja vihattu kaupunki – juuri tässä on yksi moninimisen ja -kasvoisen kaupungin herättämistä ristiriitaisista asenteista. Jatkuva lumoutuminen tästä ihmeellisestä kaupungista johtuu kenties sen ambivalentista luonteesta. Tällä hetkellä Pietaria luodaan uudelleen keinotekoiseksi historialliseksi saarekkeeksi, joka sijaitsee yhteen sopimattoman Neuvostoliiton jälkeisen Leningradin sisällä ja Leningradin alueen ympäröimänä, mikä synnyttää monia vastakkaisia tunteita ja herättää monia muistoja.

Alusta alkaen Pietarin kaupunkia vihasivat ne, jotka tiedostivat yhteytensä aitoihin venäläisiin traditioihin, jotka olivat jääneet Pietari Suuren länsimaistamisprosessin jalkoihin. Samoin sitä vihasivat ne epäonnekkaammat rakennustyöläiset, joiden oli uhrattava terveytensä ja elämänsä mahtavalle keisarilliselle, sananmukaisesti luuden päälle luodulle Pietarille, ja joiden raadanta tuotti vaurautta ja ylellisyyttä joutilaille eliitille. Sitä vihasivat ja sen häpäisivät myös ne, joita vainottiin, vangittiin ja rangaistiin siksi, että he yrittivät luoda inhimillisiä elinoloja, jotka perustuivat suurempaan oikeudenmukaisuuteen ja vapauteen kuin mitä monarkistisella, Pietarista hallitulla Venäjällä sallittiin.

Vuoden 1917 vedenjakajan jälkeen Pietaria vihäsi uusi hallinto, joka piti kaupunkia desakralisoidun ja

\* Teksti pohjautuu tulevan kirjani *Imperial Prints. Post Soviet St. Petersburg* (Helsinki: SKS, 2003) materiaaliin.

kruunusta luopuneen tsaarinvallan ruumiillistumana. Se oli vanhentuneen menneisyyden kuva yhteiskunnassa, joka suuntautui nyt vahvasti kohti loistavaa kommunistista tulevaisuutta, jonka oli määrä perustua tasa-arvoon ja solidaarisuuteen. Venäjän entisestä pääkaupungista uusine Leningrad-nimiseen tuli kolmen vallankumouksen kaupunki ja Leninin kaupunki. Tätä uutta kaupunkia taas vihasivat kaikki ne, jotka vaalivat Venäjän keisarillista kautta menetettynä paratiisinaan ja joiden oli usein valittava emigraation tai neuvostopuhdistusten vainojen välillä, koska he eivät sopineet uuden hallinnon suunnitelmiin.

Sitä mukaa kun kommunistisen utopian vetovoima asteittain hiipui, mureni ja romahti Neuvostoliiton hajoamisen myötä vuonna 1991, vallankumousta edeltäneestä menneisyydestä tuli houkuttelevampi, sillä se oli ajallisen etäisyyden kuluttama. Keisariajan nostalgia välkehti neuvostoimperiumin raunioiden yllä. Pettymys tulevaisuudennäkymiin herätti menneisyyden vetovoiman. Leningrad irrottautui Leninistä ja otti takaisin tyttönimensä Pietarin. Nykyisin kaupunkilaiset ovat jossain määrin hylänneet molemmat nimet, koska ne kumpikin merkitsevät osittaista muistinmenetystä, kaupungin todellisen historian kieltämistä. Puhkielinen Leninburg tuntuu siis olevan nykyaikainen pilkkallinen kompromissi.

Kun seuraa Pietarin kulttuurista muutosta kolmen vuosisadan aikana, ei voi sulkea silmiään siltä, että kaupunkikuvan taustan muodostavat kriisit ja kieltämiset. Ensin Pietarin pääkaupunki kielsi Moskovan kulttuurikoodin; sitten sosialistinen Leningrad kielsi keisarillisen Pietarin; ja vuodesta 1991 alkaen Pietari on kieltänyt neuvosto-Leningradin. Joka kerta on tapahtunut Venäjän historian ja kulttuurin syvä uudelleen arviointi. Kysymys Pietarin identiteetistä liittyy kiinteästi vuoden 1991 poliittiseen pettymykseen ja negatiivistiseen vallanvaihdokseen.

Identiteetti kuulostaa tänä päivänä jo melko vanhentuneelta termiltä. Eikä vain siksi että sana sisältää inhimillisen kokemuksen laajan kirjon, pelkääntään yksityisestä täysin poliittiseen, vaan ennen kaikkea siksi että substantiivi ”identiteetti” edellyttää jotain pysyvää ja kestäväää. Itse asiassa identiteetti erilaisten ja usein ristiriitaisten osien monimutkaise-

na rakenteena on mitä suurimmassa määrin muuttuva ja se vaihtelee yhteiskunnallisesta kontekstista riippuen.

Identiteetti-termin vastuullinen käyttö edellyttää kohteen luontaisten monimutkaisuusien tiedostamista ja termin täsmällistä ja johdonmukaista soveltamista. Mutta tietenkin termin valtavalla popularisoitumisella on ollut juuri vastakkainen vaikutus: kun identiteetistä on tullut entistä enemmän klisee, sen merkitys on muuttunut sitä mukaa epämääräisemmäksi... (Theories of Ethnicity 1996, 480).

Ehkä pitäisi hylätä koko ajatus imaginaarisesta, vakiintuneesta ”identiteetistä” ja kiinnittää enemmän huomiota monimutkaisiin, vielä paljastavampiin identifioitumisprosesseihin, jotka ovat käynnissä Neuvostoliiton jälkeisessä kulttuurisessa ja poliittisessä tilassa. Neuvostoliiton jälkeinen kausi on epäilemättä transition aikaa: ja vaikka tiedämme millaisesta yhteiskunnallisesta kontekstista, emme vielä oikein tiedä minkälaiseen. Asteittainen muutos neuvostokaudesta erilaisiin Neuvostoliiton jälkeisiin olosuhteisiin tarkoittaa joko uusien identifioitumismallien luomista tai historian ja perinnön tuottamista kapaleista kokoon pantuja hybridejä.

## Perintö

Useiden kilpailevien profiilien joukossa on keisarillinen perintö, tehokkaimmin lanseerattuja. Virallisesti tunnustettu 300-vuotisjuhlaohjelma 2003 on otta-  
nut käyttöön Pietari-Paavalin linnoituksen ääri-  
viivat (hopeinen saari sinistä taustaa vasten) juhluvuo-  
den symboliksi. Muita Pietarin virallisia symboleja  
ovat Pietari-Paavalin linnoituksen enkeli, Amiraliteetin huippu ja Pietari Suuren ratsastajapatsas, joka tunnetaan Vaskiratsastajana.<sup>1</sup>

Juhlaesitettä koristavassa julisteessa kohoaa auringsäteiden ympäröimä Vaskiratsastaja kaupungin ylle; näemme lintuperspektiivistä Pietarin keski-  
osan Pietari-Paavalin saari keskellä. Värit ovat kul-  
lan ja vaaleansinisen sävyjä, taivaallinen teema val-  
litsee, Pietarin keisarillinen katse, kaikki voipa käsi ja  
sen suuruudenhullu ele – hän on säteilevä aurinko  
itse, maallinen jumaluus ja Luoja.<sup>2</sup>

Ei ole yllättävää, ettei Leningradia mainita ollen-

kaan virallisissa juhlaesitteissä. Juhlakomitea yrittää kovasti unohtaa – ja saada muut unohtamaan – että henkiin herätetty historiallinen Pietari on upotettu hyvin todelliseen Leningradiin. Esitteet mainostavat taantumuksellista “takaisin Imperiumiin” -viestiä, ja se tuntuu sopivan kaupungille, joka on ideologisesti menneen ja tulevan – tai ehkä menneen ja nykyisen – välillä.

