Pääkirjoitus

3 Kurkistus itänaapurin kirjallisuuteen
Mika Perkiömäki & Hanna Samola

Artikkelit

7 Vuoret ja kaupunki vastakohtaisina tiloina Alisa Ganijevan teoksissa
Anni Lappela

23 Suloisen etelän suojatit pohjoisen kuolemanmaisemassa. Pohjoisen ja etelän vastakohtaisuus venäläisessä kirjallisuudessa romantiikasta sosialistiseen realismiin
Thekla Musäus

40 Venäläisen modernistisen runouden suomalainen käännöshistoria, 1918–1930
Tintti Klapuri

56 Kuka tarvitsee ketä? Lasten ja aikuisten välinen suhde Vladislav Krapivinin monimutkaisissa maailmoissa
Jenniliisa Salminen

Esseet

72 Grigori Oster – satusetä, huligaani ja pedagogi
Hannes Viimaranta & Johanna Viimaranta

78 Zinaida Lindén ja hänen naishahmonsa
Klavdia Kurvinen

82 Perhosen lento. Leonid Aronzonin runoudesta
Mika Mihail Pylsy

Lukunurkka

91 *Suleika avaa silmänsä* – ajatuksia Guzel Jahinan romaanista ja sen ”puhdistavasta” ideasta
Arja Rosenholm & Irina Savkina

VERTAISARVIOITU
KOLLEGIALT GRANSKAD
PEER-REVIEWED
www.tsv.fi/tunnus

Katsaus

96 Anton Tšehovin reseptiosta Suomessa. Lehtien alakertanovellien kirjoittajasta 1900-luvun modernismin edelläkävijäksi
Liisa Byckling

Arvostelut

106 Tšehovin moderni
Tintti Klapuri: *Chronotopes of Modernity in Chekhov*
Andrei Stepanov

108 Ääni ja hiljaisuus Mandelštamin runoissa
Jussi Hyvärinen: *"Sana palaa musiikkiin". Musiikki Osip Mandelštamin maailmankuvassa 1908–1925*
Liisa Bourgeot

111 **Abstracts**

Mika Perkiömäki & Hanna Samola

Kurkistus itänaapurin kirjallisuuteen

Venäjällä ja Suomella on ollut tiivis kulttuurisuhde vuosisatojen ajan. Venäläiset kirjailijat ovat kuvanneet Suomea ja suomalaisia, ja suomalaiset kirjailijat – esimerkiksi Katri Lipson, Rosa Liksom, Sirpa Kähkönen ja Olli Heikkonen – ovat kertoneet Murmanskista, Moskovasta, Pietarista ja Siperiasta. Suomalaiset tuntevat hyvin suuret venäläiset kertojat, kuten Gogolin, Tolstoin, Dostojevskin ja Tšehovin. Etenkin Anton Tšehovilla on vakaa paikka suomalaisten sydämissä, ja tässäkin lehdessä häntä käsittelee niin Liisa Bycklingin katsaus kuin Andrei Stepanovin kirja-arvostelu.

Venäläinen nykykirjallisuus on kuitenkin jäänyt suhteellisen vieraaksi suomalaiselle yleisölle, vaikka venäläisen kirjallisuuden suomennoksia ilmestyy vuosittain lukuisia. Ljudmila Ulitskajan ja Viktor Pelevinin kaltaiset kuuluisuudet tunnetaan laajalti, mutta suuri osa venäläisen kirjallisuuden uusista teoksista on vailla suomennoksia – esimerkiksi Aleksei Ivanovin, Zahar Prilepinin, Andrei Rubanovin, Saša Sokolovin, Anna Starobinetsin, Mihail Tarkovskin ja Jelena Tšižovan tuotantoa ei ole toistaiseksi ainakaan kaupallisesti suomennettu lainkaan. Sellaisilta huomattavilta venäläisiltä nykykirjailijoilta kuin Juri Buidalta, Boris Jekimovilta, Vladimir Makaninilta, Olga Slavnikovalta, Tatjana Tolstajalta ja Anni Lappelan artikkelissaan käsittelemältä Alisa Ganijevalta on toistaiseksi suomennettu lyhytproosaa, mutta ei romaaneja tai muita pääteoksia. Viimeisin lisäys suomennettuihin venäjänkielisiin nykykirjailijoihin on tataari Guzel Jahina, jonka esikoisromaanista Arja Rosenholm ja Irina Savkina lehdessämme kirjoittavat.

Kiinnostus venäläistä ja venäjänkielistä kulttuuria kohtaan on Suomessa vahva. Suomessa on viime vuosina huomioitu myös Venäjän ulkopuolella kirjoitettu venäjänkielinen kirjallisuus. Esimerkiksi Virossa asuvien venäjäksi kirjoittavien Igor Kotjuhin, Andrei Ivanovin ja P. I. Filimonovin tuotantoa on julkaistu suomeksi. Venäjänkielisen ja Venäjän kirjallisuuden kenttä on huomattavan laaja ja monipuolinen. Se kattaa Venäjällä julkaistun venäjänkielisen kirjallisuuden lisäksi muissa maissa julkaistun venäjänkielisen kirjallisuuden sekä Venäjän alueella kirjoitetun muun kuin venäjänkielisen, esimerkiksi udmurtin-, komin-, karjalan- ja marinkielisen kirjallisuuden. Myös viime vuonna Nobelin kirjallisuuspalkinnon pokannut valkovenäläinen Svetlana Aleksijevitš kirjoittaa venäjäksi. Hänenkään *Utopian äänet* -pentalogiastaan ei ole suomennettu kuin kaksi teosta. Tässä lehdessä Klavdia Kurvinen käsittelee Venäjällä syntyneen, Suomessa asuvan ja ruotsiksi kirjoittavan Zinaida Lindénin tuotantoa.

"Venäjällä runoilija on enemmän kuin runoilija", kirjoitti 1960-luvulla Jevgeni Jevtušenko. Samoihin aikoihin vaikutti Leningradin runopiireissä Leonid Aronzon,

jonka tuotantoon pääsemme Mika Mihail Pylsyn esseessä tutustumaan. Liisa Bourgeot'n kirja-arvostelu taas johdattaa varhaisempaan neuvostorunouteen Osip Mandelštamin kautta. Venäjää on usein luonnehdittu kirjallisuuskeskeiseksi maaksi, ja kirjailijan asema onkin siellä perinteisesti ollut tärkeä. Venäläinen kirjallisuus on jo Puškinin ajoista asti ollut yhteiskuntakriittistä, ja tämä asema on säilynyt 2000-luvun kirjallisuudessa vaikka kirjailijan yhteiskunnallinen merkitys jälkisosialistisella Venäjällä onkin kaventunut. Yhteiskunnallisuus ja satiirisuus ovat olleet myös venäläisen lastenkirjallisuuden keskeisiä ominaisuuksia. Venäläistä lastenkirjallisuutta sävyttää myös mitä absurdein huumori Daniil Harmsin lastenrunoista Grigori Osterin teoksiin. Tässä numerossa venäläistä lastenkirjallisuutta käsittelevät Jenniliisa Salmisen artikkeli Vladislav Krapivinin täysin suomentamattomasta tuotannosta sekä Hannes ja Johanna Viimarannan essee Grigori Osterin karnevalistisista lastenkirjoista.

Suomessa on jo pitkään tehty korkeatasoista venäläisen kirjallisuuden tutkimusta. Sen julkaisukanavat ovat tavallisesti englannin- ja venäjänkielisiä, mutta me halusimme tarjota mahdollisuuden kirjoittaa suomeksi suomalaiselle yleisölle. Toimittamamme *Avaimen* Venäjä-teemanumero tutkii venäläistä kirjallisuutta ja kirjallisuuden Venäjä-kuvauksia monista eri näkökulmista. Vertaisarvioiduissa artikkeleissa on esillä niin romantiikan ajan runous ja 1900-luvun alun modernismi kuin pohjoiskaukasialainen nykykirjallisuus ja myöhäisen Neuvostoliiton lastenkirjallisuus. Tutkimusten teoreettiset lähtökohdat vaihtelevat tarttolaisesta kulttuurisemiotiikasta geokritiikkiin, lastenkirjallisuuden kaksoisyleisöstä käännöshistoriaan. *Avaimen* suomalainen yleisö otetaan huomioon nostamalla esiin esimerkiksi Thekla Musäuksen esittelemät Jevgeni Baratynskin 1800-luvun alun Suomi-kuvaukset sekä venäläisen modernistisen runouden rantautuminen Suomeen, mihin Tintti Klapuri artikkelissaan perehtyy.

Artikkelien lisäksi lehden katsaukset ja esseet tarjoavat monipuolisen näkymän venäläiseen kirjallisuuteen. Esillä on jälkisosialistista lastenkirjallisuutta, radikaalia neuvostorunoutta, suomenruotsalaista emigranttikirjallisuutta, palkittua uusinta venäläistä kirjallisuutta sekä Anton Tšehovin tuotantoa, jota peilataan sen vastaanottoon ja moninaisiin vaikutteisiin Suomessa. Lehden arvosteluissa perehdytään vielä Tšehovin moderniin sekä ääneen ja hiljaisuuteen Osip Mandelštamin runoissa.

Anni Lappela tutkii artikkelissaan Suomessa toistaiseksi huonosti tunnetun dagestanilaistaustaisen nykykirjailijan Alisa Ganijevan teoksissa kuvattujen vuorten vastakohtaisuutta teosten kaupunkitilaan nähden. Lappelan artikkelin teoreettisena lähtökohtana on geokritiikki, joka on tuore ja raikas lähestymistapa niin suomenkielisessä kirjallisuudentutkimuksessa ylipäätään kuin venäläisen kirjallisuuden tutkimuksessa kansainvälisestikin. Artikkelissaan Lappela yhdistää geokritiikin postkolonialistiseen näkökulmaan sekä venäläisessä nykykirjallisuudessa suosittuun utopia- ja dystopiadiskurssiin.

Tilallisiin vastakohtaisuuksin keskittyy myös Thekla Musäuksen artikkeli pohjoisen ja etelän vastakohtaisuudesta venäläisessä kirjallisuudessa, jota kirjoittaja tarkastelee peräti puolentoista vuosisadan ajalta aina romantiikan ajasta sosialistiseen realismiin. Musäuksen teoriakehys lähtee lotmanilaisen kulttuurisemiotiikan keskustan ja periferian suhteesta. Tätä perinteisestä venäläisestä filologisesta tutkimusotteesta ammentavaa kehystä hän laajentaa angloamerikkalaisen tutkimusperinteen hybridisyyden käsitteellä. Suomalaista lukijaa kiinnostanee erityisesti Musäuksen analyysi Suomen ja Karjalan kuvauksista venäläisessä kirjallisuudessa.

Tintti Klapurin artikkeli paneutuu venäläisen modernistisen lyriikan Suomessa julkaistuihin käännöksiin. Hänen käännöshistoriallinen analyysinsä osoittaa, miten ensimmäiset ja joidenkin kirjailijoiden kohdalla ainoat venäläisen 1920-luvun alun lyriikan kääntäjät olivat Suomen ruotsinkielisiä, merkittävimpänä heistä Rafael Lindqvist, jonka ruotsinnokset olivat huomattavan varhaisia myös Ruotsissa tehtyihin käännöksiin nähden. Venäläinen modernismi oli tunnetumpi Suomen ruotsinkielisten kuin suomenkielisten keskuudessa. Lisäksi suomennokset tehtiin Klapurin mukaan venäjäntaitoisten kääntäjien vähälukuisuudesta johtuen usein välikielen kautta.

Venäläinen lastenkirjallisuus tunnetaan meillä ennen kaikkea Eduard Uspenskin kautta. Venäläistä lastenkirjallisuutta ei viime vuosina ole suomennettu juuri lainkaan, pirteänä poikkeuksena Stanislav Vostokovin humoristinen *Frosjan talo* (2014, suom. 2015). Vähälle huomiolle on Suomessa jäänyt myös Vladislav Krapivin, jonka 1980-luvun ja 1990-luvun alun fantasiatuotannon monimutkaisiin maailmoihin Jenniliisa Salminen artikkelissaan syventyy. Salminen tutkii Krapivinin fantasiaromaanien kaksoispuhuttelun keinoja ja kaksoisyleisöä sekä osoittaa, miten Krapivinin romaaneissa kuvattujen maailmojen monimutkaisuus korreloi niissä esitettyjen lasten ja aikuisten välisten suhteiden monimutkaisuuden kanssa. Pysähtyneisyyden ajan romaanin selkeässä kahden maailman rakenteessa läsnä oleva lasten ja aikuisten välinen vastakkainasettelu vaihtuu perestroikan myötä molemminpuoliseen riippuvuuteen monimutkaisessa multiversumissa.

Neljän vertaisarvioidun artikkelin lisäksi Venäjää ja venäläistä kirjallisuutta tarkastellaan lehden esseissä, katsauksissa ja arvosteluissa. Hannes ja Johanna Viimaranta esittelevät esseessään toisen suositun ja vähän suomennetun lastenkirjailijan sekä animaatioiden käsikirjoittajan Grigori Osterin tuotantoa. Klavdia Kurvinen taas käsittelee esseessään Zinaida Lindénin naishahmoja, jotka parhaansa mukaan yrittävät sopeutua elämään vieraassa maassa tai kulttuurissa. Mika Mihail Pylsy puolestaan kirjoittaa 1960-luvun venäläisestä underground-lyriikasta Leonid Aronzonin runoutta käsittelevässä esseessään. Lukunurkka-osastolla Arja Rosenholm ja Irina Savkina esittelevät Venäjän viime vuoden huomattavimman kaunokirjallisen tapauksen, juuri suomeksikin

ilmestyneen Guzel Jahinan esikoisromaanin *Suleika avaa silmänsä*. Liisa Byckling tekee syväluotaavan katsauksen Anton Tšehovin vastaanottoon Suomessa esittämällä, miten suomalaiset ensin autonomian aikana tutustuivat uuteen venäläiseen kirjailijaan, joka sotien välisenä aikana sijoitettiin eurooppalaiseen perinteeseen ja lopulta sotien jälkeen otettiin suomalaisen modernistisen proosan esikuvaksi.