Pietarin keisarillinen profiili näyttää olevan ainoa mainitsemisen arvoinen. Uskomaton yksinkertaistaminen ja vakavan kriittisen keskustelun puute juhla järjestelyistä kasvavan sosiaalisen kuilun edessä paljastaa virallisten dokumenttien genren viitteeksi: koodit on hyväksytty tekijöiden ja lukijoiden välillä. Dokumentit esittävät manipuloituja kuvia kaupungista sellaisena kuin kulttuuri vaikuttajat ne ovat luo- neet: paikalliset intellektuellit sopeutuvat kulttuurin elitististen ja epä-älyllisten kuluttajien hierarkiaan, korkeakulttuurin perinteisiin standardeihin käyttä- mällä perittyä keisarillista pääomaa ja -kaupunkia, kun taas Neuvostoliiton jälkeisessä todellisuudessa hierarkiat ja standardit ovat kasvaneet ja huvenneet uudella tavalla.

Uutta Pietaria tunnutaan kuvaavan suuren kerto- muksen paluuna, kertomuksena, joka resonoi Impe- riumien Euroopan hahmon kanssa (Joenniemi 1999, 92). Liian kapea ja vanhentunut keisarillinen profiili saattaa synnyttää nurkkakuntaisuutta ja snobismia. Kuitenkin kulttuuri, niin kuin Grigori Kaganov on väittänyt, luo ja ylläpitää useita versioita kaupungin tilakuvasta samanaikaisesti, eivätkä ne ole aina kes- kenään yhteensopivia. “Juuri niiden vuorovaikutuk- sessa käy ilmi todellinen tilan kokemus jollain aika- kaudella. Enemmänkin, kulttuurin liike synnyttää yhä uusia kuvia tilasta. Niiden sarjan loppu on avoin. Se ei ole mekaanisesti kerääntyneiden tosiasioiden kuol- lut summa; se on elävä kokonaisuus. Jokainen uusi kuva vaikuttaa edellisiin, muuttaa niiden sävyä ja arvoa, avaa uusia aspekteja niissä, löytää kaikuja niissä ja kutsuu esiin itsensä niissä, kantaa itsessään selvää tai epäselvää jälkeä.” (Kaganov 1997, 188-189.)

Pietarin tilan ja ajan saaristossa valikoiva näkö, joka tunkeutuu läpi kerroksisen historian, jossa Ju- mala varjelee kaikkea<sup>3</sup>, voi erottaa erillisiä merkitys- saaria. Fiktiivinen Historian enkeli – jollaisen Paul

Klee piirsi ja jonka Walter Benjamin tulkitisi – voisi katsoa taakseen keskikaupungin taivaanrannassa ja hymyillä sen keisarillisen autenttisuuden vaatimuk- sille; ehkä tervehtiessään *en passant* muita, eteerisiä tai materiaalisia enkeleitä, paratiisin sanansaattajia.

## Historian enkelit

Alhaalta ja kaukaa näkyvien enkelien joukko häilyy kaupungin yllä pronssiin ja kullattuun kupariin va- lettuna. Enkeleistä vanhin laskeutui ensin Pietari- Paavalin kirkon torniin vuonna 1724. Tämä Venäjän ensimmäinen metalliveistos (jonka Pietarin pääark- kitehti Domenico Trezzini sijoitti paikalleen) oli kopio hollantilaisen Maastrichin kaupungin raatihuo- neen tuuliviiristä. Enkeli kruunasi protestanttistyy- listä Pietari-Paavalin kirkontornia 112 metrin korke- uudessa. Ensimmäinen enkeli lensi maan suuntaisesti kantaen levitetyissä käsissään ristiä. Tämä hahmo esitti arkkienkeli Mikaelia, Venäjän hallitsijoiden perinteistä suojelijaa. 300-vuotisen materiaalisen ole- massaolonsa aikana Pietari-Paavalin enkeli vahingoit- tui toistuvasti, mutta korjattiin taas ja pantiin pai- kalleen.

Huhtikuun 30. päivän yönä 1756 iski salama hur- jan ukonilman aikana kirkkoon; torni, katto ja kupoli paloivat, ja enkeli tuhoutui tules- sa. Hahmo oli valet- tu uudelleen alkuperäiseen muotoonsa kesään 1774 mennessä. Kolme vuotta myöhemmin tapahtui uusi katastrofi, kun rajuilma turmeli enkelin. Kolmas, jon- kin verran pienentynyt enkeli-tuuliviiri (arkkitehti Antonio Rinaldin luomus vuodelta 1778) korvasi al- kuperäisen mallin. Vuonna 1858 uusittiin kellotor- nin puinen runko, ja neljäs ja lopullinen enkeli las- keutui Pietari-Paavalille, nyt 122,5 metrin korkeu- teen. Tästä korkeasta asemastaan enkeli saattoi seu- rata kaupungin kehitystä keisarillisesta pääkaupun- gista kolmen vallankumouksen kaupungiksi. Vuonna 1941 enkeli oli paikallaan jakamassa piiritetyn ja kuolevan Leningradin kohtalon.

Kaupungin monet kultaiset huiput ja kupolit oli kätkevä tykistöhyökkäyksiltä harmahtavilla maa- likerroksilla, telttakankailla ja peittäville verkoilla. Suojaustyön teki ryhmä ammattikiipeilijöitä, joiden oli nyt harjoitettava taitojaan pinnalla, joka oli jyr-

kempi, liukkaampi, tuulisempi ja vaarallisempi kuin luonnonhuiput. Yksi enkelin pelastajista, M.M. Bobrov, kertoo, kuinka sitä maalattiin joulukuussa 1941; työ tehtiin yöllä, koska vihollinen ampui vuorikiipeilijöitä päiväsaikaan. Pohjatytöt sekä huipun ja kupolin (noin 800 m<sup>2</sup>) maalaaminen vaatisi kuuden ihmisen kahden kuukauden työn. Todellisuudessa työn teki kaksi miestä apunaan kaksi sotilasta. Pahinta oli, että maali irtosi jatkuvasti: se ei suostunut pysymään kolmenkymmenen asteen ankarassa pakkasessa. Vaikuttavin osa työtä oli 6,5-metrisen kupariristin ja 3,6-metrisen enkelin (ja sen 3,8 m leveiden siipien) maalaaminen. Tummanharmaan maalin siveleminen enkeliin sen siivellä istuen ja huojuvan tornin akselin ympäri pyörien oli uskomaton kokemus. Enkeli nosti maalarin ylös ilmaan kuin tarjotakseen tälle parhaan mahdollisen näkymän kaupunkiin. (Bobrov 1988, 80-82.)

Sodan jälkeen enkeli heitti harmaan vaippansa. Torni oli kaupungin korkein kohta vuoteen 1962 asti, jolloin se sai haastajakseen televisiomaston. Marraskuussa 1995 Pietari juhli tämän pyhän suojelusymbolin paluuta takaisin kotitorniinsa. Kullattu enkeli pyöri taas suuren ristin ympäri pitäen sitä toisessa kädessään ja toisella taivaaseen osoittaen. Kun sitä piti korjata vuonna 1997, löydettiin edellisen, neljäkymmentä vuotta aikaisemmin tehdyn korjauksen aikana päivätty kirje, jossa vuoden 1957 vuorikiipeilijät valittivat matalia palkkojaan ja tiukkaa aikataulua. 300-vuotisjuhlien alla, kesällä 2002, tehtiin taas korjaustöitä; ja Pietarissa kolmannella vuosituhanella puhaltavien tuulien uskotaan olevan suotuisia enkeleille. Toisenlaisessa ideologisessa ilmastossa on enkeli-idea tullut taas suosituksi. Enkeli oli yksi vallitsevista motiiveista vuonna 2002 järjestetyssä 300-vuotisjuhlamonumentin suunnittelukilpailussa. Voittajaa ei kuitenkaan ollut, sillä ehdotusten taiteellinen taso oli tuomarien mielestä liian matala.

Lyhyen matkan päässä vanhimmasta Pietari-Paavalin enkelistä seisoo suurin enkeli Aleksanterin pylvään huipulla Palatsiaukiolla. Vuonna 1834 Venäjän Napoleonista saavuttaman voiton kunniaksi pystytetty pronssienkeli, jolla on Aleksanteri I:n, voittoisan keisarin, kasvot, pitelee ristiä ja tallaa jalkoihinsa käärmettä. Aleksanteri-enkeli on siis mies-



Aleksanterin pylväk Palatsiaukiolla. 1834. – Kuva teoksesta: *Monumentalnaja i dekorativnaja skulptura Leningrada*. Leningrad: Iskusstvo, 1991.

puolinen ja Pietari Paavalin enkeli on kenties naispuolinen tai sukupuoleton? Enkeleistä ei koskaan tiedä. Lopultakin ne voivat luoda katseita toisiinsa korkeilta paikoiltaan Talvipalatsin molemmin puolin, kaksin kun ovat. Suuri enkeli katsoo alas, vanhempi katsoo ylös. Molemmat osoittavat taivaisiin. Alun perin ne toivat pyhää suojelua Talvipalatsille ja Pietari-Paavalin linnoitukselle, kahdelle entisen pääkaupungin maallisen vallan keskukselle. Nyt molemmat valtakeskukset on muutettu museoiksi, ja valta itse on muuttanut Moskovaan.

Tähän päivään asti ovat keisarilliset enkelit säilyneet alkuperäisessä tehtävässään siunaamassa keisarillista valtaa. Aleksanteri-enkelillä on kerran ollut täpärät paikat: vallankumouksellisella 1920-luvulla se oli tarkoitus kaataa ja korvata Leninin patsaalla. Vain Leningradin provinsiaalinen status ja se, että johtajat olivat kiinni poliittisessa juonittelussa, esti tällaisen kohtalon.<sup>4</sup>

Neuvostojärjestelmän romahdettua näyttää, ironista kyllä, että on Aleksanteri-enkelin vuoro pудо-



B.I. Orlovskin enkelipatsas Aleksanterin pylvään päällä . 1834. – Kuva teoksesta: *Monumentalnaja i dekorativnaja skulptura Leningrada*. Leningrad: *Iskusstvo*, 1991.

ta. Huolestuneet paikalliset sanomalehdet julkaisivat jatkuvasti varoituksia, että Palatsiaukio pitää sulkea ihmisiltä, koska enkeli tarvitsee korjausta. Aukio on varattu kokonaan kaikenlaisille juhlatilaisuuksille, ja pudonnut enkeli voisi aiheuttaa vahinkoa ja sekasotkua. Enkelin vetynyt ruumis on halkeillut niin, että sadevesi jää sen siipiin, ja jalustasta valuu hitaasti ulos sementtiä; kiinnikkeet ruostuvat, eikä patsas kykene enää seisomaan suorassa. Aleksanterin pylväs on katastrofin partaalla. Ja jos suunniteltu tunneli Palatsiaukion alitse (osa Pjotrovskin Eremitaasin laajentamissuunnitelmaa) toteutuu, saattaa Aleksanteri-enkeli pudota.

Pietari-Paavalin linnoitus, saari ja kellotornin huipun enkeli, tuottavat kaupungin tunnusäänen: linnoituksen kanuunat ampuvat puolelta päivin. Ja toukokuun 30. päivänä 2002, tsaari Pietarin 330. syntymäpäivänä vanhat kellot kellotornissa alkoivat 85 vuoden tauon jälkeen soittaa alkuperäisiä melodioita, *Kol slaven* ja *Bože Tsarja hrani* (Jumala suojelemaan Tsaaria). Vuonna 1917 nuo kellot pantiin soit-

tamaan kommunistista hymniä, *Internationaalia*, mutta se kuulosti hiukan falskilta. Vuodesta 1937 alkaen Neuvostoliiton kansallishymni kuultiin kirkon holvien alla. *Carillon*-kellot (Flanderista, missä tuo soitin oli syntynyt 500 vuotta takaperin) olivat vain kasa romua, kun restaurointi alkoi. *Kol slaven* soi nyt tasatunnein ja *Bože Tsarja hrani* kahdesti päivässä. (Kurjer.)

Ideologisessa tilassa, jossa paratiisin sanansaattajat osoittavat taivaaseen pelastuksen risteillään, ei ole neutraaleja kulttuurisia koodeja. Niinpä vallan hierarkiat ovat enkelin suojelemina palaamassa restauroidussa keisarillisessa myytissä ja *Jumala suojelemaan Tsaaria*-sävelen säestäminä. Ikuisen paluun myytti on hyväksytty taas kertaalleen tässä kaikkein keisarillisimmassa kaupungissa.

Minun Pietari-kuvani muistuttaa liikkeessä otettua valokuvaa, kuin lentävän enkelin ottamaa, koska kaupungin aika ei pysy paikallaan. Enkelille nyky-Pietari saattaa näyttää muulta kuin klassiselta puistolta palatseineen ja patsaineen; se tuo pikemminkin mieleen raunioituneen maiseman, jossa on vielä jälkiä kauniista mutta kuolleesta kulttuurista: Pohjolan Palmyra... Mutta taivaallinen ja demoninen kaupunki on kestänyt monia luonnon ja historian mulistuksia. Niin kuin sen kovin koetellut asukkaat sanovat: "Olemme selvinneet piirityksestä, niinpä selviydymme transitiostakin." Kaupungin 300-vuotisjuhla on kenties ennen kaikkea selviytymisen juhlaa.

## Saaristo

Monen nimen ja tuhansien kasvojen kaupunki on maantieteellinen saaristo, joka ilmaisee itsensä symbolisesti kaupunkikuvissa, joita pitää yhdessä paikallinen ja ajallinen läheisyys. Tänä erityisenä historiansa aikakautena kaupunki pukee ylle keisarillisen puvun valmistautuessaan juhlimaan menneisyytensä kolmea vuosisataa. Neuvostoliiton jälkeinen aika vaatii rekonstruoimaan Neuvostoliittoa edeltäneen ajan kontekstin, jotta neuvosto-assosiaatiot saadaan manattua pois. Koko symbolijärjestelmää arvioidaan uudelleen, puetaan uudelleen ja tarkastellaan uudelleen; erilaiset kulttuuriset, rahasta ja vaikutusvallasta kilpailevat ryhmät luovat uusia ja se-

koittuneita merkityksiä. Kun mediaihmiset mukautuvat omiin sosiaalisiin odotuksiinsa ja eliitin valtaan, vaihtoehtoisia kulttuurisia malleja tarjoavat paikalliset ja etniset yhteisöt, taiteelliset alakulttuurit, vastakulttuuri ja nuoremmat sukupolvet. Merkitysten saaristoa luodaan kulttuuripääkaupungin jakautuneella kulttuurikentällä, kun se etäännyttää itseään yhä enemmän vanhentuneesta neuvostoidentiteetistä.