Venäjä-teemanumeromme sisältää myös kahden tänä vuonna Suomessa ilmestyneen venäläiseen kirjallisuuteen liittyvän väitöskirjan arvostelut. Venäläisen näkökulman Tintti Klapurin väitöskirjaan *Chronotopes of Modernity in Chekhov* tarjoaa Andrei Stepanov, joka näkee Klapurin työn merkittävänä lisänä Tšehovista kirjoitettuun tutkimukseen. Jussi Hyvärisen väitöskirjan *”Sana, palaa musiikkiin”. Musiikki Osip Mandelštamin maailmankuvassa 1908–1925* arviossaan Liisa Bourgeot toteaa teoksen olevan kulttuuriteko jo siksi, että se on ensimmäinen suomenkielinen Mandelštamin lyriikkaa käsittelevä monografia.

Toivotamme miellyttävää työtuolimatkaa venäläisen kirjallisuuden maailmaan! Olkoon se yhtä antoisa kuin lehden tekeminen oli meille.

Mika Perkiömäki ja Hanna Samola

Anni Lappela

Vuoret ja kaupunki vastakohtaisina tiloina Alisa Ganijevan teoksissa

Tässä artikkelissa analysoin vuorten ja kaupungin roolia Alisa Ganijevan teosten tematiikassa geokriittisestä ja postkolonialistisesta näkökulmasta. Keskityn ennen kaikkea hänen romaaniinsa *Prazdnitšnaja gora* (”Juhlavuori”; tästä eteenpäin PG), mutta sivuan analyysissäni myös hänen pienoisromaaniaan *Salam tebe, Dalgat!* (”Salaam, Dalgat!”; tästä eteenpäin STB). Lähilukuni tarkoituksena on selvittää, millaisia symbolisia ja metatekstuaalisia merkityksiä vuoret ja kaupunki Ganijevan teoksissa kantavat sekä miten ne osaltaan rakentavat teosten postkolonialistista dystopiaa. Vuoret ovat teoksissa osa sekä ”todellista” referentiaalista maailmaa että tekstin sisäistä maailmaa ja sen intertekstuaalisuutta. Pyrin tarkastelemaan sitä, miten vuoret omalta osaltaan konstruoivat tekstin ulkoisen ja tekstin sisäisen maailman välistä suhdetta. Kaupunki on teoksissa ennen kaikkea referentiaalinen ja hahmottuu useilla tavoilla vuorten vastakohdaksi. Tämä vastakohtaisuus on pohja analyysilleni vuorten ja kaupungin rooleista teoksissa.

Geokriittinen näkökulma Ganijevan teoksiin

Teoreettisena lähtökohtana lähiluvulle on ennen kaikkea geokritiikki, sellaisena kuin Bertrand Westphal ja Robert T. Tally sen ovat muotoilleet, paikoin toisistaan hieman poikkeavin tavoin. Westphal (2011a, 122) näkee geokritiikin eri aspektien sisältävän oletuksen referentiaalisuudesta ja katsoo geokritiikin liikkuvan jossakin ”reaalisen” ja ”kuvitteellisen” maantieteen välimaastossa (Westphal 2011a, 170). Hän siis olettaa fiktiossa kuvattujen paikkojen olevan aina jollain tavalla suhteessa referentiaalisen maailman paikkoihin. Westphal (2011b, xiii) kritisoi strukturalismia toteamalla, että hänen mielestään ”[--] aikakausi, jolloin ’fiktiivinen’ kerronta voitiin täysin leikata irti ’todellisesta’ maailmasta on päättynyt jo kauan sitten”.[1] Westphalin (2011a, 112–113) mukaan geokriittinen analyysi keskittyy nimenomaan tiettyyn paikkaan eikä yksittäisen kirjailijan tuotantoon, ja geokriittistä luentaa tehdessä huomiota kiinnitetään enemmän tilaan kuin sen yksittäiseen havainnoitsijaan (Westphal 2011a: 131). Geokritiikin tarjoamat analyysivälineet soveltuvat mielestäni kuitenkin myös yksittäisen kirjailijan tuotannon lukemiseen, vaikka tällöin ei pitäydytäkään tiukasti Westphalin geosentrisessä luennassa. Westphal (2011a, 122) määrittelee geokritiikin lähestymistavan neljän keskeisen käsitteen kautta, joita ovat multifokalisaatio, polysensorisuus, kerrostuneisuus (*stratigraphy*) ja intertekstuaalisuus. Multifokalisaatiolla Westphal (2011a, 129) viit-

taa toisiaan leikkaavien näkökulmien moninaisuuteen ja siihen, että tekstissä esitetyt näkökulmat tilaan ovat aina riippuvaisia havainnoitsijan suhteesta tilaan (mt., 128). Multifokalisaation ajatus liittyy vahvasti ajatukseen siitä, että geokriittisessä luennassa keskiössä pitäisi olla tietyn tilan, ei niinkään tietyn havainnoitsijan. Polysensorisuudella Westphal (2011a, 131–136) taas tarkoittaa tilan holistista kokemista kaikilla aisteilla, ei vain visuaalisesti. Stratigrafialla Westphal (2011a, 137) viittaa ajan kerroksellisuuteen tekstissä ja esittää, että ajan vaikutus tilan kokemiseen on yksi geokritiikin aspekteista. Etenkin kaksi viimeisintä lähtökohtaa, kerrostuneisuus ja intertekstuaalisuus, ovat tärkeitä luennalleni Ganijevan teksteistä. Esitän, että Ganijevan teosten postkolonialistinen näkökulma tilaan ja vuoriin rakentuu pitkälti teksteissä kuvatun ajan kerrostuneisuuden ja tekstien omintakeisen intertekstuaalisuuden varaan.

Tally (2011, 1)[2] muotoilee geokriitikon tehtävän käsittäen tilan nimenomaan sosiaaliseksi tilaksi: ”[k]irjallista kartografiaa käyttäen kirjailija luo karttoja oman maailmansa sosiaalisista tiloista; geokriitikko voi lukea näitä karttoja kiinnittäen erityistä huomiota kirjallisuuden tilallisiin käytäntöihin”. Ganijevan romaanissa kuvatut tilat ovat korostuneesti nimenomaan sosiaalisia tiloja silloinkin, kun kyse on luonnonpaikoista. Venäläinen ihmismaantieteilijä Dmitri Zamjatin (2010, 127–129) puhuu kuvaannollisesta maantieteestä (*imažinalnaja ili obraznaja geografija*) ja maantieteellisestä kuvasta (*geografitšeski obraz*) näitä käsitteitä avaavassa artikkelissaan. Hänen määritelmänsä maantieteellisestä kuvasta[3] tulee lähelle sitä, miten vuoria Ganijevan teoksissa käsittelen. Ymmärrän vuoret siis romaanin keskeiseksi maantieteelliseksi kuvaksi, joka on erilaisten toisiinsa liittyvien ja yhdessä toimivien merkkien, symbolien, arkkityyppien ja stereotyyppien systeemi.

Ganijevan Dagestaniin sijoittuva tuotanto

Alisa Ganijeva on julkaissut vasta yhden pienoisromaanin ja kaksi romaania, mutta hänestä on Venäjällä lyhyessä ajassa tullut yksi 2000-luvun kiinnostavimmista ja seuratuimmista kirjailijoista. Ganijeva syntyi Moskovassa vuonna 1985, mutta pian hänen syntymänsä jälkeen perhe muutti Pohjois-Kaukasiaan Dagestaniin, josta hänen vanhempansa ovat kotoisin. Ganijeva kävi koulunsa Dagestanin pääkaupungissa Mahatškalassa ja koulun päätettyään muutti Moskovaan, missä asuu yhä. Hän on opiskellut Moskovan maineikkaassa Gorkin kirjallisuusinstituutissa.

Vuonna 2010 julkaistusta esikoisteoksestaan, pienoisromaanista *Salam tebe, Dalgat!* Ganijeva sai Debjut-kirjallisuuspalkinnon, joka on Venäjän tärkein esikoiskirjailijoille jaettava palkinto. Hän jätti teoksen kilpailuun miessalanimellä ja vasta palkintojenjakoseremoniassa paljastui, että Gulla Hiratšev -niminen mies olikin Alisa Ganijeva -niminen nainen. Pienen performanssin tarkoitusta on arvailtu, ja kenties oikeimpaan osuvat pohdinnat siitä, että Ganijeva halusi leikitellä ennakkoluuloilla, joita Venäjällä

on kaukasialaistaustaisia kohtaan. Ganijeva julkaisi toisen romaaninsa *Prazdnitšnaja gora* (”Juhlavuori”) vuonna 2012, ja se on julkaistu myös englanniksi vuonna 2015 nimellä *The Mountain and the Wall*. Kolmannen teoksensa *Ženih i nevesta* (”Sulhanen ja morsian”) Ganijeva julkaisi vuonna 2015. Kaikki teokset sijoittuvat 2000-luvun Dagestaniin, osin Mahatškalaan ja osin maaseudun kyliin.

Romaanissa *Prazdnitšnaja gora* Ganijeva kuvaa dystopian kaltaista tilannetta, jossa Venäjä päättää erottaa Dagestanin tasavallan yhteydestään rakentamalla tasavallan rajalle muurin. Dagestan on yksi nykyisen Venäjän tasavalloista ja sijaitsee Kaspianmeren rannalla Etelä-Venäjän Kaukasiassa, Kaukasus-vuoriston pohjoispuolella. Dagestanin itsenäistyminen kuvataan romaanissa kaoottiseksi tilanteeksi, jossa erilaiset poliittiset puolueet, ryhmittymät, ääriliikkeet ja onnenonkijat kamppailevat vallasta itsenäistyvässä nuoressa valtiossa. Radikaalit islamistit perustavat lopulta Kaukasian Emiraatin iskulauseenaan ”Meillä ei ole kansoja, meillä on Allah!”[4] (PG, 90). Romaanin päähenkilö, nuori toimittaja Šamil, tarkkailee tapahtumia pääasiassa pääkaupungissa Mahatškalassa. Šamil on mahdollisesti saanut nimensä imaami Šamilin (1797–1871) mukaan. Hän oli pohjoiskaukasialainen uskonnollinen ja poliittinen johtaja, joka johti Venäjän vastaista Kaukasian sotaa. Päähenkilö Šamil taas pidättäytyy osallistumasta poliittiseen liikehdintään ja säilyttää läpi romaanin jonkinlaisen tarkkailijan roolin.

Kuten sekä alkuteoksen nimi että englanninnos ilmaisevat, vuorilla on teoksessa keskeinen merkityksiä tuottava rooli. Päähenkilön suhdetta vuoriin kuvataan romaanissa moneen otteeseen.

Venäläinen uusi realismi ja Ganijeva

Ganijevan romaanit eivät tulkintani mukaan varsinaisesti edusta venäläistä 2000-luvun niin kutsuttua uutta realismia, eikä häntä koskaan kirjallisuuskritiikissäkään siihen liitetä, mutta yhteiskuntakriittisellä teemallaan ja tyylillään ne tulevat lähelle kyseistä suuntausta. 2000-luvulla uudeksi realismiksi on alettu venäläisessä kirjallisuudessa kutsua yhteiskuntakriittisesti suuntautunutta proosaa, joka vaatii kirjallisuudelta ympäröivän todellisuuden valokuvantarkkaa dokumentoimista. Realistinen kirjallisuus on alettu nähdä yhteiskunnallisen keskustelun välineenä, minkä vuoksi sille asetettuun dokumentaarisuuden vaatimukseen yhdistyy keskeisellä tavalla korostunut nykyhetkisyys (Klapuri & Lappela 2015, 94). Kristina Rotkirch luonnehtii venäläistä uutta realismia kirjoittaessaan keskeisimmän uusrealistikirjailijan ja uuden realismin teoreetikkona tunnetun Roman Sentšinin tuotannosta:

> Venäläiset uudet realistit ovat nyt kolme-nelikymppisiä, eli he ovat varttuneet perestroikan vuosien ja villin kapitalismin nousun aikana. Siksi heillä ei ole vertailukohdetta, he eivät voi sen enempää kirota kuin kaunistellakaan neuvostoaikaa. Sen sijaan he näkevät tarkkaan heitä ympäröivän todellisuuden. (Rotkirch 2012, 2011.)

Uusista realisteista puhuttaessa tarkoitetaan siis yleensä lähinnä 1970-luvulla syntyneiden kirjailijoiden joukkoa, johon Ganijeva ikänsä puolesta on hieman nuori. Suhde Neuvostoliittoon esittäytyy hänen tuotannossaan kuitenkin samalla tavalla kompleksisena kuin monilla uusilla realisteilla. Ganijeva viittaa neuvostomenneisyyteen ennen kaikkea interteksteillään, ei konkreettisten tapahtumien tai muistojen kautta. Suhde neuvostomenneisyyteen tulee esiin myös tässä artikkelissa tarkastelemieni kysymysten yhteydessä. Uusien realistien tavoin Ganijeva pysyttelee nykyajassa, josta hänellä on omakohtaista kokemusta.

Uusi realismi on määrittynyt paitsi suhteessa yhteiskunnalliseen muutokseen, myös suhteessa (venäläiseen) postmodernismiin (Klapuri & Lappela 2015, 93), ja Ganijevakin (2010a, 289) kirjoittaa esseessään venäläisestä uudesta realismista sen olevan ennen kaikkea ohjelmallista postmodernismin vastustamista. Ganijeva (2010a, 293, 316) kirjoittaa uudesta realismista paikoin kriittiseen sävyyn[5] ja näkee uusia realisteja yhdistävänä tekijänä tietynlaisen mielialan ja (pääasiassa modernistisen ja pessimistisen) maailmankatsomuksen. Kiinnostavaa on, että kirjoittaessaan kirjallisuuden kriisistä Ganijeva (2010b, 288) toteaa itsekin: ”[j]otta kirjallisuus tervehtyisi, täytyy ensin parantaa yhteiskunta”.[6] Tällaisella toteamuksella Ganijeva tuntuu argumentoivan kirjallisuuden ja yhteiskunnan suhteesta hyvin samalla tavoin kuin uudet realistit. Myös tässä mielessä fiktion kuvaaman todellisuuden referentiaalisuutta korostava geokritiikki soveltuu niin Ganijevan kuin venäläisten uusien realistien teosten lukemiseen mielestäni hyvin.

Mielestäni Ganijevan erottaa uusista realisteista ennen kaikkea hänen postkolonialistinen näkökulmansa. Siinä missä useimmat venäläiset uudet realistit, kuten Roman Sentšin, Zahar Prilepin ja Sergei Šargunov, keskittyvät pohtimaan nyky-Venäjän yhteiskunnan ja poliittisen kentän tilaa kolme-nelikymppisten venäläisten miesten näkökulmasta, Ganijeva nostaa päähenkilöiksi Dagestanin nuoret aikuiset, jotka etsivät identiteettiään yhtä aikaa venäläisinä ja dagestanilaisina, osana sellaista monikulttuurista Venäjää, josta uusien realistien teoksissa on nähdäkseni vain harvoja viitteitä. Ylipäätään postkolonialistisia sävyjä on venäläisessä uudessa kirjallisuudessa mielestäni verrattain vähän, ja postkolonialistisesta näkökulmasta uutta venäläistä kirjallisuutta on myös tutkittu vielä hyvin vähän.

Ganijevan tuotannon suhde Kaukasian kuvaamisen traditioon venäläisessä kirjallisuudessa on monimutkainen kysymys, jonka tutkiminen vaatisi oman artikkelinsa. Toivon voivani kirjoittaa siitä perusteellisemmin toisaalla, mutta tässäkin artikkelissa sivuan aihetta sikäli kun se liittyy varsinaisiin tutkimuskysymyksiini vuorten roolista ja tilasta Ganijevan tuotannossa. Postkolonialistisen kirjallisuuden tilan tutkiminen geokriittisestä näkökulmasta asettaa mielestäni erityisesti kysymyksiä ajan kerroksellisuudesta tekstin kuvaamissa tiloissa. Westphal (2011, 61) toteaa postkolonialististen tekstien tutkimista pohtiessaan, että ongelma ei ole niinkään referentin ja sen representaation tutkimisessa, vaan kahden selkeästi diakronisen tilan, kolonialistisen ja

postkolonialistisen, päällekkäisyydessä. Näiden tilojen päällekkäisyys ja lomittuminen ovat tyypillisiä Ganijevan teksteille, ja esitän, että tämä päällekkäisyys on korostuneen metatekstuaalista.

1800-luvulla Venäjän imperiumin rakentajat, jotka olivat hyvin perehtyneet läntiseen orientalismiin ja eurooppalaiseen imperialismiin Aasiassa, ottivat vaivatta Kaukasian haltuunsa ”omana” orienttinaan (Layton 1994, 1). Kaukasuksen kuvaamista 1800-luvun venäläisessä kirjallisuudessa tutkinut Susan Layton (1994, 288) tiivistääkin, että hänen nähdäkseen kirjallinen Kaukasia oli pitkälti venäläisten miesten projekti ja palveli heidän psykologisia tarpeitaan. Tätä Kaukasuksen kuvaamisen miehistä kaanonia Ganijevan proosa uudistaa ja paikoin ironisoi monin tavoin.

Ganijeva sijoitetaan kirjallisuuskritiikissä venäläisen nykykirjallisuuden kentälle hänen kaukasialaisten juuriensa ja vähemmistöjen identiteettiä käsittelevän tematiikkansa kautta. Ganijeva tuntuu mielellään ottavan roolin sukupolvensa kaukasialaisten nuorten aikuisten äänenä. Tästä kertoo mielestäni osaltaan se, että Ganijeva on koonnut ja toimittanut vuonna 2008 julkaistun *Molodaja kavkazkaja literatura* -antologian (”Nuori kaukasialainen kirjallisuus”), joka tietääkseni on ensimmäinen Venäjällä julkaistu antologia kaukasialaisten uuden polven kirjailijoiden tekstejä. Teokseen esipuheen laatinut Sergei Filatov (2008, 3) aloittaa viittaamalla 1990-luvulta lähtien Kaukasiassa jatkuneisiin levottomuuksiin ja haastaa kirjailijoita kysymällä: ”[k]aikki nämä vuodet minua on vaivannut yksi kysymys – miksi älymystö on vaiennut nämä raskaat vuodet, miksi poliitikot ja sotilaat ovat ottaneet harteilleen ratkaisut kaikkiin ongelmiin?”.[7] Kysymys on ollut antologian kokoamisen alkusysäyksenä, ja samalla se tulee lähelle kirjallisuuden uuden realismin ydintä, kysymystä siitä, mikä on kirjallisuuden yhteiskunnallinen rooli ja vastuu nyky-Venäjällä. Sekä Filatov että Ganijeva toteavat esipuheissaan, ettei kaukasialainen kirjallisuus elä parhaita vuosiaan juuri nyt. Kumpikaan heistä ei varsinaisesti käsittele maantieteellisesti muualla kirjoitettua Kaukasiaa käsittelevää proosaa, jota moskovalaisen Ganijevan omakin tuotanto edustaa. Ganijevan esipuheessa kiinnostavaa on se, että siinäkin yhteiskunnalliset kysymykset tulevan ennen kirjallisuuden kysymyksiä. Hän luettelee uuden polven kirjailijoita vaivaavia kysymyksiä seuraavassa järjestyksessä: geopoliittinen epästabiilius, kirjallisuuden taantuma ja kulttuurin kehittymisen kriisiytyminen (Ganijeva 2008, 6).

Ganijevan suhde sekä uuteen realismiin että kaukasialaiseen nykykirjallisuuteen on taustaa sille, miten erottamaton osa yhteiskunnalliset kysymykset ja Dagestanin pitkään jatkuneet levottomuudet ovat hänen teostensa tematiikkaa ja syntyhistoriaa.

Vuoret ja kaupunki osana utopia- ja dystopiadiskurssia

Ihmismaantieteilijä Yi-Fu Tuan analysoi teoksessaan *Romantic Geography. In Search of the Sublime Landscape* vuorten merkitystä ja roolia inhimillisessä historiassa ja kulttuurissa. Koska vuoria on pidetty hengellisinä ja pyhinä paikkoina, jumalten asuinsijoina,

niille on rakennettu pyhäköitä ja temppeleitä vuosisadasta toiseen (Tuan 2013, 42–43). Toisaalta vuoria on pidetty myös hyvin profaaneina paikkoina, joissa lainsuojattomat ja rikolliset ovat piileksineet (mt., 45). Vuoriin liittyvien uskomusten ja metaforien ristiriitaisuus ja vastakohtaisuus tulevat monella tavoin esiin myös Ganijevan teoksissa. Vuoriin liittyy myös paljon sukupuolittavia metaforia, joita pyrin tässä artikkelissa tarkastelemaan osana muita kysymyksenasetteluja. Kaukasian alueita on klassisen venäläisen kirjallisuuden kaanonissa usein feminisoitu ja erotisoitu (ks. Layton 1994), ja tätä kolonialistista kuvaamisen tapaa Ganijeva mielestäni paikoin ironisoi tai vähintäänkin viittaa siihen tietoisesti omassa tekstissään. Otto Boele (1996, 121) esittää tutkimuksessaan pohjoisen roolista venäläisessä kirjallisuudessa, että Venäjän etelä mallinnetaan vertikaalisen linjan avulla ja pohjoinen taas horisontaalin kautta. Boele käyttää useita Kaukasiaan sijoittuvia tekstejä esimerkkeinä vertikaalisesta tilasta kirjallisuudessa. Pohjoisen ja etelän naishahmoja venäläisessä kirjallisuudessa tutkiessaan Boele (1996, 196) tekee varsin samankaltaisia johtopäätöksiä kirjallisuudessa esitetyistä stereotyyppisistä etelän naishahmoista kuin Layton.

Ganijevan romaanissa *Prazdnitšnaja gora* kylä ylhäällä vuorilla ja Mahatškalan kaupunki alhaalla Kaspianmeren rannalla ovat toisilleen monin tavoin vastakohtaisia tiloja ja miljöitä. Tämän vastakohtaisuuden tarkastelu on artikkelini lähtökohta.

Matala-korkea-vastakohtapari, josta Tuan kirjoittaa vuorten kulttuurisia merkityksiä analysoidessaan, on Ganijevan romaanissa siis läsnä. Tähän vastakohtapariin liittyy keskeisesti myös Ganijevan romaanissa toistuva heräämisen ja nukahtamisen kuvaaminen. Uni ja valve hahmottuvat romaanissa osaksi tiettyjä tiloja, joista tämän seurauksena tulee unen ja valveen tiloja. Tuanin analyysissä ”matala” yhdistyy usein profaaniin ja materiaaliseen ja ”korkea” taas ylevään, henkiseen ja poikkeukselliseen. Tuan (2013, 46) huomioi kuitenkin myös assosiaatiot, joissa matala yhdistyy elinvoimaisuuteen ja terveyteen ja korkea taas dekadentiksi kääntyvään sofistikoituneisuuteen.

Ganijevan romaanissa kylä vuorilla edustaa henkistä ja poikkeuksellista paikkaa, mitä jo kylän, ja samalla Ganijevan romaanin, nimi korostaa: Rohel-Meer, Juhlavuori. Mahatškalan kaupunki rannalla taas yhdistyy romaanissa toistuvasti arkipäiväiseen elämään ja materiaalisiin arvoihin: ”Aamulla kaupunki heräsi eloon uudistunein voimin. Työmiehet kiirehtivät kuoppaisia teitä pitkin pölyisissä työhaalareissaan [--]. Šamil heräsi krapulaan [--].” (PG, 55.)[8] Arkisuudessaan kaupunki asettuu selkeästi vuorten vastakohdaksi. Siellä kaikki on tavallista ja toistuvaa, kun taas vuorilla kaikki on juhlaa, poikkeuksellista ja ainutkertaista. Romaanin loppuratkaisu, jota käsittelen myöhemmin, alempana käsitelty unijakso sekä romaanissa kuvatun vuoristokylän nimi Rohel-Meer, Juhlavuori, ovat selkeimpiä viittauksia tähän vuorten rooliin juhlien ja muiden poikkeuksellisten tapahtumien miljöönä.

Ganijevan kuvaukseen kylästä ja kaupungista tiloina yhdistyy vahvasti myös ajallisuus. Kylä assosioituu selkeästi menneisyyteen ja ”perinteiseen” elämäntapaan, kaupunki

taas nykyhetkeen, moderniin ja tulevaisuuteen. Romaanin nykyhetken aika hahmottuu seurauksena tästä nimenomaan tilan kautta: nykyhetki on liikettä menneisyyteen assosioituvan vuoristokylän ja tulevaisuuteen assosioituvan kaupungin välillä.

Vuoret ja vuoristokylä assosioituvat romaanissa vahvasti uneen. Päähenkilö Šamil muistelee patikkaretkeä, jonka hän joitakin vuosia sitten teki ystävänsä Aripin kanssa ylös vuorille. He päätyivät pieneen Juhlavuori-nimiseen kylään omituisen, sananlaskuilla puhuvan vanhan miehen vieraiksi. Vierailun jälkeisenä aamuna he heräävät kuitenkin samasta paikasta vuorenrinteeltä, johon illalla muistavat käyneensä nukkumaan: ”Herätessään hän näki makaavansa surisevalla, aurinkoisella vuorenrinteellä, samassa paikassa, mihin oli Aripin kanssa nukahtanut, reitillä kylään. – Oliko illallinenkin vain unta? Šamil ihmetteli.” (PG, 47.)[9] Muistellessaan tapahtunutta jälkeenpäin, romaanin nykyhetkessä, Šamil pohtii samoin: “Vielä enemmän kuin silloin, se tuntui hänestä unelta” (PG, 47).[10] Lukija on päähenkilön kanssa saman tulkinnallisen ambivalenssin edessä: sen, onko kylä unta vai totta, kirjailija jättää tarkoituksella epäselväksi.

Kylän olemassaolon tulkinnallisuus korostaa mielestäni myös Ganijevan romaanista harvemmin esiin nostettua puolta, eli utopiaa osana sen tematiikkaa. Kirjallisuuskritiikissä Ganijevan romaania kuvataan usein antiutopiaksi tai dystopiaksi, mitä se onkin, mikäli tulkitsemme dystopioiksi teokset, joissa valtio on keskeinen toimija. Valtion rooli keskeisenä toimijana on dystopialle ja antiutopialla tyypillisenä pidetty piirre (esim. Ågren 2014, 12). Kuten Erika Gottlieb (2001, 8) toteaa, jokainen dystooppinen yhteiskunta pitää sisällään myös utopistisen unelman siemeniä. Tällainen asetelma löytyy myös Ganijevan romaanista, jossa dagestanilaiset haluavat luoda uudesta, itsenäisestä Dagestanista utopistisen unelmavaltion, mutta eivät pääse sopuun siitä, kenen unelma toteutetaan, ja saavat aikaan vain kaaosta, levottomuuksia ja sisällissotaa muistuttavan tilanteen. Lopputuloksena on dystooppinen autoritaarinen valtio, josta päähenkilö pakenee rakastettunsa kanssa vuorille.

Vuoret ja kaupunki ovat romaanissa monella tasolla toistensa vastakohtia, mutta juuri romaanin lopetus avaa mahdollisuuden tulkita vuoret jonkinlaiseksi utopiaksi ja kaupunki dystopiaksi. Vuoristokylä on utopiaa ennen kaikkea kreikan sanan ”ou-topos”, ”ei olemassa oleva paikka”, merkityksessä, ei niinkään merkityksessä ”eu-topos”, ”hyvä paikka”. Vuoristokylä kuuluu unen todellisuuteen eikä välttämättä ole siis lainkaan olemassa valvetodellisuudessa. Kaupunki hahmottuu sen dystooppisena vastakohtana valvetodellisuudessa.