Vastapainona essentialistisille ajatuksille erityisesti Pietarin hengestä tai kulttuurista väittäisin, että on olemassa useita erilaisia henkiä ja kulttuureita, jotka hallitsevat tiettyjä alueita tilassa ja ajassa ja joilla on erottuvat kulttuuriset ilmaisunsa. Pietarin *kronotooppi* on heterogeeninen kaikilla tasoilla; sen kulttuuri muistuttaa pienten saarten rykelmää. Keisarillisen Pietarin ja Neuvosto-Leningradin toisistaan erotetut sirpaleet elävät rinnakkain heijastuen keskinäistä vierautta ja yhteensopimattomuutta.

Onko symbolimaiseman kartoitus parasta tehdä ylhäältä, sisältä vai ulkoa käsin? Jos mitään määräävää näkökulmaa ei anneta, voidaan erottaa erillisiä kaupunkikuvia: keisarillinen Pietari, Petrograd, Leningrad; byrokraatian ja sotaväen pääkaupunki, kirjallisuuden ja taiteen kaupunki... Jokainen kulttuurisaareke on erilainen sekä reaalityössä että semioottisessa ympäristössä. Keisarillisen Pietarin symbolinen lataus on vahvimmillaan Amiraliteetissa ja Pietari-Paavalin linnoituksessa. Keisarillisen perinnön puolestapuhujat vaativat jatkuvasti niitä kaupungin kulttuurisen hierarkian huipulle. Mikään muu ei tunnuta Pietarissa olevan todella mainitsemisen arvoista paitsi sen "historiallinen" keskusta, sen nykyisen identiteetin ydin; muistojen symbolinen paikka; säännöllinen, ennustettava, yliarvostettu tila; kansallisen perinnön asuinsija. Ehkä elitistisesti suuntautuneet imagomuovaajat, jotka pyrkivät suojelemaan ja säilyttämään keisarillisen kaupungin valjastamalla menneisyyden nykypäivän tarpeisiin, tekevät niin pitääkseen kiinni illusorisesta vakaudesta postmodernin rutan keskellä kaiken sulaessa ilmaan.

Entiset Dostojevskin korttelit säilyttävät selvän kirjallisen symboliikkansa. Moikan ja Kanavan luomilla kaupunkisaarilla on kortteleita, joissa saattaa tuntea hänen romaaniensa epätoivoisen ilmapiirin.

Köyhät ihmiset asuvat yhä samoilla rähjäisillä alueilla, joita elävöittää surrealistinen supermoderni mainonta. Moikan rannalla on kellarikahvila Idiot, Pietarin ulkomaalaisopiskelijoiden kantapaikka.

Leningradille ovat muut symbolisaaret tärkeitä, esimerkiksi Suomen aseman ja Lenin-patsaan vallankumoukselliset ja proletaariset seudut. Myös Talvipalatsilla ja sen aukiolla on Leningradin kontekstissa erilaisia konnotaatioita kuin uuden Pietarin kontekstissa; kontekstit muovaavat kulttuurisia saaria, jotka ovat sekä yhteen sopimattomia ajassa että toisiaan tuhoavia, koska ne kieltäytyvät näkemästä, että niiden oma menneisyys on *passé*.

Sillat ovat Pietarissa toinen teema, joka implikoi eristyneisyyttä ja yhteyksiä. Paikallinen traditio on katsella Nevan siltojen nostamista valkeina kesäpäivinä kello kahden ja kolmen välillä; suuret laivat uivat silloin kohti Laatokkaa. Yhteyden ja katkonaisuuden symboliikka saa alkunsa Pietari Suuresta, joka kuulemma kieltäytyi rakentamasta siltoja Nevan ylitse toivoen turhaan voivansa totuttaa venäläisen manerväestön laivoihin. Ensimmäinen pysyvä Nevan silta rakennettiin niinkin myöhään kuin 1850. Nykyään Pietarin saariston saaria yhdistää noin 500 siltaa (Antonov 2002, 4). Pietarin kaupungin ei ollut alun perin määrä toimia vain ikkunana, vaan myös symbolisena siltana keisarillisen Venäjän ja lännen välillä.

Pietarin spatiaalinen koodi, rajan ja keskuksen mielikuvat, lähestyvät toisiaan saaren kuvassa viitaten yhtä aikaa luonnonmaisemaan ja metaforisesti ihmisen tekemiin kokonaisuuksiin, joista kaupunki on tunnettu. Rakentaessaan kaupunkia melko pienten saarten saaristoon oli arkkitehtien luonnollinen huolenaihe luoda keinotekoisia rajoja monien kanavien, myöhemmin myös puistojen ja palatsien, ympärille. Kaupungin jokaisesta osasta tuli näin pieniä saaria suuremmassa saarella. Kuuluisissa Rossi-kokonaisuuksissa saari-idea on käännetty nurinpäin: rakennukset kehystävät keskusaukiota, tyhjyyden saarta, jossa joskus saattaa olla keskelle pystytetty monumentti merkitsemässä keskusta. Senaatin aukiolla Vaskiratsastaja tuijottaa tyhjyyteen kiveltään yrittäen ojennetuilla käsivarsillaan rauhoittaa historian myrskyisiä vesiä. Pietarin eristyneisyys Venä-

jän rajoilla kaikuu myös Talvipalatsin, keisarillisen vallan myytin verhoaman saaren, ympäristön valtavassa tyhjiydessä. Saariaihe on läsnä kaupungin kauniissa kaiteissa, etenkin siinä, joka erottaa Kesäpuiston paratiisisaaren Nevasta. Eräs Pietari-legend kertoo englantilaisesta, joka saapui keisarilliseen kaupunkiin vain nähdäkseen tuon kuuluisan kaiteen. Hän pysäytti veneensä Kesäpuiston luokse, katseli kaidetta ja lähti kotiin suuresti vaikuttuneena. (Sindalovski 1994, 87.)

Koska Pietari ei ole enää imperiumin keskipiste, ja koska Neuvostoliiton jälkeisen politiikan vaskiratsastaja on muuttanut Moskovaan, ovat uuden Pietarin kulttuuribyrokraatit ja asiantuntijat kiiuvaasti restauroimassa keisarillista koodia, joka perustuu jäykkään hierarkiaan, vallan etäisyyteen ja kulttuuriseen sublimaatioon mahtipontisine sotilaskunnialla, perinteellä ja traditiolla sekä aatellarvoilla ylpeilyineen.

Vastikään hylätty neuvostokoodi oli ambivalentimpi; se oli paradoksaalisesti pinnallisella demokraatialla sosiaalisia piilohierarkioita korjaava koodi; se valtiomilitarismi oli naamioitu rauhanjulistuksin; se yritti sovittaa yhteen populaarikulttuurin kollektiiviset arvot sekä korkeakulttuuriset pyrkimykset; Moskovan valtapyramidi suuntasi maan väestöä kohti täyttymystä kieltämyksen kautta.

Rakenteilla oleva mielihyvää, helppoa rahaa, näkyvää kulutusta ja välitöntä tyydytystä korostava markkinakoodi on jyrkkä vastakohta sekä keisarilliselle että neuvostoliittolaiselle tyyliille. Se rohkaisee nuorisokulttuuria, yksilöllisiä elämäntyyliä, menestysarvoja ja länsisuuntautumista. Kaikki peruskoodit ovat nykyisin tunnistettavissa Neuvostoliiton jälkeisen jakautuman hybridissä mallissa: keisarillinen (vanha Pietari) koodi historiallisessa keskustassa, sen barokki, klassismin arkkitehtuuri ja uudelleen nimetyt kadut; neuvostokoodi (Leningrad) ja sen lähinnä esikaupunkien neuvostoarkkitehtuuri ja toponymiat; markkinakoodin leiskahdukset leviävät taas keskustassa pitkin pääkatuja, pääosin yritysnimien ja mainosten avulla. Katumainokset ovat näkyvin, mutta myös pinnallinen osa prosessia, nopeasti uudistettavissa, korvattavissa tai alas revittävässä.