Ganijevan romaanin utopia- ja dystopiadiskurssi rakentaa merkittävällä tavalla sen postkolonialistista näkökulmaa. Utopian diskurssi on erityisen relevanttia tutkittaessa sitä, miten postkolonialistiset kirjailijat tulkitsevat kaupunkitilaa (Upstone 2016, 85). Postkolonialistisen romaanin tilaa tutkinut Sara Upstone esittää utopian ja kaupungin kaunokirjallisen kuvauksen yhteydestä seuraavaa:

> Vaikka postkolonialistiset representaatiot korostavat monia utooppisten kaupunkien aineksia, pohjimmiltaan ne eivät suostu leimautumaan utopioiksi. Sen sijaan ne valaisevat urbaanin erittäin subjektiivista luonnetta: sitä, että yhden henkilön utopia on toisen dystopia. Kaupungin torjumisen sijaan kyseessä on pikemminkin ehdotus radikaalisti visioida uudelleen, kyseenalaistaa oletus siitä, että olisi mahdollista rakentaa ideaali, objektiivinen tila, joka kykenisi palvelemaan erilaisia asukkaita. (Upstone 2016, 92–93.)[11]

Upstonen teoriassa jälkitilasta (*post-space*) keskeistä on ajatus siitä, että kolonialistista utopistista tilaa seuraa kaaos ja tilan uudelleen visioiminen ja uudelleen järjestäminen. Hän esittää postkolonialististen kirjailijoiden luovan tilaa, joka on ”mahdollisuuden ja resistanssin aluetta” (Upstone 2016, 11)[12]. Upstone (2016, 12)[13] käyttää sanaa kaaos kuvailemaan ”tilan postkolonialistista uudelleen kuvittelemista”, siis ei-negatiivisessa mielessä. Upstone (2016, 6) käyttää teoksessaan myös termiä ”päällekirjoittaminen” (*overwriting*), jolla hän kuvaa sitä, miten kolonisoitu alue on teksti, jossa alkuperäinen kirjoitus pyyhitään pois ja korvataan uudella representaatiolla. Tällöin uudesta todellisuudesta tulee kerros vanhan päälle (mt.). Tämä todellisuuksien kerroksellisuus, jollaisesta myös Westphal puhuu postkolonialistisen tilan yhteydessä, ilmenee mielestäni hyvin Ganijevan romaanissa, jossa jälkineuvostoliittolaisen todellisuuden monikulttuurisuus nostaa esiin kysymyksiä siitä, missä ovat dagestanilaisen kulttuurin juuret ja onko mitään yhtenäisiä juuria ollut koskaan olemassakaan.

Nämä kysymykset konkretisoituvat Ganijevan kuvatessa kaupunkia sosiaalisena tilana, jossa erilaiset etniset ryhmät kamppailevat vallasta keskenään. Tätä kuvataan Šamilin kävellessä pitkin kaupunkia kuuntelemassa, miten eri kansallisuuksien, kuten kumykkien, lezgien, darginien ja nogaiden, edustajat vaativat suurempaa päätösvaltaa tasavallan johdossa ja huutavat iskulauseitaan:

> Olemme kuulleet huhuja, että he aikovat perustaa uuden hallituksen. Miten? Miksi? Nuo hakimit (johtajat, arab.) ovat sulkeutuneet hallitukseen ja päättäneet, että kumykit ovat rauhallisia, kumykit kestävät mitä vain, heidät voi poistaa hallituksesta… (PG, 23)[14], Eläköön Kumykstanin tasavalta! (PG, 23)[15], Se on kaikki Azerbaidžanin ja Dagestanin vallanpitäjien petollista politiikkaa! (--) Miksi lezgikysymyksestä vaietaan? (--) He aikovat tuhota eteläiset lezgit, mutta se ei tule onnistumaan! (PG, 30)[16], Yhdistynyt Lezgistan! Yhdistynyt Lezgistan! (PG, 32)[17].

Tässä kamppailussa yhden ryhmittymän unelma tuntuu olevan toisen ryhmittymän dystopia. Edellä kuvatuissa eri kansallisuuksien vaatimuksissa saada enemmän itsenäistä päätösvaltaa toiset ryhmittymät nähdään pääasiassa uhkana omalle asialle. Kaupunkitilan uudelleen kuvitteleminen johtaa romaanissa umpikujaan, johon asukkaat eivät keksi ratkaisua. Sen sijaan alkavat taistelut ja kaupunki alkaa vähitellen autioitua asukkaiden paetessa sieltä. Kiinnostavaa on se, että myös *Salam tebe, Dalgat!* -romaanin lopussa referentiaalinen Mahatškalan kaupunki kuvataan autiona tilana, kun päähenkilö kävelee sen öisiä, tyhjenneitä katuja. Kummankin teoksen lopussa kaupunki kuvataan

siis tyhjäksi tilaksi, johon teosten päähenkilöt reagoivat hyvin eri tavoin: Šamil jättää kaupungin taakseen, kun taas Dalgat istuutuu Lenin-patsaan jalkojen juureen kaupungin keskusaukiolle, aivan kaupungin sydämeen.

Menneisyys ja tulevaisuus osana erilaisia tiloja

Prazdnitšnaja gorassa Šamil pohtii vaellusretken alussa Dagestanin kulttuurien juuria vuorilla: ”Keitä he olivat, nuo ihmiset, jotka asettuivat vuorille kymmenen, sata, viisisataa tuhatta vuotta sitten? Ketkä olivat asuneet Velikentin joenrantakylässä [--]?” (PG, 45.)[18] Pohdintaa edeltää geokriittisestä näkökulmasta kiinnostava kappale, jossa Šamil miettii historiaa ihmisen ajan mittakaavan sijasta geologisen ajan mittakaavassa:

> Ikivihreät rhododendronit kuiskivat tarinaa Kaukasian saaren subtrooppisesta menneisyydestä, kun muinainen meri oli ympäröinyt sitä joka puolelta, maanpinnan kohoamisesta ja ilmaston yhtäkkisestä muutoksesta, vuorten majesteettisesta synnystä, pikkuruisista kansoista, jotka olivat suojautuneet niitten poimuihin ja jotka olivat muistoesineitä ja endeemisiä lajeja, kuten niitä ympäröivä kasvillisuuskin (PG, 45).[19]

Näissä pohdinnoissa vuoret hahmottuvat päähenkilölle paikkana, jota ei voi ajatella ihmisen ajan mittakaavassa. Šamil pohtii omia juuriaan vuorten kautta: hän hahmottaa vuoret kaikkien dagestanilaisten alkukodiksi ja heitä yhdistäväksi tekijäksi. Tässä mielessä romaanin lopetus, jossa Šamil menee vuorilla naimisiin rakastettunsa Asjan kanssa, viittaa myös vahvasti sellaiseen ajatukseen, että kadotettu yhteys ihmisten välillä on löydettävissä nimenomaan vuorilta. Lopetuksen sijoittaminen vuorille kertoo mielestäni ennen kaikkea siitä, että Ganijevan romaani on luettavissa kriittisenä dystopiana, johon jää toivo paremmasta ja utopian mahdollisuus. Tom Moylan ja Raffaella Baccolini (2003, 7) ovat klassisen ja kriittisen dystopian eroja analysoidessaan esittäneet, että kriittisten dystopioiden avoin lopetus sisällyttää niihin utopian impulssin. Ganijevan avoimeksi jäävä, vuorille sijoitettu lopetus, joka ei kerro, millaiseksi Dagestanin yhteiskunta valtakamppailun jälkeen muodostuu, jättää mahdollisuuden toivolle paremmasta tulevaisuudesta.

Vuorten kuvaaminen feminiinisinä hieman myöhemmin saman retken aikana tuntuu olevan Šamilin fokalisaatiota: ”[h]orisontti katosi vuorten puolikaaren taakse toistaen niitten naisellisia muotoja” (PG, 45).[20] Tämä vuorten kuvaaminen naisellisina viittaa mielestäni edellisen kuvauksen tavoin vuoriin kaikkien kansallisuuksien alkukotina ja äitinä. Vuoret assosioituvat siis Šamilin mielikuvissa vahvasti menneisyyteen ja historiaan.

Vuoret ovat miljöö myös neuvostoaikaan sijoittuvassa romaanissa, josta päähenkilö lukee pätkiä. Romaani on nimeltään *”Rož ne rastet na kamne”,* ”Ruis ei kasva kivessä”, ja se on sosialistisen realismin tuote, jossa kuvataan, miten vuoristokylän ihmiset omaksuvat neuvostoideologian. Samalla se on vuoristolaistytön Maržanan ja

köyhän työläismiehen Muhtarin rakkaustarina. Ganijeva on sijoittanut romaanista monen sivun mittaisia lainauksia omaan tekstiinsä. Näen näillä pitkillä sitaateilla kolme funktiota Ganijevan romaanissa. Ennen kaikkea ne tuovat neuvostohistorian läsnä olevaksi 2000-luvulle sijoittuvaan romaaniin. Neuvostomenneisyyteen ei romaanissa muuten juuri viitata, mutta siteerattu romaani tuo sen osaksi nykyhetkeä. Lisäksi sitaatit ovat metakommentointia, joka tuntuu asettavan kysymyksiä kirjallisuuden roolista yhteiskunnassa. Ganijevan dystooppinen romaani on selkeästi yhteiskunnallinen, ja sosialistista realismia edustavasta teoksesta poimitut sitaatit osana sen kerrontaa tuntuvat asettavan kysymyksen siitä, millaista yhteiskuntaa kohti nyt ollaan menossa.

Kyseisessä romaanissa vuoret edustavat menneisyyttä ja traditioita, joista uusi sosialistinen valta vuoristokylän asukkaat vapauttaa. Romaanikatkelmissa viitataan vuoriin toistuvasti menneisyyteen juuttuneena paikkana, jossa hallitsevat vanhat uskomukset ja perinteet. Kun Maržanan äiti on lähdössä vuorille rukoilemaan toisten naisten kanssa, Maržana toteaa: ”Isä kulkee ympäriinsä heiluttaen jotakin riepua ilmassa, miehet aikovat viettää koko yön veisaten rukouksia, ja sinä menet vuorille. Tämä ei ole sitä, mitä varten neuvostovalta sinut vapautti!” (PG, 37.)[21] Pioneerien kokoontumista kuvattaessa kuvataan myös vuoria, jotka ovat viimein ihmisten tavoin vapautuneet menneisyyden ja uskonnon painolastista: ”Heidän käsissään kimalsi sähkövalojen köynnös ja heidän kasvojaan valaisi lapsellinen ilo. Vuoretkin olivat valaistut! Ilman mitään rukouksia tai typeriä ympärivuorokautisia vigilioita.” (PG, 37.)[22] Puolueen edustaja Raisa Petrovna taas toteaa Maržanalle säälivänsä nimenomaan vuoristokylien naisia: ”[n]äen miten alentuvasti miehet kohtelevat teitä täällä, näen miten vaikeaa teillä vuorten naisilla on” (PG, 39).[23]

Päähenkilö Maržana lähtee romaanin lopussa vuorilta ja aloittaa uuden, vapaan elämän kaupungissa. Tässäkin romaanissa vuoret ja kaupunki kuvataan siis vastakohtaisiksi, mutta liike tapahtuu kuitenkin täysin päinvastoin kuin Ganijevan romaanissa: Maržana aloittaa uuden elämän kaupungissa, kun taas Ganijevan päähenkilöt pakenevat kaupungista vuorille aloittaakseen siellä uuden elämänvaiheen.

Ganijevan romaanissa on myös pitkiä sitaatteja fiktiivisen dagestanilaiskirjailijan Mahmud Tagirovitšin runoelmasta ja romaanista. Handulai-nimisen vuoristonaisen onnettomasta rakkaudesta kertovaa Tagirovitšin romaania Šamil lukee loputtoman pitkässä leipäjonossa. Tagirovitšin romaanissa kerrotaan vuoresta nimeltä Rohel-Meer, Juhlavuori. Tagirovitš kuvaa sen pyhäksi vuoreksi: ”Sielumme päätyvät ehdottomasti ylös Rohel-Meerin, Juhlavuoren, huipulle. Ja siellä, Meerillä, on puhtauden paikka, missä ei ole puutetta eikä pulaa. Siellä tulee olemaan mahtava kylä [--].” (PG, 108.)[24] Fiktiivisen Tagirovitšin kirjoittama, Ganijevan itse keksimä teos on romaanin tärkein interteksti. Tagirovitšin tekstissä tunnutaan kuvailevan juuri se salaperäinen kylä, johon Šamil ja Arip vaellusretkellään, mahdollisesti unessa, päätyivät.

Tagirovitšin teoksen sitaattien funktio on mielestäni metatekstuaalinen. Fiktiivisen Tagirovitšin teksti on Ganijevan itsensä kirjoittamaa, ja vuorten rooli osana nimenomaan tekstin sisäistä maailmaa korostuu. Epätodellisuus, unenomaisuus ja ei-referentiaalisuus korostuvat tekstissä vuoria määrittävinä tekijöinä. Päähenkilön todellisuus kaupungissa on niille vastakohtainen. Šamilin kaupungille on vastineensa myös tekstin ulkopuolisessa referentiaalisessa todellisuudessa. Vuoret taas pakenevat Ganijevan kerronnassa tavanomaista referentiaalista suhdetta todellisuuteen. Vaikka romaanissa liikutaan myös konkreettisilla vuorilla, vuoret kuvataan ennen kaikkea unen ja utooppisen tulevaisuuden paikkana.

Samaa keinoa tuoda ympäröivä luonto ja vuoret osaksi tekstin intertekstuaalista karttaa Ganijeva käyttää myös pienoisromaanissaan *Salam tebe, Dalgat!*, jossa päähenkilö Dalgat samalla tavoin pysähtyy hetkeksi lukemaan sattumanvaraisesti valikoitunutta fiktiivisen dagestanilaisen kirjailijan kirjaa. Dalgatin lukemassa kirjassa, jonka nimeä ei mainita, kirjailija kuvaa pateettiseen sävyyn suhdettaan monikansalliseen synnyinseutuunsa ja sen luontoon. Derbentin kaupunkia kuvatessaan kirjailija pohtii sitä nimenomaan sen maantieteellisen sijainnin ja menneisyyden kautta:

> Ajattelin sitä, että tämä tasankokaistale, jota kutsutaan Kaspian reitiksi, yhdisti joskus Itä-Euroopan ja Etu-Aasian. Nyt se levittäytyi keltakivisenä kekona, kahtena eri ajoilta peräisin olevana hautausmaana ja keskiaikaisina kortteleina, jotka laidoilla muuttuivat uudeksi, ikäväksi kaupungiksi. (STB, 60.)[25]

Sitaatissa kuvataan olemassaoleva, referentiaalinen Derbentin kaupunki uudeksi ja ikäväksi. Tässäkin referentiaalinen kaupunki näyttäytyy arkisena ja ikävänä vastakohtana historiallisille ja ihmistä suuremmille maastonmuodoille. Kuten *Prazdnitšnaja gorassa*, myös esikoisteoksessaan Ganijeva hyödyntää kartografista ja geologista kuvastoa. Dalgatin lukemassa kirjassa historian pohtiminen aloitetaan samalla tavoin geologisessa mittakaavassa kuin Šamil sitä *Prazdnitšnaja gorassa* pohtii. Mielestäni tämä korostaa maantieteellisten paikkojen merkitystä osana ajallisuuden kokemusta Ganijevan teoksissa.

Dalgatin lukemassa kirjassa kuvataan vuorten huippuja nimenomaan henkien unenomaisina asuinsijoina, joihin tavallisen kuolevaisen tulisi suhtautua kunnioittavasti. Ne ovat myös paikkoja, joissa ihminen kokee pelkoa ja vierautta:

> Bazardjuzju-Kitšendag, ”pelon vuori”, levittäydyttyään kahdeksine jäätikköineen säihkyi alapuolellamme ja hengitti kylmyyttä. Šalbuzdagin huipulla, missä ennen asuivat eren-henget, ei kasvanut mitään. Näin vain valkoisten usvien kiehuvan. Hiuksiin ja kulmakarvoihin kasvoi kuuraa ja tärisin pelosta ja kylmästä. (STB, 63.)[26]

Kuten Šamil suhtautuu ironisesti lukemaansa neuvostoliittolaiseen romaaniin, myös Dalgat suhtautuu ironisesti lukemaansa kansallisromanttiseen teokseen. Ganijeva kuvaa

päähenkilöiden reaktioiden kautta uuden sukupolven kompleksista suhdetta historiaan, tai pikemminkin heidän yritystään muodostaa jonkinlainen suhde menneisyyteen.

Prazdnitšnaja gorasta löytyy myös kaksi selkeää kohtaa, joissa vuoret liittyvät menneisyyden sijasta tulevaisuuteen. Toinen tulevaisuuskuvista on dystooppinen, toinen utooppinen. Nämä tulevaisuuden kuvaukset ovat kiinnostavia ennen kaikkea siksi, että niissä kaupunki ja vuoret kuvataan symbioottiseen suhteeseen, jossa toista ei ole ilman toista. Kummassakin puhutaan energian tuotannosta:

> Liikkui pelottavia huhuja sabotaaseista vesivoimalaitoksissa vuorilla. Tširkein vesivoimalaitoksen valtavan padon tuhoaminen ei pelkästään sammuttaisi sähköjä koko Emiraatin alueelta, vaan myös päästäisi Sulakjoen valkoiset vedet syöksymään alas vuoren rinnettä, Kaspian alangoille ja Mahatškalaankin. (PG, 90.)[27]

Tämä kuva kaupungin tuhoutumisesta ei toteudu, mutta sen mahdollisuus tuo romaanin kaupunkikuvaan apokalyptisen vivahteen. Kaupungin tuhoutuminen vedenpaisumuksessa on yksi kaupunkitekstien apokalypsin arkkityyppi. Huomattavaa tässä tuhon visiossa on se, että uhka tulee vuorilta. Vuoret eivät romaanissa hahmotu siis pelkästään utooppisena unen todellisuutena, vaan myös vaaran ja pelon lähteenä. Tällä tavoin Ganijevan romaanin vuoret sisältävät Tuanin vuorimytologialle hahmottamat kaksi vastakohtaista elementtiä: ne ovat sekä pyhä että profaani paikka, sekä turvapaikka että uhka.

Toisessa tulevaisuuden kuvauksessa päähenkilön ystävän Aripin isä visioi tulevaisuutta, jossa Dagestanin tarvitsema energia tuotetaan ekologisin menetelmin: ”[--] olemme jo rakentaneet rakennuksen, joka toimii ympäri vuoden luonnon energialla. Pian Kaspian alue ja vuoret ovat täynnä valosähkö-, termodynamiikka-, aurinkobiopolttoaine- ja aurinkotuulivoimaloita...” (PG, 93.)[28] Vuoret ovat tässä kuvauksessa jälleen utooppinen paikka, jossa tulevaisuutta rakennetaan ekologisesti kestävien, nykyaikaisten periaatteiden mukaan. Nämä kaksi kuvausta vuorista osaltaan rakentavat romaanin avointa lopetusta, joka jättää lukijan pohdittavaksi kysymyksen siitä, millainen tulevaisuus vuorten ja kaupungin asukkaita odottaa.

Lopuksi

Tarkastelin tässä artikkelissa vuorten ja kaupungin vastakohtaisuutta Alisa Ganijevan romaanissa *Prazdnitšnaja gora* sekä hänen pienoisromaanissaan *Salam tebe, Dalgat!*. Vuoret liitetään teoksissa toistuvasti menneisyyteen ja historiaan, mutta lopulta myös tulevaisuuteen. Kaupunki taas liitetään vahvasti romaanissa *Prazdnitšnaja gora* nykyhetkeen ja poliittiseen kaaokseen. Näen tämä ajan kerroksellisuuden paikkojen kuvaamisessa osana romaanin postkolonialistista diskurssia: Ganijeva kuvaa aikaa ennen neuvostovaltaa, neuvostovallan aikaa, neuvostovallan jälkeistä nykyhetkeä sekä viittaa

tulevaisuuteen. Näissä kuvauksissa vuoret ovat merkittävässä roolissa ja päähenkilö hahmottaa omaa suhdettaan kotiseutuunsa sekä menneisyyteen ja tulevaisuuteen toistuvasti nimenomaan vuorten kautta. Myös teoksessa *Salam tebe, Dalgat!* päähenkilö assosioi kaupungin arkiseen nykyhetkeen ja vuoret salaperäiseen menneisyyteen.

Romaanin kuva nykyhetkestä on dystooppinen, mutta en tarkastellut romaania tässä osana venäläisessä nykykirjallisuudessa suosittua dystopia- ja antiutopiakirjallisuutta. Ganijevan tarkasteleminen osana sitä vaatisi oman artikkelinsa. Tarkastelin Ganijevan romaanin dystopiaa ja utopiaa geokriittisestä näkökulmasta analysoiden sitä, millainen rooli vuorilla ja kaupungilla on romaanin utopia- ja dystopiadiskursseissa.

Ganijevan postkolonialistinen dystopia luo sekä kaupungista että vuorista kuvan jälkitiloina *(post-space*), eräänlaisena kaoottisena tabula rasana, joka päähenkilöiden pitää kuvitella ja hahmottaa uudelleen. Kaupungin kohdalla tämä uudelleen kuvitteleminen jää jokseenkin alkutekijöihinsä, mutta vuoriin liittyvien kuvausten ja juonen avulla Ganijeva mielestäni hahmottelee vuorista tilaa, joka on helpommin kuviteltavissa uudelleen. Tätä korostaa varsin konkreettisesti se, että vuoret kuvataan toistuvasti unen ja kuvitelmien paikaksi, joka pakenee suhdetta referentiaaliseen maailmaan. Toisaalta ne kuvataan kuitenkin myös paikaksi, jolle on helpommin visioitavissa onnellinen tulevaisuus kuin kaupungille. Romaanissa liike suuntautuu kaupungista kohti vuoria, mikä tekee niistä paitsi romaanin keskeisen maantieteellisen kuvan, myös sen jälkitilan, jossa on uuden utopian alku.

Viitteet

[1] ”(--) the era when ‘fictitious’ narrations can be definitely cut off from the ‘real’ world is long over” (Westphal 2011b, xiii). Kaikki käännökset englannista ja venäjästä ovat kirjoittajan, A.L.

[2] “Using *literary cartography*, a writer maps the social spaces of his or her world; a geocritic would read these maps, drawing particular attention to the spatial practices involved in literature” (Tally 2011, 1).

[3] ”Maantieteellinen kuva on toisiinsa liittyvien ja yhdessä toimivien merkkien, symbolien, arkkityyppien ja stereotyyppien systeemi, joka yhtä aikaa kirkkaasti ja samaan aikaan riittävän selkeästi luonnehtii jotakin aluetta (paikkaa, maisemaa, aluetta, maata). Maantieteellinen kuva on imaginaarimaantieteen keskeinen käsite.” «Географический образ – система взаимосвязанных и взаимодействующих знаков, символов, архетипов и стереотипов, ярко и в то же время достаточно просто характеризующих какую-либо территорию (место, ландшафт, регион, страну). Географический образ – центральное понятие имажинальной географии.» (Zamjatin 2010, 128.)

[4] «У нас нет наций, у нас есть Аллах!» (PG, 90)

[5] Kirjoittaessaan ”vasemmistoradikaaleista” kirjailijoista Ganijeva (2010c, 258) esittää kriittiseen sävyyn eräiden uusien realistien ”haikailevan menetetyn neuvostoparatiisin perään”. Lisäksi hän useiden muiden kriitikoiden tavoin kritisoi uuden realismin ”uutuutta” ja toteaa, että jokaisen 2000-luvun kirjailijan on helppo löytää ”kirjalliset esi-isänsä” (Ganijeva 2010b, 283).

[6] «Чтобы вылечить литературу, нужно прежде вылечить общество» (Ganijeva 2010b, 288).
[7] «Все эти годы меня мучил один вопрос – почему в эти тяжелые годы молчит интеллигенция, почему на свои плечи решение всех проблем взвалили политики и воины?» (Filatov 2008, 3).
[8] «Утром город зажил с удвоенной силой. По разбитым дорогам заторопились рабочие в пыльных робах (--). Шамиль проснулся с похмельным чувством (--)» (PG, 55.)
[9] «Проснувшись, он увидел себя лежащим на жужжащем солнечном склоне – в том самом месте, где их с Арипом сморило на подступах к селу. – Неужели и ужин приснился? – удивился Шамиль.» (PG, 47.)
[10] «Больше, чем когда-либо, оно показалось ему сном» (PG, 47).
[11] "Thus, whilst emphasising many of the elements of utopian cities, postcolonial representations ultimately refuse the utopian label. Instead, they illuminate the intensely subjective nature of urbanity: that the one person's utopia is another's dystopia. This is not a rejection of the city, but rather suggests a radical re-visioning, questioning the premise that it is possible to construct an ideal, objectified space capable of serving a disparate population." (2016, 92–93.)
[12] "a site of possibility and resistance" (Upstone 2016, 11)
[13] "the postcolonial reimagining of space" (Upstone 2016, 12)
[14] «Эти хакимы {Управители (*араб.*).} закрылись у себя в правительстве и решили: кумыки спокойные, кумыки все терпят, их можно убрать из власти…» (PG, 23).
[15] "Да здравствует Кумыкская республика!" (PG, 23).
[16] «Это все предательская политика азербайджанских и дагестанских властей! (--) – Почему лезгинский вопрос замалчивается? (--) Они хотят уничтожить южных лезгин, но не получится!» (PG, 30.)
[17] «Единый Лезгистан! Единый Лезгистан!» (PG, 32).
[18] «Кем были люди, населявшие эти горы десять, сто, пятьсот тысяч лет назад? Кто обитал в прибрежном Великенте (--)?» (PG, 45.)
[19] «Кустарники вечнозеленого рододендрона нашептывали о субтропическом прошлом Кавказского острова, окруженного древним морем, о возвышении земной поверхности и резкой смене климата, о грандиозном рождении гор, в чьих складках укрылись народы-крохи, такие же реликты и эндемики, как окружающая их флора» (PG, 45).
[20] «Горизонт прятался за полукруглыми дугами гор, повторяя женственные изгибы» (PG, 45).
[21] «Папа вон вокруг села с какой-то тряпкой носится, мужчины там всю ночь собираются молитвы шептать, а ты на гору полезла! Не для того освобождала тебя советская власть!» (PG, 37.)
[22] «В руках у них – светящаяся гирлянда электрических лампочек, на лицах – мальчишеское ликование. Вот и в горах есть свет! Без всяких молитв и глупых круглосуточных бдений.» (PG, 37.)
[23] «Я вижу, как вас тут унижают мужчины, я вижу, как тяжело горянкам» (PG, 39).
[24] «Наши души обязательно окажутся на вершине Праздничной горы. И там, на Меэре, будет чистое место, где нет нужды и скудости. Там будет большой аул (--).» (PG, 108.)
[25] «Я думал о том, что это полоска равнины, которую называют Каспийским проходом, когда-то связывала Восточную Европу и Переднюю Азию. Теперь она распростерлась

желтокаменной кучей, двумя разновременными кладбищами и средневековыми кварталами, переходящими по краям в новый, скучный город.» (STB, 60.)

[26] «Базардюзю-Кичендаг, 'гора боязни', с ее восьмью ледниками, вытянувшись, сияла нам снизу и дышала холодом. А на венце Шалбуздага, где раньше обитали духи-эрены, ничего не росло. Я видел только кипение белых туманов. На волосах и бровях моих осел иней, и я задрожал от страха и стужи.» (STB, 63.)