Silti juuri arkkitehtuuri kuvastaa kaikkein selvim-

min menetetyn keisarillisen sivistyksen itsepintaisia jälkiä tuottaen näin kaupungin avainkoodia. Sen historia pysyy sinnikkäästi rakennuksissa ja monumenteissa. Varhaisen vallankumouksen arvomaailman ylösalaisin kääntyminen saa peilikuvansa viimeisellä vuosikymmenellä, kun esteettiset arvot (ei vain kulttuuri, vaan viihteet ylipäätään) ovat tulleet poliittisia arvoja tärkeämmiksi. Nykyinen kulttuurin uusestetisoituminen, joka on ymmärrettävä reaktiona aikaisempaan neuvostoajan politisoitumiseen nähden, olettaa, että estetiikka ja taiteet asuvat puhtaasti ei-historiallisessa valtakunnassa politiikan ja valtapelien ulkopuolella. Liian myöhään on oivallettu, että valtapeli on entistä brutaalimpaa näyttämön takana. Mutta kyseenalaistaminen ja kumouksellinen mieliala puuttuvat tämän päivän virallisesta todellisuudesta, mutta ne ovat huomaamattomasti läsnä kulttuurisen erilaisuuden saarekkeissa, jotka nekin ovat osa neuvostoperintöä. Ulospäin monoliittinen neuvostokulttuuri tarjosi erinomaista toisinajattelukasvatusta, sillä se edisti tahtomattaan syvää epäluottamusta viranomaisiin: älyllistä ominaisuutta, joka on ehdottoman tärkeä taiteilijoille ja kirjailijoille.

Zygmunt Bauman väittää, että jokaisen “homogeenisen kulttuurin” vision takana on ideologinen aikomus, mitä tulee keskusvallan edesauttaman homogenisoitumisen moderneihin käytäntöihin.

“Tuo ideologia oli kotonaan valtionmuodostuksen, kulttuuristen ristiretkien, erilaisten elämäntyylien standardisoimisen, pakkoassimilaation ja kulttuurisen harmoniapyrkimyksen maailmassa. Siitä lähtien maailma on kuitenkin muuttunut tarpeeksi riistääkseen tuolta ideologialta otteen politiikan käytännöissä ja näin heikentääkseen sen todellisuuskuvaa. Nykyisin on erittäin vaikeaa esittää mitään yhteiskuntaa kokoelmana integroituneita, koossapysyviä ja yhtenäisiä kulttuureita, ’puhtaista’ kulttuureista puhumattakaan.” (Bauman 1999, 200.)

Neuvostoajan “realistinen” tyyli taiteessa ja kirjallisuudessa kielii kaikkialla olleesta sokeudesta ja lyhytnäköisyydestä vaihtoehdoisen kulttuurin ilmaisuja kohtaan. Lukemattomia näkymättömiä kirjailijoita ei koskaan julkaistu; monet taiteilijat eivät koskaan saaneet töitään näynteille. Kapean virallisen vi-

suaalisen ja audittiivisen kentän laajennusta olivat monet musikaaliset ja taiteelliset kodit, jotka järjestivät yksityisiä konsertteja ja esityksiä (jos oli tarpeeksi tilaa ja rahaa) tai opiskelijaklubit ja syrjäiset dissidentipaikat; niissä esiintyi jazz- ja rockryhmiä, kuten DDT tai Akvarium.

Nykyajan kaupunkikuvassa löydämme epäselvän kulttuurisen tilan mallin: selvästi havaittavia kentiä vallitsevista taiteellisista toiminnoista ja vähemmän näkyviä vaihtoehtoisia kulttuurisia malleja; etnisiä, tunnustuksellisia, eri tavoin sukupuolittuneita, vaihdellen alakulttuuriksi, epäviralliseksi kulttuuriksi tai anti-kulttuuriksi nimitettyjä. Historiallisten jännitteiden ja erimielisyyksien tuloksena kelluu transition virrassa kirjo identiteettisaarekkeita. Nykyisin on epävirallinenkin kulttuuri tullut näkyväksi ja kuuluvaksi kaupunkitilassa, vaikka se elää yhä marginaalissa. Ja Leningradin kirjallisen ja taiteellisen *undergroundin* vaiheita vuosien 1956 ja 1968 välisinä hyvinä aikoina kartoitetaan ja analysoidaan.<sup>5</sup>

Kaiken kaikkiaan nykyiset alakulttuurit tarjoavat kaupungille vaihtoehtoisia kulttuurisia malleja tehdessään usein Puškinista, valtakulttuurista ja neuvostoriiteistä ironiansa maalitauluja. On kuitenkin pantava merkille, että entinen underground-guru Timur Novikov, Uuden taideakatemian perustaja, on nostalgisesti suosinut uusklassisia ihanteita vastakohtana alakulttuurin taiteelliselle nihilismille.

Sosiaaliset rajat, nuo imaginaariset viivat, jotka erottavat yhden ryhmän toisesta, pyrkivät suosiimaan vieraantumisen tai yhteenkuuluvuuden tunteita. Koska tällaiset rajat eivät ole luonnollisia, väistämättömiä tai muuttumattomia, saattaa yhteenkuuluvuus ajan myötä päästä voitolle vieraantumisesta. Mutta niin kuin Bruce Lincoln ehdottaa, yhteiskunta on monimutkaisempi kuin yksinkertainen ero sisällä olevien ja ulkopuolisten välillä. Se tarkoittaa, että yhteiskuntaa luonnehtii yhtä paljon hierarkia kuin solidaarisuus. Tällaiset hierarkiat eivät vain näy ryhmärituaaleissa, vaan niissä myös konstruoidaan ja rekonstruoidaan aktiivisesti hierarkioita. (Lincoln 1989, 88.) Kaikenlaiset marginaalisemmat alakulttuuriryhmät voivat käyttää erilaisia, establishmentin järjestystä hajottavia keinoja muotoillakseen uudelleen sosiaalisia muotoja ja vakiintuneita käyttä-

tymistapoja.

Rituaaliensa ja ambitoidensa erottamat kulttuuriset saarekkeet muodostavat hierarkkisen saari- ja luotojärjestelmän Neuvostoliiton jälkeisessä kaupunki-identiteettien saaristossa. Pietarin kulttuurisen tilan on määritellyt sen asteittaisen vieraantumisen historia. Neuvostokaudella keisarilliselta pääkaupungilta, jolta oli riistetty perintö – yhä jalokivin pyntätyltä leskeltä – riistettiin sen aiemmat hallinnolliset ja taloudelliset tehtävät sekä kiistämätön kulttuurinen hegemonia. Se menetti välittäjän roolinsa ikkunana Eurooppaan ja siltana Venäjälle. Neuvostotatuksensa se saavutti väestöpolitiikalla, joka loi vieraantuneita kansalaisia entisistä kyläläisistä, joiden kollektiivinen kulttuuri oli urbaanille individualismille vastakkainen, ja kulttuurisella vieraudella, joka muutti kosmopoliittisen keisarillisen kaupungin Leningradin yksioikoiseksi työläisprovinssiksi. Kaikkein hajottavimpia olivat kuitenkin poliittiset puhdistukset, kaupungin nimen toistuvat menetykset ja paikannimien vaihtelun monet aallot.