[27] «Самые страшные толки ходили о готовящихся диверсиях на горных гидроэлектростанциях. Подрыв гигантской арочной плотины Чиркейской ГЭС не только обесточил бы весь имарат, но еще и наводнил бы кипящими сулакскими водами и прикаспийскую низменность, и даже Махачкалу.» (PG, 90.)

[28] «(--) мы уже построили дом, который круглый год питается природной энергией. А скоро на Каспии и в горах будут созданы фотоэлектрические, термодинамические, солнечно-биогазовые, солнечно-ветряные станции мощностью…» (PG, 93.)

Kirjallisuus

Primäärilähteet

Ganijeva, Alisa 2010. *Salam tebe, Dalgat!* [=STB]. Moskva: Astrel.

Ganijeva, Alisa 2012. *Prazdnitšnaja gora* [=PG]. Moskva: Astrel. http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=4602549 (21.9.2016).

Sekundäärilähteet

Baccolini, Raffaella & Tom Moylan 2003. Introduction. Dystopia and Histories. Raffaella Baccolini & Tom Moylan (eds.), *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination.* New York, London: Routledge, 1–12.

Boele, Otto 1996. *The North in Russian Romantic Literature*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi.

Filatov, Sergei 2009. Predislovije. Alisa Ganijeva (sost.), *Molodaja kavkazakaja literatura. Parallelnyje vzgljady*. Moskva: Olimp, 3–4.

Ganijeva, Alisa 2009. Ot sostavitelja. Alisa Ganijeva (sost.), *Molodaja kavkazakaja literatura. Parallelnyje vzgljady*. Moskva: Olimp, 5–6.

Ganijeva, Alisa 2010a (2006). I skutšno i grustno. O motivah izgoistva i ottšuždenija v sovremennoi proze. *Salam tebe, Dalgat!*. Moskva: Astrel, 289–316.

Ganijeva Alisa 2010b (2005). Ne lez v peklo vpered batki. *Salam tebe, Dalgat!*. Moskva: Astrel, 267–288.

Ganijeva, Alisa 2010c. Vtšera ne dogoniš, ot zavtra ne uidjoš. *Salam tebe, Dalgat!*. Moskva: Astrel, 256–266.

Gottlieb, Erika 2001. Introduction. *Dystopian Fiction East and West. Universe of Trial and Terror.* Montreal: McGill-Queen's University Press, 3–22.

Klapuri, Tintti & Anni Lappela 2015. 2000-luvun venäläinen uusi realismi. *Avain* 1/2015, 93–98.

Layton, Susan 1994. *Russian Literature and Empire. Conquest of the Caucasus from Pushkin to Tolstoy*. Cambridge: Cambridge University Press.

Milner, Andrew 2009. Changing the climate: the politics of dystopia. Routledge: *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* 23, 6, 827–838.

Rotkirch, Kristina 2012. Roman Sentšin ja uusi realismi. Tomi Huttunen ja Tintti Klapuri (toim.), *Kenen aika? Esseitä venäläisestä nykykirjallisuudesta*. Helsinki: Avain-BTJ, 205–214.

Tally, Robert T., Jr. 2011. Introduction: On Geocriticism. Robert T. Tally Jr. (ed.), *Geocritical Explorations. Space, Place and Mapping in Literary and Cultural Studies.* New York: Palgrave McMillan, 1–12.

Tuan, Yi-Fu 2013. *Romantic Geography. In Search of the Sublime Landscape*. Wisconsin & London: The University of Wisconsin Press.

Upstone, Sara 2016. *Spatial Politics of the Postcolonial Novel*. Abingdon: Routledge.

Westphal, Bertrand 2011a. *Geocriticism. Real and Fictional Spaces*. Transl. Robert T. Tally Jr. New York: Palgrave McMillan.

Westphal, Bertrand 2011b. Foreword. Robert T. Tally Jr. (ed.), *Geocritical Explorations. Space, Place and Mapping in Literary and Cultural Studies.* New York: Palgrave McMillan, ix–xv.

Zamjatin, Dmitri 2010. Gumanitarnaja geografija: predmet izutšenija i osnovnyje napravlenija razvitija. *Obštšestvennyje nauki i sovremennost* 2010, №4, 126–138. http://ecsocman.hse.ru/data/2012/09/24/1251347015/Zamyatin.pdf (3.7.2016).

Ågren, Mattias 2014. *Phantoms of a Future Past. A Study of Contemporary Anti-Utopian Novels*. Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in Russian Literature 43. Stockholm: Stockholm University.

Thekla Musäus

Suloisen etelän suojatit pohjoisen kuolemanmaisemassa. Pohjoisen ja etelän vastakohtaisuus venäläisessä kirjallisuudessa romantiikasta sosialistiseen realismiin

Romantiikan aika toi venäläiseen kirjallisuuteen esitystavan, jossa pohjoisen luonto kuvattiin vastakohtana idylliselle, sivistyneelle etelälle. Vaikka Venäjä jo 1700-luvulta lähtien esittäytyi eurooppalaisena sivistyneenä pohjoisena suurvaltana, oli kirjallisuudessa ajatus etelän paremmuudesta ja sen inhimillisemmästä luonteesta vahva aina sosialistisen realismin ajan loppuun asti. Seuraavassa kuvaan tätä jatkuvuutta sekä sen vaihteluita kaunokirjallisilla esimerkeillä puolentoista vuosisadan ajalta.[1] Venäjän sijoittumista idän ja lännen välille käsittelen artikkelissani vain ohimennen. Aihe on kuitenkin kiinnostanut jatkuvasti niin venäläisiä kuin läntisen Euroopan tutkijoita (ks. Bassin 1991a).

Eurooppalaista etelää, kreikkalaisen ja roomalaisen antiikin kulttuurin keskuspaikkaa, on pidetty eurooppalaisen kulttuuriperinteen ruumiillistumana. Antiikin ajan ylemmyys kaikilla taiteenaloilla oli itsestäänselvää myös 1800-luvun Venäjän kulttuuriselle älymystölle. Katariina Suuren vallan aikana (1762–1796) Venäjän alue oli laajentunut Mustanmeren pohjoisrannalle ja Krimin niemimaalle saakka. Kun 1800-luvun alussa alettiin valloittaa Kaukasus-vuoristoa, venäläiseen etelään liittyi sille vieraita orientaalisia eteläisiä alueita. Ihanteeseen, jonka keskipiste oli antiikkisen perinteen idyllinen, utooppinen etelä, liittyy siis venäläisessä romanttisessa aikakaudessa innostus eksoottisesta orientaalisesta etelästä.[2] Toisin kuin uhkaava ja vieras Kaukasia, Venäjän Mustanmeren rannikko, Ukraina ja Krimin niemimaa on aina nykypäiviin asti nähty inhimillisyyden ja elämänilon paikoina. Nämä alueet ovat osa läheistä ja kotoista etelää vastakohtana Keski-Venäjälle ja erityisesti pohjoisille suurkaupungeille Moskovalle ja Pietarille (van Baak 1988, 23).

Pohjoinen on sen sijaan tarkoittanut ainakin 1700-luvulta lähtien Venäjän kulttuurisessa suuntautumisessa eurooppalaista, sivistynyttä etevämmyyttä. Tätä näkökulmaa tuki Venäjän valtakunnan kilpailu Ruotsin suurvallan kanssa. 1800-luvun toisella puoliskolla romanttinen ihastus pohjoisiin, skandinaavisiin kuviin ja kertomuksiin kaikkialla Euroopassa vahvisti kyseistä ideaalia edelleen. (Ks. Boele 1996, 17.)

Artikkelissani tutkin, miten tämä oppositio pohjoisen ja etelän välillä on romantiikan ajasta lähtien löytänyt tiensä kaunokirjallisiin kuviin, joita kirjailijat ovat luoneet Venäjän valtakunnan pohjoisista alueista. Analyysini keskittyy tilan kuvausten analysoi-

miseen, kyseisten kuvausten funktioihin yksittäisten teosten rakenteessa sekä pohjoisen ja etelän piirteiden stereotyyppisiin ominaisuuksiin.

Keskityn venäläisiin kirjailijoihin, jotka ovat kotoisin Venäjän kulttuurisesta keskustasta ja jotka kirjoittavat maan pohjoisista reuna-alueista. Olen tehnyt rajauksen tietoisesti, ei vain artikkelin laajuutta silmällä pitäen. Nimenomaan kulttuurisilta keskusalueilta tulevien venäläisten kirjailijoiden teoksissa voi parhaiten nähdä pohjoisen ja etelän vastakkainasettelun jatkuvuuden ja muutokset. Periferiassa venäjäksi kirjoittavien kirjailijoiden teokset voisivat ainakin osin avata toisenlaisia näkökulmia kulttuurisen sijainnin tarkasteluun.[3] Näiden teosten samanarvoinen analyysi ei tämän artikkelin yhteydessä ole kuitenkaan mahdollista.

Pohjoinen ja etelä, kulttuurinen keskusta ja periferiat

Lähestyn aihettani tarkastelemalla venäläisen kulttuurisen keskustan ja vastaavasti pohjoisen ja eteläisen periferian sijaintia sellaisena kuin ne esitetään kulttuurisemiotiikan semioottisessa tilamallissa. Tässä venäläisen kirjallisuuden ja kulttuurin tutkijan Juri Lotmanin hahmottelemassa tulkintamallissa kulttuurisesti suhteellisen rajattu alue, semiosfääri, koostuu erilaisista osa-alueista, ydinalueesta ja sitä ympäröivistä perifeerisista alueista. Yksi semiosfääri rajautuu vierekkäisiin, samalla tavoin järjestyneisiin semiosfääreihin. Kulttuurisen ydinalueen tehtävänä on Lotmanin mukaan ensinnäkin sen itsensä kuvailu ja toiseksi perifeeristen alueiden sijainnin ja sisällön määrittely. Tämä metakielinen määritelmä vakiinnuttaa kulttuurisia uskomuksia ja jarruttaa niiden mahdollisia muutoksia. (Lotman 1992, 13, 16–17.)

Tilojen määritelmät ja kulttuurinen merkitys ovat olennainen osa semiosfäärin historiallista muistia (Lotman 1992, 23). Lotmanin (1992, 19) mukaan kulttuuristen merkitysten muuttuessa on semiosfäärissä käynnissä tasavertainen dialogi kulttuurin eri osa-alueiden välillä. Euroopan puoleisen Venäjän ja valtion koillisen periferian eli Siperian suhteita koskien on huomautettu, ettei tämä kommunikaation malli kuvaile valtasuhteiden ongelmaa riittävän hyvin (Frank 1999, 115). Kulttuurikontaktien käsittelyn yhteydessä voi semiosfäärin tulkintamallia laajentaa hybridisyys-käsitteellä. Homi K. Bhabha soveltaa käsitettä määritellessään kulttuurisesti sekoittuneita alueita entisissä eurooppalaisissa siirtomaissa. Oletusta hybridisoitumisesta eli sekoittumisesta ja vuorovaikutuksesta hyödynnetään tässä artikkelissa. (Bhabha 1994, 158–160; Frank 1999, 115–116.)

Ensimmäiset venäläiset kirjailijat, jotka kirjoittivat Venäjän valtion perifeerisista pohjoisista alueista, olivat kaikki kotoisin Venäjän kulttuuripiirin keskustasta, Venäjän Euroopan puoleiselta alueelta. Heitä seuraavien aikakausien aikana tämä tilanne vähitellen muuttui. Jo 1800-luvun toisella puoliskolla siperialaisen paikallisen älymystön taiteilijat (ven. *sibirjak*, 'siperialainen') kuvailivat siperialaisia kotialueitaan. Heidän

teoksissaan näkyy usein Siperian idealisointia vastakohtana läntiselle eurooppalaiselle Venäjälle. Näissä teoksissa Siperian pohjoinen sijainti jää taka-alalle. (Frank 2001, 40–41.)

Kuten seuraavassa käy ilmi, ovat romantiikan aikakauden teokset aiheiltaan ja rakenteeltaan monien myöhempien ja samoihin maantieteellisiin tapahtumapaikkoihin sijoittuvien teosten esikuvia. Myöhempien ajanjaksojen lukemattomista teoksista voin tässä yhteydessä esitellä vain muutaman havainnollistavan esimerkin. Valintani osui ensisijaisesti teoksiin, joissa pohjoiset alueet asetetaan eksplisiittisesti vastakkain eteläisiksi kuvattujen Venäjän alueiden kanssa.

Venäjän valtakunnan eurooppalainen Pohjola

Suomen alue, joka oli Venäjän kanssa kilpailevan pohjoisen suurvallan Ruotsin itäinen osa, liitettiin vuonna 1809 suuriruhtinaskuntana Venäjään. Samalla vahvistui Venäjän käsitys itsestään pohjoisena kulttuurisena suurvaltiona. Valtakunnan uusista alueista tuli matkakertomuksien, lyyristen maaseutukuvausten sekä kertomusten kohde. Romanttisena vertailukuvana 1800-luvun alun kirjailijoille toimi 1760-luvulla julkaistujen Ossianin laulujen villi ja karu maisema, maantieteellisesti summittaisesti määritelty paikka, jossa Ossianin laulujen mukaan olivat tapahtuneet sankarilliset pohjoiskelttiläiset ja skandinaaviset saagat (ks. Toibin 1963, 125; Iezuitova 1965, 62–63).

Teoksessaan ”Otteita venäläisen upseerin kirjeistä Suomesta” venäläinen upseeri ja kirjailija Konstantin Batjuškov[4] (1787–1855) kertoi näkevänsä Suomessa ”menneiden vuosisatojen raakalaismaisuuden, jalomielisyyden ja kunnian” sekä ”Odinin, Arthurin ja Haraldin veneet”[5] (Batjuškov [1809] 1989, 95). Synkkä ja sivistymätön nykyisyys yhdistyvät näin romanttiseen, ylevään ja sankarilliseen menneisyyteen. Suomi yhdistetään sadunomaiseen skandinaaviseen Pohjolaan (ks. Toibin 1963, 125).

Batjuškovin jälkeen Jevgeni Baratynski (1800–1844) aavistaa ”suomalaisilla rannoilla autioiden kiviluotojen välissä”[6] (Baratynski [1820] 2000b, 81) pohjoisten kansanrunojen suuren menneisyyden, “Odinin lasten isänmaan”[7] (Baratynski [1820] 2000a, 67). Baratynski vietti viisi vuotta sotilaspalveluksestaan Suomessa. Suomalaisen maiseman hän yhdistää omaan kohtaloonsa, elegiseen kaipauksen tunnelmaan, koti-ikävään ja romanttiseen karkotetun sankarin kuvaan. Baratynskia kutsutaan Venäjän ”Suomen-runoilijaksi” (Kiparsky 1945, 45). Herkästi ja romanttisen tunnelmallisesti hän luo Suomi-teoksissaan kuvan, jossa Suomi on yksinäisen, karun luonnon ja idealisoidun maalaisen yksinkertaisuuden koti. ”Villiin seutuun”[8] Baratynski ([1825] 2000c, 176) asettaa runoelman ”Eda” (tästä eteenpäin E) naispuolisen sankarin. Suomalainen neito Eda kuolee Suomen talven kylmyyteen onnettomana ja yksinäisenä, venäläisen husaarin viettelemänä. Hänen yksinäinen hautansa jää harmaiden graniittikallioiden väliin (E, 178–179), kun husaari on ”laukannut / kaukaisuuteen”[9] (E, 113). Baratynski esit-

tää kaikissa Suomi-runoissaan kaipauksen kotoiseen etelään vastakohtana karkealle Pohjolalle. Hän kuvaa vieraan, vallatun Pohjolan, joka on nyt ”ikuisesti [venäläisen] vallan alla”[10] (E, 180).

Noin viisi vuotta sen jälkeen, kun Baratynski oli suorittanut asepalveluksensa Suomessa, hänen aikalaisensa Fjodor Glinka (1786–1880) siirrettiin vuonna 1826 dekabristikapinan epäonnistumisen yhteydessä kolmeksi vuodeksi Petroskoihin, Venäjän Karjalaan. Glinka on Venäjän Karjalan kuuluisin venäjänkielinen kuvaaja (Kiparsky 1945, 52). Hän kuvaili Karjalaa pohjoisena ja villinä, koskemattoman sivistymättömänä paikkana, jossa on olosuhteiden pakosta oltava. Sen selkeänä vastakohtana on lyyrisen minän kaipaama eteläisempi venäläinen koti. Petroskoissa ollessaan Glinka kirjoitti muun muassa runon ”Pohjoinen kesäilta”, jossa hän kuvailee auringonlaskua pohjoisessa villissä maisemassa. Hän päättää runon ilmaisuvoimaisesti: ”Suloisen etelän suojatti / katsoo välinpitämättömästi, hajamielisesti kaukaisuuteen / Ja täynnä surua, aivan kuin sairaana / Ei puhu tästä kenenkään kanssa.”[11] (Glinka [1830] 1957a, 273.)

Runon ”Karjala tai Marfa Ioannovna Romanovan vankeus” (Glinka [1830] 1957c, 343–404; tästä eteenpäin K) alussa Glinka kuvaa perusteellisesti Karjalaan sijoittavaa tapahtumapaikkaa. Yli 73 runosäkeen mittaisessa kieltojen sarjassa hän kuvaa ”Pohjolan vaikenevia peltoja”[12] (K, 345), joissa ei näy sivistyksen merkkejä eikä pehmeämmän venäläisen etelän täyteyttä. Glinka esittää tuona aikana laatimissaan karjalaisteemaisissa runomuotoisissa tarinoissa ”Karjala” ja ”Karjalan metsien neito” (Glinka [osittain 1832, kokonaan 1939] 1957b; tästä eteenpäin KN) runojen sankarit vasten tahtoaan Karjalaan päätyneinä tai sinne paenneina. Molemmat päähenkilöt saavat kertomuksen lopuksi palata ikävöimäänsä eteläiseen kotimaahan: Karkotettu tsaarinäiti Marfa Ioannovna palaa Äänisjärven keljastaan Moskovaan tsaarin hoviin. Runon ”Karjalan metsien neito” miespäähenkilö, venäläinen aatelinen, joka oli piiloutunut tavoittamattomiin Karjalan perukoille, armahdetaan sotasankarina, ja hän palaa yhdessä karjalaisvenäläisen morsiamensa kanssa maatilalleen Venäjän etelään (KN, 296–342). Molemmissa kertomuksissa kuvauksen kohteena on eteläinen kotiseutu, ”lämpimien iltojen, / [--] lämpimien pitkien kesäöiden, / [--] koti-Venäjän kauniiden kylien [--]”[13] seutu (KN, 319) vastakohtana autiolle, kylmälle Pohjolalle. Tässä esitetty kuvaus Karjalasta vastaa Pohjolaan perinteisesti yhdistettyä romanttista kuvaa (ks. Boele 1996, 40), kuin uhkaava locus terribilis vastakohtana perinteisen paimenrunon idylliselle locus amoenus -paikalle (Garber 1974, 230, 242).

Glinka kuvailee karjalaista erämaata kuvaamalla venäläisiä perinteitä ja venäläisiä käytäntöjä. Itämerensuomalainen kansa ja perinne esitetään Glinkan runossa eksoottisina ja muinaisina (K, 325; ks. myös Kiparsky 1945, 53). Karjalaisilta alueilta Äänisjärveltä kotoisin olevat venäläiset ovat ”puolikarjalaisia”[14] (KN, 306), ”elintavoiltaan karjalaisia, sielultaan venäläisiä”[15] (K, 349). Pohjola kuvataan luonnollisena osana venä-

läistä aluetta myyttisestä esihistoriallisesta ajasta lähtien. Valtakunnan kulttuurisen rajaalueen suuren historian kuvaus korostaa suuren menneisyyden ja nykypäivän rappion vastakohtaisuutta. Pohjoinen menneisyys nähdään symbolisena kulttuurisena esikuvana omasta venäläis-pohjoisesta sankarillisesta nykyajasta. Näin ollen Venäjän kulttuurisesta keskustasta tullut päähenkilö saa perustan moraaliselle etevämmyydelleen.

Niin Baratynskin ”hento neitoni”[16] (E, 177), suomalainen romanttinen sankaritar Eda kuin myös Glinkan Karjalan neito säilyttävät romanttisessa runossa omat äänensä, ja heidän tunteensa ja unelmansa kuvataan. “Luonnon tyttärinä” he ovat miehisen sankarin alaisia kumppaneita. Koska tarinan mukaan he ovat kunniakansan, pohjoisen viikinkisuvun tai karjalaisen sankarisuvun jälkeläisiä, he ovat kuitenkin arvostettuja vaimoja. (Toibin 1963, 117, ks. Ellingson 2001, 204.)

Pohjoinen Siperia

Romantiikan aikana Venäjän asema pohjoisena suurvaltana vahvistui edelleen ja tuli 1800-luvulla osaksi valtion kansallista itseymmärrystä (Boele 1996, 31). Myös Siperian alueen valtaaminen nähtiin tässä yhteydessä pohjoiselle imperiumille luontaisena laajentumisena (Bassin 1991a, 11; Slezkine 1994, 75). Tästä näkökulmasta valloitettuja maita ei kuvattu alueina, jotka sijaitsivat Aasiassa, Eurooppaa idempänä, vaan korostettiin niiden karua ilmastoa ja pohjoista luonnetta. Siperian liittäminen pohjoiseurooppalaiseen Venäjän suurvaltaan tuli näin hyväksytyksi.

Siperia on sen ensimmäisistä kuvauksista lähtien ollut myös koettelemuksien ja kärsimyksien paikka. Rikollisten rangaistusvankien ja poliittiseen epäsuosioon joutuneiden ihmisten karkotuspaikkana Siperia oli Venäjän valtakunnassa 1500-luvulta lähtien hirvittävä ja kulttuurille vieras pakko-oleskelupaikka. Tästä tosiseikasta tuli kaunokirjallisille teoksille olennainen aihe. Perinne alkaa jo pappi Avvakumin, vanhauskoisen lahkon perustajan, elämäntarinasta. Hänet karkotettiin uskonnollisista syistä 1600-luvulla Siperiaan, ja lopulta hän kuolikin siellä polttoroviolla (Holl 1993, 33). Venäläisen romantiikan kirjailijat hyödynsivät tätä tematiikkaa ja lisäsivät siihen romanttisen villin, epäinhimillisen tilan tuntomerkkejä (Kurdina 1984, 19–20, 25).

Kirjallisissa teoksissa 1800-luvun ensimmäisellä puoliskolla, jolloin keskiössä olivat ensimmäiset venäläiset valloittajat, 1500- ja 1700-lukujen kasakat, Siperia on päähenkilön näkökulmasta Venäjälle vastakohtainen, ”vieras maa”[17] (Homjakov[18] [1828] 1969, 171). Aleksei Homjakovin draamassa *Jermak* kasakoiden johtaja kokee valloitusretken Siperiaan karkotuksena hänen nuoruudenrakkautensa idyllisestä venäläisestä kotimaasta. Etenkin Kondrati Rylejevin (1795–1826) Siperia-kuvasta tuli esikuva myöhemmille kirjailijoille (Kurdina 1984, 25). Rylejev kuvailee runoelmissa ”Jermakin kuolema” (1822) ja ”Voinarovski” (1825) kuuluisia Siperiaan matkustaneita tai sinne karkotettuja hahmoja. Rylejev teloitettiin vuonna 1826 aatelisen dekabrististikapinan

päällikkönä. Monet muut kapinalliset karkotettiin Siperiaan. Rylejevin teosta luettiin symbolisena ennustuksena, jossa kuvailtiin todellisia 1900-luvulla poliittisista syistä pohjoiseen karkotettujen henkilöiden kohtaloita. Romanttisiin karuihin pohjoisiin maisemiin Rylejev lisäsi maantieteellisiä yksityiskohtia. Tällä tavoin hän loi romanttisten sankareiden kohtaloille uskottavat tapahtumapaikat. Teosten sankarit todistavat kuntoisuuttaan villissä, epäinhimillisessä, siperialaisessa maisemassa (Kurdina 1984, 24, 27). Vieraan Siperian vastakohta on romantikoille ”ihana maa”[19] (Rylejev [1825] 1971, 218), paratiisimainen, kaukainen venäläinen ja ukrainalainen kotimaa. Rylejevin ja Glinkan maisemakuvauksien välillä voi havaita monia rakenteellisia ja sisällöllisiä rinnakkaisuuksia. Tässä voi nähdä Rylejevin teoksen merkityksen Glinkan teokselle. Samalla siitä paljastuu yhteinen romanttinen kiintopiste, pohjois-ossiaaninen villi maisema (Bazanov 1955, 59–62).

Siperia nähtiin näin 1800-luvun kuluessa yhä enemmän luonnollisena osana Venäjän valtakuntaa. Tämä tarjosi perustan utopistiselle vastamallille nuoresta yhteiselosta vastakohtana eurooppalaisen lännen varustautumiselle (Bassin 1991b, 784–792). Yksinkertaista venäläistä kansaa idealisoitiin luonnollisena voimana, joka löysi 1800-luvun kuluessa kohteensa myös Siperian venäläisestä väestöstä (Slezkine 1994, 77). Siperiassa nähtiin fantastis-utooppisia voimavaroja, joiden avulla alue kuvattiin koskemattomana, tunnistamattomana uutena maailmana. Kirjallisten teosten Siperiassa 1800-luvun toisella puoliskolla ja 1900-luvun alussa sankarit ovat kauppamatkustajia, karkotettuja sekä ensimmäisten venäläisten asukkaiden jälkeläisiä. Siperia oli karkotetun Fjodor Dostojevskin (1821–1881) ”kuollut talo” teoksessa *Muistelmia kuolleesta talosta* (Dostojevski [1862] 1972, tästä eteenpäin MKT). Tosin kehyskertomus Siperian rangaistusleirin kuvauksesta on myönteisempi. Siinä kuvattu Siperia on lähes paratiisimaista maaseutua, jonne viisaat ihmiset jäävät asumaan: ”ne [--], jotka onnistuvat ratkaisemaan elämän arvoituksen, lähes aina jäävät Siperiaan ja nautinnolla kotiutuvat siihen”[20] (MKT, 5). Rehevä, koskematon, ”siunatun maan”[21] (MKT, 6) luonto muodostaa vastakohdan inhimilliselle pelolle ja henkiselle vieraantumiselle, joka on tyypillistä venäläisille rangaistusleireille. Siperialaisen toivottoman rangaistusalueen ympäristönä tämä sivilisaation ja luonnon idealisointi vaikuttaa lähes uskomattoman liioitellulta. (Ks. Frank 2001, 38.)

Lyyris-realistista, yhteiskuntakriittistä tyyliä edustava Nikolai Nekrasov (1821–1878) kuvaa teoksissaan karkotettujen aatelisten dekabristien kohtaloita. Runoelmassa ”Vaari” (Nekrasov [1870] 1982a; tästä eteenpäin V) pakkotyöhön Siperiaan tuomittu aatelinen palaa poikansa perheen luo Volgan rannalle. Kun vaari kertoo pojanpojalleen siperialaisesta karkotuspaikastaan, hän nimittää sitä topologisen perinteen mukaan ”hedelmättömäksi, tyhjäksi, autioksi, / täysin puolikuolleeksi aroksi.”[22] (V, 121). Hän kertoo kuitenkin myös ihanteellisesta vauraasta siperialaisesta kylästä, joka toimii kurjistuneiden Keski-Venäjän maaorjien kohtaloiden vastakohtana. Silti se sijaitsee ”hirvit-

tävässä erämaassa, Baikal-järven takana”[23] (V, 116). Venäjän kulttuurinen keskus toimii Nekrasovilla sekä eteläisten että pohjoisten alueiden vastakohtana: etelä on muistojen ja unelmien maa, pohjoinen sen sijaan koettelemusten karu nykyisyys. Keskus on pilaantunut paikka, jossa ”ihmiset mätänevät elävältä”[24] (Nekrasov [1871] 1982b, 142–143; ks. Murav 100–102). Pohjoisisista stereotyypeistä huolimatta Nekrasov paikallistaa Siperian selkeästi Venäjän keskuksesta itään (V, 129).