Kuten asukkaillaan on kaupungillakin nyt edessään pitkä ja hankala, koskaan päättymätön identifiikaatioprojekti. Stuart Hallin mukaan tämä projekti “hyväksyy sen, ettei identiteettejä voida koskaan yhdistää ja ne pirstaloituvat ja murtuvat yhä enemmän myöhäismodernina aikana; ne eivät ole koskaan yksittäin vaan monikerroksisesti muodostuneet ristiin erilaisista, usein toisiaan leikkaavista ja vastakkaisista diskursseista, käytännöistä ja positioista.” (Questioning of Cultural Identity 1997, 3-4.)

Nykyinen identiteetin etsintä on pitkällä tähtäyksellä tulosta edenneestä vieraantumisesta. Sitä voi pitää tyypillisenä Pietarille, koska kaupungin vaihtoehtoisia rooleja ovat “todellinen itse” ja “vieraantunut toinen” raa’asti muuttuvissa historiallisissa konteksteissa. Marginaalisille enemmistöille tarjotaan kuitenkin valmiina ylhäältä identiteetti post-leningradilaisina pietarilaisina, samaan tyyliin kuin heidän aikaisempi identiteettinsä leningradilaisina oli luotu poliittisesti heitä varten etukäteen. Vaikka nämä kulttuuriset identiteetit eivät ole yhteensopivia, ne jatkavat paradoksaalisesti olemassaoloaan samassa Leninburgin kronotoopissa. Nuo rajoitetut kulttuuriset entiteetit – saaret, kirjaimelliset tai kuvitellut –





Vaskiratsastaja. Kuva: Maija Könönen

tunnustavat tarpeen tuntea laajempien tilojen ja pitempien ajanjaksojen erilaisuudet. “Menetyksen ja muutoksen saartamina pidämme suuntamme vain takertumalla vakauden rippeisiin. Tästä johtuu säilyttäjänsä haluttomuus luopua mistään... Kun suremme menneitä laiminlyöntiä, vaalimme turvallisuuden saaria muutoksen merissä.” (Lowenthal 1998, 6.)

## Genii Loci

On kenties tarpeen korostaa, ettei nykyistä keisarikunnan Pietarin kulttuurista uudelleenkartoitusta ja menneisyyden arviointia voi todella ymmärtää, ellei tarkastele kriittisesti kertomuksia ihmisistä, jotka liittyvät eri paikkoihin. Ne ovat todellisuudessa erottamattomia. Jokainen kertomus on kulttuurinen talletus ja historiallisessa kontekstissa rikas intertekstuaalinen kerros, joka kasvattaa kaupungin myyttiä itsestään. Myytti luotiin 1920-luvulla, kun Pietari oli jo mennyt – niin kuin näytti – ikiajoiksi. Paikallinen

historioitsija vaikutti ratkaisevasti kaupungin myyttiin. Nikolai Antsiferov, niin kuin monet muutkin vallankumouksen jälkeiset alkavan stalinismin uhrin, pidätettiin tekaistuin syyttein vuonna 1929 niin kutsutussa Akademia-jutussa, ja hän sai viettä viisi vuotta Solovkin leirillä ja Vienanmeren kanavalla. Hänet pidätettiin uudelleen 1937 ja vapautettiin lopullisesti kaksi vuotta myöhemmin. Antsiferov oli yksi Vanhan Pietarin seuran johtavia hahmoja ja kannatti kiihkaasti kokonaisvaltaista näkemystä kaupungista, jossa historia, kulttuuri ja ympäristö lomittuvat ja sekoittuvat toisiinsa. Kirjallisuuteen keskittyneissä kuvauksissaan hän käytti Puškinia ja Dostojevskia taiteellisinä metaforina monitahoisen keisarillisen kaupungin erilaisille aspekteille.

Antsiferovin kirjan *Duša Peterburga* (ilmestyi Brockhausin ja Efronin julkaisemana 1922) esipuheessa hänen opettajansa, keskiajantutkija Ivan Grevs, kirjoitti, että suuret kulttuurit herättävät kriisiaikoina voimakkainta luontaisten henkisten arvojen arvostusta ja sen kautta halua säilyttää ja suojella niitä. Tämä pitää yhtä lailla paikkansa meidän aikamme.

Antsiferov keksi, että *duša Peterburga*, kaupungin sielu, sen suojelushenki, asuu Falconet’n Vaskiratsastaja-patsaassa. Aloittaen kirjansa toteamalla, että on mahdotonta kuvata Pietarin henkeä, Antsiferov ehdottaa, että nähdäkseen kaupungin “ei-inhimillisenä olentona” on käytettävä lintuperspektiiviä. “Sen henki avautuu meille, kun omaksumme ensin venäläisen kirjallisuuden tuottamat kuvat siitä ja katsomme sitten kaupunkia Iisakin kirkon kupolista”, hän kirjoitti (Antsiferov 1990, 14, 25). Näkymä ylhäältä paljastaa “suuren imperiumin kruunun”, “traagisen imperialismin” kaupungin, joka on synnyttänyt suurisuuntaisia arkkitehtonisia projekteja.

Kun 1900-luvun vaihteessa Taiteen maailma-liike yritti pelastaa Pietarin myönteistä kuvaa dostojevskilaisilta vaikutteilta, jäi Aleksandr Benoisille silti salaisuudeksi se, miksi pronsin Pietarin kylmä katse saattoi herättää minkäänlaista lämpöä tai kiinnostumista. Tyllyssä roomalaisessa hengessä, juuri Pietarin ruumiillistamassa säntillisessä, muodollisesti täydellisen elämän aatteessa Benois havaitsi jotain uskottoman fantastista, kuin itse kaupungin il-

mapiiri olisi luotu sieluttomien, valtavan mutta löystyneen vieterin liikuttamien robottien leikiksi. Vaskiratsastajassa hän näki vaarallisen ihanteen, joka paljasti aavemaisia jälkiä titaaniin taisteluista ja suurista purkauksista (Antsiferov 1990, 98). Monumentaalista keisaria ei kuitenkaan valittu edustamaan kaupungin henkeä. Painokkaasti *Genius Lociksi* julistettu Vaskiratsastaja ei ole Antsiferoville pelkästään Pietarin paikallinen jumaluus; monumentti tuottaa inspiraatiota kaikille venäläisille yhdistäen suuren kansan kohtalon Pietarin keisarillisiin tekoihin. (Antsiferov 1990, 114-115.)

Valta puhuu ihmisille monumentin kielessä, kuten runoilija Velimir Hlebnikov on kirjoittanut. Valtapyramidi on todellakin tärkein taiteellinen idea Vaskiratsastajan takana: ratsastajan kolmikulmainen hahmo kohoaa jalustan kolmikulmaisen karhean graniitin yllä (Arkin 1990, 328). Ylemmän kolmikulmion huippu on Pietarin pää, joka kruunaa monumentin hierarkkisen rakenteen. Pietari istuu eläimen nahan päällä hevosen selässä, siinä ei ole satulaa eikä jalustimia, vaan hevosen ja ratsastajan täydellinen yhtenäisyys – venäläinen kentauri. Ranskalainen kuvanveistäjä on pukeutunut keisarin omituiseen pukuun, joka koostuu venäläisestä, Volgan lauttoreiden tyylisestä paidasta ja roomalaisesta toogasta. Pietarin päätä kruunaa laakeriseppelä. Pystyyn kavahtaneen hevosen selässä hän istuu kohti Nevan tyhjää tilaa kuin aikoi hypätä jokeen. Vastapäisellä rannalla makaavat graniittisfinksit vaanien kaukaa hänen mahdottoman hyppynsä jäätyneitä hetkeä.

Kun Markiisi de Custine lähestyi Pietaria höyrylaivan kannella kesäkuussa 1839, lattea, yksitoikkoinen maisema ei tehnyt häneen vaikutusta, “vesiautiomaa jota kehysti turveautiomaa: meri, ranta ja taivas ovat kaikki sekaisin yhdessä peilissä, mutta peili on niin himmeä ja tummunut, ettei se heijasta mitään” (Custine 1989, 78). Tullessaan lähemmäs hän näki kaupungin kohoavan vedestä:

“Kun kaukaa näkyvää, taivaan ja meren välissä olevan maan epäselvää ääri viivaa lähestyy, tulee se hiukan epätasaisemmaksi paikka paikoin: nuo tuskin havaittavat epäsäännöllisyydet paljastuvat lähempää katsottuina Venäjän uuden pääkaupungin valtaviksi arkkitehtonisiksi monumenteiksi. Alam-



*Sfinksi – yleiskuva. Egypti, 1455-1414 e.Kr. – Kuva teoksesta: Monumentalnaja i dekorativnaja skulptura Leningrada. Leningrad: Iskusstvo, 1991.*

me ensin erottaa kreikkalaiset kirkontornit ja luostarien kullatut kupolit; sitten jotkut uudenaikaiset rakennukset – graniittilaitureihin rajoittuva Pörssin julkisivu ja yliopistojen, museoiden, parakkien ja palatsien valkoiset pylväsriivit tulevat näkyviksi. Tullessasi kaupunkiin ohitat joitakin sfinksejä, myös graniittisia. Niiden suhteet ovat kolossaaliset ja niiden ulkonäkö vaikuttava; joka tapauksessa näillä antiikin kopioilla ei ole arvoa taideteoksina. Palatsien kaupunki on aina upea, mutta antiikin patsaiden jäljitteleminen shokeeraa, kun ottaa huomioon ilmaston, johon nämä mallit on sopimattomasti asetettu.” (Custine 1989, 87.)<sup>6</sup>

Custine uskoi sfinksien olevan jäljitelmiä niin kuin kaiken muunkin, mitä hän Pietarissa näki. Mutta sfinksit ovat itse asiassa ainoita aitoja antiikin taideteoksia Nevan suulla. Kun arkkitehti Konstantin Thon suunnitteli matkustajalaituria, jonka kuvanveistäjä Pjotr Klodtin (Anitškovin sillan kuuluisien hevosten tekijän) piti koristaa, saatiin tietää, että kaksi antiikin sfinksiä, jotka oli äskettäin ostettu Egyptis-



Sfinksit – kasvot. Egypti, 1455-1414 e.Kr. – Kuva teoksesta: *Monumentalnaja i dekorativnaja skulptura Leningrada*. Leningrad: Iskusstvo, 1991.

tä, voisivat korvata kalliin hevoskomposition. Thonin alkuperäistä suunnitelmaa muutettiin, ja sfinksit saapuivat turvallisesti Pietariin Theebasta (nykyisestä Luxorista) vuonna 1832. Kaksi vuotta myöhemmin ne ottivat paikkansa Taideakatemian luona Nevan rannalla. Ne ovat kolme ja puoli tuhatta vuotta vanhoja; kolme kertaa yhtä vanhoja kuin Venäjä itse. Itämaisen, antiikin taideteoksen arveltiin sopivan koristamaan juuretonta ja vielä suhteellisen historiatonta, kunnianhimoista eurooppalaista kaupunkia. Pietari oli silloin vajaat 130 vuotta vanha. Graniittisfinksit (molemmat esittävät XVIII dynastian faaraota Amenhotep III:ta) katsovat toisiaan tyhjiällä, tyhjään veteen vievillä portailla, joilla ei ole nykyisin matkustajalaituria. Nevan tyhjä tila erottaa ne Vaskiratsastajasta, joka suuntautuu samaan tyhjään tilaan vastapäiseltä rannalta.

Ehkä ei ole sattumaan, että Nikolai Antsiferovin vuoden 1922 *Pietarin sielun* laitoksen kannessa oli grafiikka, joka esitti yhtä sfinksia lumiviitassa. Mutta siinä missä dynaaminen Pietari vaskisella oriillaan

esitettiin kaupungin *genius locina*, keisarillisen myytin kaikkivaltiaana sankarina ja Pietarin varsinaisena symbolina, on loikoileva graniittisfinksi arvoituksellisine hymyineen keisarillisen ratsastajan salainen varjo. Sfinksin vierauden vaikutelma virtaa toisuden salatuista aspekteista Pietarin tukalassa asemassa venäläisessä tilassa. Puoliksi leijonana, puoliksi ihmisenä jakaa egyptiläinen sfinksi rajan vartiomiehen ja portinvartijan symboliikan samalla lailla tuotujen leijonien kanssa; ja Pietarissa on sadoittain leijonia samoin kuin miespuolisia ja naispuolisia sfinksejä. Sfinksit ovat myyttisiä sukulaisia muille hybrideille ja seksikiöille kaupungin veistoskoristelussa: aarnikotkille, vedenneidoille ja merenneidoille kaiteissa ja silloissa. Raja-alueen kaupungin kokonaisparadigmassa sillatkin ovat rajoja; myös Neva on raja, kuoleman joki, Ahmatovan ja Brodskyn runoudessa *Lethe-Neva*.

Sfinksissä ruumiillistuu Pietarille ominainen raja-alueen ambivalenssi. On huomattavaa, että ”Sfinksit” on usein siteeratun, Aleksandr Blokin rajavyönnä 1918 kirjoittaman runon otsikko; se esittää kuvan hirviömäisestä Venäjämästä, väkivaltaisesta ja verenhimoisesta, joka seisoo hajareisin Euroopan ja Aasian välillä. Pietari-myytin kontekstissa sfinksi viittaa yhteen sopimattomista osista kootun kulttuurin ratkaisemattomiin ristiriitoihin. Se muistuttaa keisarillisesta valtafunktioista ja sen despoottisuudesta ja orjuudesta; suuresta menneisyydestä ja tuntemattomasta tulevaisuudesta sekä eloonjäämisen paradoksisista ajan ja tilan reunalla. Ja juuri tämä tuskin havaittava ja ambivalentti yhteen kietoutuminen – ja sen aiheuttama epävarman merkityksen vaihtelu – muuttaa sfinksin symboliksi, ei pelkästään merkiksi tai vertauskuvaksi. Se kieltää katsojalta vapauttavan oivalluksen. Mutta ennen kaikkea sfinksi on heterogeenisyyden perikuva. Rannan egyptiläisten sfinksien graniittiduo alkuperä on vieraassa kulttuurissa; ne seisovat siellä toisuden saarekkeena, joka vastaa Pietarin asemaa Venäjän kulttuurisessa tilassa.

Ja koska kaikki Pietarissa tuntuu olevan kahdennettua, niin ovat paikalliset hengetkin. Tästä muistutettiin toukokuussa 1995, kun vastakkaiselle rannalle, rantavallin vastakkaiseen päähän asetettiin pronssinen sfinksipari. Monumentti oli lahja kau-

pungille venäläissyntyiseltä amerikkalaiselta Mikhail Šhemyakinilta, Pietarin-Paavalin linnoituksen pronssipatsaan (Vaskirastastajan vastaparin) tekijältä. Näillä monikertaisilla paikan hengillä on rituaalisia funktioita. Kaupungin päivänä pidetään viralliset seremoniat keisarillisen Vaskirastastajan vieressä; vastanaineet kuvauttavat itseään ympäri vuoden Pietarin pystyyn kavahtaneen hevosen kavioiden alla. Linnoituksessa Šhemyakinin Pietarin groteski hahmo pienine, kaljuine päineen ja pitkine laihoine jalkoineen istuu tuolilla jalankulkijoiden tasolla niin, että sen hämähäkkimäiset sormet kutsuvat meitä maagiseen kosketukseen, jonka uskotaan tuovan onnea. Ohi kulkevat tytöt haluavat tulla kuvatuiksi Pietarin sylissä. Vanhat sfinksit ovat suosittuja opiskelijoiden tapaamispaikkoja. Šhemyakinin uudet sfinksit

ovat toisaalta saaneet poliittista merkitystä, sillä ne on omistettu neuvostokauden ideologisen vainon uhreille.

Jokainen uusi syntyvä Pietari-myytti tuottaa erilaisen rekonstruktion vanhoista representaatioista, kutoo uusia linkejä niiden välille, tuo symbolikenttään uutta, arkipäivästä saatua tietoa ihmisille, joiden sosiaalinen asema on muuttunut. Vaikka Pietarin ja lännen suhteiden uudelleen arviointi voi vain rohkaista liberaaleja suuntauksia yhteiskunnassa, nostavat tulevaisuuden näkymät myös paljon tärkeitä kysymyksiä, mitä tulee uuteen Pietari-kuvaan nyky-Venäjän ja Pohjois-Euroopan kontekstissa.

*Englannista suomentaneet  
Tomi Huttunen ja Päivi Paloposki*

## Viitteet

- 1 Kaikkien kaupallisten tuotteiden, jotka käyttävät näitä symboleja, täytyy maksaa tiettyä veroa kaupungille. Toistaiseksi juhlasymbolit ovat maksaneet kahdesta muistolaatasta. (*Kommerçant-SPb* 27.8.2002)
- 2 Presidentti Putinin johtama Liittovaltion 300-vuotisjuhlakomitea on julkaissut toisen, kilpailevan esitteen. Sen takakanassa siteerataan tsaari Pietarin ukaasia lokakuun 24. päivältä 1714; se koskee Pietarin rakentamisesta: jokaisen kärrykuorman on tuotava kaupunkiin kolme kiveä; muutoin omistaja joutuu maksamaan riunan sakon jokaisesta puuttuvasta kivistä. Allekirjoitus: Tsaari Pjotr Aleksejevitš, Koko Venäjän Itsevalti. Liittovaltion esite esittää erilaisen perspektiivin, sillä sitä hallitsee punainen väri ja koristavat Pietarin lippu ja valtion trikolori Pietari-Paavalin huippu taustanaan sekä iskulause: "Pietari on venäläisen valtionjohtoisuuden esimuuri!"
- 3 Deus conservat omnia, Šeremetjevin perheen vaakunatunnus heidän Fontankan palatsinsa – niin kutsutun *Fontanny domin*, jossa Anna Ahmatova asui monta vuotta – portin päällä.
- 4 Ks. esim. Sindalovski (1999, 226), joka mainitsee vastaavan ajatuksen, joka syntyi 1930-luvulla kasvavan Stalin-kultin aikana: Pietari-Paavalin enkelin korvaamisen Kansojen Isän hahmolla. Sitäkään ei toteutettu.

- 5 Krivulin 1993; *Novoje Literaturnoje Obozrenije* 15, 30; huomaa myös Stanislav Savitskin (2002) väitöskirja. Nykyisiä Pietarin alakulttuureja esitellään teoksessa *Neofitsialnaja stolitsa 2000*. Taiteet, etenkin runous ja musiikki, samoin kuin uskonto olivat suosikkialueita, joihin dissidenttiryhvät neuvostokaudella pakenivat. Ensimmäinen mielipide-ero musiikissa tuli bardeilta Bulat Okudžava ja Vladimir Vyotski, myöhemmin rokista. Oikeus vapaaseen itsemilaisuun oli kiihkeän hetken asia monille nuorille neuvostoihmisille. Nuorisokulttuurista ks. *Molodjožnyje dviženija* 1999; Štšepanskaja 1993.
- 6 Custinen kirja julkaistiin englanniksi nimellä *Empire of the Czar. A Journey through Eternal Russia* (Longman) vuonna 1843. Venäläiset lukijat lukivat sitä alkukielellä ja salaa, sillä kirja oli kielletty; Aleksandr Herzenin mukaan 1851 sen saattoi löytää jokaisesta säädyllisestä kodista. Hänen mielestään Custinen kirja oli kiinnostavin ja älykkäin ulkomaalaisen Venäjistä kirjoittama kuvaus. Lyhennetty laitos ilmestyi venäläisenä käännöksenä 1910 (julk. *Russkaja byl*) ja laajempi laitos 1930 Entisten Poliittisten Vankien (Izdatelstvo Politkatoržan) kustantamana; reprint 1990: Nikolajevskaja Rossija. Englanniksi Custinen kirja julkaistiin uudestaan kylmän sodan dokumenttina nimellä *Journey in Our Time* 1950.

## Lähteet:

- Antonov, B. I. (2002), *Mosty Sankt-Peterburga*. Sankt-Peterburg: Glagol.
- Antsiferov, N. (1990 /1922/), *Duša Peterburga*. Sankt-Peterburg: Lenizdat.
- Arkin, D. (1990), *Obrazy arhitektury i obrazy skulptury*. Moskva: Iskusstvo.
- Bauman, Zygmunt (1999), *In Search of Politics*. Polity Press.
- Bobrov, M. M. (1998), *Hraniteli angela*. Leningrad: Lenizdat.
- Custine = The Marquis Astolphe de Custine (1989), *Empire of the Czar. A Journey Through Eternal Russia*. Doubleday.
- Joenniemi, Pertti, ed. (2001), *Saint Petersburg. Russian, European and Beyond*. SPb State University Press.
- Kaganov, Grigory (1997), *Images of Space. St. Petersburg in the Visual and Verbal Arts*. Translated by Sidney Monas. Stanford University Press
- Krivulin, Viktor (1993), '37', 'Severnaja potšta'. *Samizdat*. Sankt-Peterburg: NITZ "Memorial".  
Kurjer = Kurjer 19, 19.6.2002.
- Lincoln, Bruce (1989), *Discourse and the Construction of Society: Comparative Studies of Myth, Ritual, and Classification*. New York: Oxford University Press.
- Lowenthal, David (1998), *The Heritage Crusade and the Spoils of History*. Cambridge University Press.
- Molodjožnye dviženija (1999), *Molodjožnye dviženija i subkultura Sankt-Peterburga. Sociologičeski i antropologičeski analiz*. Ed. Kostjušev V. V. Sankt-Peterburg: Norma.
- Neofitsialnaja stolitsa (2000), *Neofitsialnaja stolitsa*. Eds A. Hlobystin & M. Rayskin. Sankt-Peterburg: GIF.
- Questions of Cultural Identity (1997), *Questions of Cultural Identity*. Ed. by Stuart Hall and Paul du Gay. London: Sage.
- Savitski, Stanislav (2002), *Andegraund – istorija i mify leningradskoi neofitsialnoi literatury*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.
- Sindalovski, N. A. (1994), *Legendy i mify Sankt-Peterburga*. Sankt-Peterburg: Fond "Leningradskaja galereja".
- Sindalovski, N. N. (1999), *Peterburg v folklore*. Sankt-Peterburg: Neva/Letny sad.
- Šnurenko, Igor (1998), *Planeta Peterburg*. – *Neva* 8, 7-8.
- Štšepanskaja, T. B. (1993), *Simvolika molodjožnoi subkultury*. Sankt-Peterburg: Nauka.
- Theories of Ethnicity (1996), *Theories of Ethnicity: A Classical Reader*. Ed. by Werner Sollors. MacMillan Press.