Ero kulttuuriltaan täyteläisen, ilmastollisesti leudomman venäläisen äitimaan ja epätaloudellisen ja sivistymättömän Siperian välillä pysyy 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa kaunokirjallisuudessa huomattavana: ”Tämä täällä ei ole Venäjä! Vuoria, aroja, erämaata ja korpea ... Mitä kauhein paikka.”[25] (Korolenko[26] [1892] 1971a, 270; tästä eteenpäin A-D). Näin painottaa siperialainen kauppamatkustaja Vladimir Korolenkon kertomuksessa ”At-Davan”. Koti-ikävää potevalle kertojalle talvikylmästä kohmettunut ”kurja maisema”[27] (A-D, 271) on kuollut seutu, verrattavissa hautausmaahan. ”[P]ostiaseman puolijakuuttisten asukkaiden”[28] (A-D, 276) kieli on sekoitus venäläistä kielenkäyttöä ja paikallisten kieltä: ”ajurit huusivat toisilleen jakuutiksi ja kiroilivat puhtaalla venäläisellä puheenparrella osoittaen näin venäläisen syntyperänsä”[29] (A-D, 274). Postiaseman rakennus ”koostuu puoliksi jurtasta ja vain puoliksi venäläisestä kämpästä”[30] (A-D, 279). Siperialaisen tapahtumapaikan kieli ja tila viittaavat näin venäläisen syrjäseudun ”hybridisointiin” – villiin ja karuun Siperiaan sekä sivistyneeseen Venäjään. Kertomuksen traagis-romanttinen sankari on Itämeren Kronštadtista karkotettu porvarinpoika, joka nyt toimii postikirjurina pienellä siperialaisella postiasemalla. Venäjä tässä ei ole leuto, eteläinen Venäjä, vaan se esiintyy semiosfäärin kulttuurisena, läntisenä keskuksena. ”[K]aukaisesta koillisesta”[31] (A-D, 281) kertoja näkee sisimpien silmiensä edessä Kronštadtin sataman ”ja siellä, kauempana, höyrylaivojen savun, [--]. Laiva oli lähdössä siniseen läntiseen kaukaisuuteen... Eurooppaan!”[32] (A-D, 288.)

Korolenkon toisessa kertomuksessa ”Marusjan uuskartano” ([1899] 1971b; tästä eteenpäin MZ) pieni maatila keskellä siperialaista metsää toimii vastakohtana Siperian luonnolle ja sekakylille, joissa uudisasukkaat, karkotetut, kasakat ja siperialaiset alkuasukkaat asuvat rinnakkain. Kuvailtu maatila kuuluu ukrainalaiselle Marusjalle ja hänen seuralaiselleen Stepanille. Kun kertoja kuvailee paikkaa ensimmäistä kertaa, hän puhuu menestyksestä ja järjestyksestä, rehevästä luonnosta ja rikkaista sadoista keskellä siperialaista aarniometsää.

Maatilaa nimitetään ”idylliksi”[33] (MZ, 339, 343), joka on kaunokirjallisen perinteen mukaan jo antiikin ajasta välimerellinen, lauhkea, yksinkertaisen maalaiselämän ihannepaikka (Ruff 2015, 13–14). Siitä huolimatta Marusjan ”kulkuri-idylli”[34] (MZ, 339) pettää. Stepan, entinen rikollinen ja kulkuri, sortuu vallankumouksellisiin, levottomiin vietteihin, kiihottaa turkmeeneita jakuutteja vastaan ja lopussa karkaa Marusjalta tullakseen kullanetsijäksi. Henkilökohtaisen tilanteen muutos tulee esille myös maatilan

muutossa. Kun kertoja tulee seuraavan kerran vierailulle keskellä talvea, asuinpaikka ei ole enää ”aito vähävenäläinen [siis ukrainalainen, T.M.] mökki”[35] (MZ, 314) vaan sen vieressä oleva jakuuttilainen jurtta: ”[k]esällä en sitä edes huomannutkaan”[36] (MZ, 371). Kesyttämätön, villi pohjoinen luonto voittaa eteläisen, venäläisen sivilisaation. Vaikuttaa siltä, että kertojan tarinan alussa tuntemat pelot toteutuvat ”ja koko vähävenäläisen maatilan illuusio kaukaisessa pohjoisessa sulaa kuin sumukuva...”[37] (MZ, 314).

Vjatšeslav Šiškovin[38] kertomuksessa ”Taiga” (1916; tästä eteenpäin T) siperialainen kylä Kedrovka on keskeinen tapahtumapaikka: ”Siellä oli kaikki omalla tavallaan, taigan tavalla. Siellä oli oma totuutensa, ja omat synnit, ja ihmiset olivat siellä toisenlaisia kuin yleensä”[39] (Šiškov 1996, 23). Šiškovin symbolisesti latautuneessa maantieteessä jäätävät pakkaset ja armottomat pitkät talvikaudet tarkoittavat selkeästi pohjoista ilmastoa – Kedrovkan naapurikylän nimi on osuvasti Nazimovo, jonka voisi ehkä kääntää nimellä ”Talvehtila”. Šiškovin venäläis-siperialaisten kylien asukkaat ovat raakuudessaan alkoholismin ja eläimellisten himojen ajama yhteiskunnan osa. Raa’assa lynkkausoikeudenkäynnissä he tappavat kaksi harmitonta, epäreilusti Siperiaan karkotettua kiertolaista. Kaipaus kaukaiseen kotimaahan on jatkuvasti kulkureiden ajatuksissa. Toisen onnettoman vaellustoverin toistuva lause on: ”[m]utta meillä Venäjällä...”[40] (T, 42, myös 66). ”Venäjälle, oman suvun luo käyn, siellä haluan kuolla... Omaan maahan makaamaan...”[41] (T, 109), selittää toinen kulkureista, jolle oma synnynpaikka on ”suorastaan paratiisi”[42] (T, 36).

Kertomuksen yöllisessä tulipalossa tuhoutuu siperialais-venäläinen kylä, ”Sodom”[43] (T, 91). Hengissä selviävät vain poliittisista syistä karkotettu opettaja Donin alueelta, hänen rakastettunsa viaton ja uskollinen Anna sekä Annan vanhemmat. Senkin jälkeen, kun naispuolisen päähenkilön kotiseutu on tuhottu, säilyy toivo muutosta kulttuuriltaan rikkaampaan, inhimillisempään alueeseen, karkotetun opettajan keskivenäläiseen kotiseutuun.

Sekä Korolenkon Marusja että Šiškovin Anna ovat molemmat venäläistä tai ukrainalaista perua. He ovat myönteisiä sankarittaria, molemmilla on piirteitä luonnonläheisyydestä, ”naisellisesta” villeydestä ja sekamuotoisesta, hybridistä sopeutumisesta siperialaiseen ympäristöön. Puoli vuosisataa Glinkan ”karjalaisen Pocahontasin” jälkeen myös syrjäisestä Siperiasta voi löytää naispuolisia kaunokirjallisia sankarittaria. Venäläisten uudisasutusten avulla Siperia on tullut lähemmäksi venäläistä sivistystä.

Siperialaista alkuperäisväestöä esiintyy 1800-luvun ja 1900-luvun alun kaunokirjallisuudessa vain sivuosissa, jos ollenkaan. He ovat eksoottisen vieraita sivuhahmoja.

Pohjoinen Neuvostoliiton sosialistisen realismin kirjallisuudessa

1900-luvun puolivälissä Mihail Prišvin[44] toistaa romantiikan ajan esittämää kuvaa, jossa luonnehditaan karua, karjalaista pohjoista eteläisen luonnonrikkauden puuttumisen

kautta. Romaanin *Keisarin tie* (1959, alkuperäisteos *Osudareva doroga*, 1957; tästä eteenpäin KT) alussa kerrotaan:

> Kylmä lähdepuro nuotiomme vierellä virtasi sille puolelle harjuja, missä kirsikkapuut kukkivat ja omenapuissa laulavat satakielet, ja jos laulut ja tarinat ovat uskottavia, niin ehkä jossain siellä ihmiset rakastavat hellästi toisiaan. [--] Jonkin matkan päässä se lähdepuro virtasi taas, mutta ei enää etelän suuntaan, vaan Valkealle merellemme, missä lienee vielä hellempääkin ihmisten rakkautta. Mutta ihanan tuoksuvista puistoista siellä lauletaan ainoastaan lauluissa, ei kukaan ole koskaan nähnyt kukkivaa kirsikkapuuta eikä kuullut satakieltä ja jokaisen elämä on alaikäisyydestä saakka ollut ankaraa taistelua karua luontoa vastaan. (KT, 31.)

Vaikka kertojalle venäläinen Karjala ei ole vierasta maata, kuten vielä Glinkan tapauksessa, vaan ”meidän”, ja vaikka hän ironisesti kyseenalaistaa lauhkeamman, lempeämmän etelän ihannekuvan, pohjoisen Karjalan pääominaisuuksia ovat kuitenkin eteläisen kasviston ja eläimistön poissaolo ja ”karu luonto”. Romaanissa kertoja häipyy useimmiten romaanin hahmojen taakse – he ovat venäläisiä Karjalan asukkaita, vankeja, jotka rakensivat 1930-luvulla kanavaa Itämereltä Vienanmeren rannikolle, sekä heidän esimiehiään. Kaikkitietävä kertoja kommentoi ja arvioi romaanin tapahtumia – väitetty ”karjalainen” identiteetti tulee ilmi ensisijaisesti hänen esittäessään kommentteja maan- ja asiantuntijana.

Karjalainen luonto on osa venäläistä maailmaa, ”aarnioisia metsiämme” (KT, 104). Karjalaisten periytyneitä elämäntapoja kuvataan pitkälti alueen muinaisen esihistorian seurauksina. Vanhauskoinen venäläinen väestö juo kahvia, mikä leimataan ”suomalaiseksi” tavaksi (KT, 44). Sen kerrotaan olleen tapana ”ikivanhoista ajoista, kenties [--] jo ennen Nikonin aikaa” (KT, 45). Kertojan näkökulmasta venäjänkieliset asukkaat Vienan Karjalassa eivät ole enää ”puolikarjalaisia” kuten Glinkan runoelmassa, vaan varauksettomasti venäläisiä. Sanaa ”venäläinen” käytetään useimmiten hyvien luonteenominaisuuksien synonyyminä. Silloin se tarkoittaa ”rehellistä”, ”rehtiä” ja ”hyvää” (KT, 59, 102, 111). Karjalaista metsää kutsutaan ”taigaksi” (Prišvin 1957, 254, käännöksessä kuitenkin ”erämetsä” KT, 230). Alun perin siperialainen maantieteellinen nimitys yhdistää Karjalaa siperialaisiin metsäalueisiin (ks. Brokgaus & Efron [toim.] [1890] 1993, 483).

Aikuinen sankari, Sutulov, ei ole kotoisin Karjalasta vaan Keski-Venäjältä. Toiselle sankarille, kalastajan pojalle Kajavalle hän on isällinen opettaja. Keskivenäläinen sankari on siis asetettu hierarkkisesti ja ideologisesti pienen karjalaisen sankarin yläpuolelle (ks. Clark 2000, 127–129). Toisin kuin Glinkan kertomukset Prišvinin romaani ei pääty sankarin paluuseen Pohjoisesta etelään. Karjalan metsämaisema on sitä vastoin paikka, jossa ”ihmiset olivat ryhtyneet valtaamaan parempaa tulevaisuuttaan Pohjolan luonnolta” (KT, 84). Pohjoiset alueet ovat siis paikka, josta tulee sivistyneempi Venäjän

keskuksen käskystä. Tästä seuraa myös Karjalan luonnon ”eteläistyminen”. Puutarhuri, joka istuttaa kasveja valmiiksi rakennetun kanavan reunoille, on valinnut tähän muun muassa ruiskaunokkeja: ”niitä ei kasvanut täällä, kukat oli tuotu Keski-Venäjältä” (KT, 298).

Neuvostoliittolaisissa Siperiaan sijoittuvissa teoksissa eivät vain venäläiset uudisasukkaat ja karkotetut ole päähahmoja, vaan niissä esiintyy myös siperialainen alkuasukas päähahmona. Hänen esikuvansa ja ”prototyyppinsä” on Derzu Usala Vladimir Arsenjevin[45] ([1923] 1989) matkakertomuksista. Niissä Arsenjev loi siperialais-aasialaisen alkuasukkaan esikuvan. Hän puhuu huonosti venäjää, on vahva ja luonnonläheinen apulainen venäläisille matkustajille, jotka tuovat sivilisaation Siperiaan. Tämän prototyypin kaltaisen hahmon voi myöhemmin löytää stereotyypisenä neuvostoajan Siperia-aiheisesta kaunokirjallisuudesta (ks. Nichols 1993, 186, 206).

”*Viimeinen udehe*”, Sarl, on Aleksandr Fadejevin[46] romaanin nimisankari ja siperialaisen paimentolaiskansan udehien jäsen (Fadejev [1957] 1970). Romaani on juoneltaan ja siperialaisen apulaisen luonteenkuvaukseltaan selvästi Arsenjevin elämäkertakuvauksia jäljittelevä. Alkuasukas Sarlin kuva muokkautuu romaanin ideologisen sanoman mukaan yksinkertaisemmaksi, lapsellisen naiiviksi hahmoksi (ks. Nichols 1993, 200). Monissa muissa neuvostoajan ”siperialaisissa kehitysromaaneissa” lapsellisilla sivistymättömillä alkuasukkailla on tärkeä sija (Slezkine 1994, 239–241). Esimerkkinä tästä toimikoon Tihon Semuškinin[47] romaani *Tšukotka* ([1939, 1941] 1950). Romaanissa kerrotaan kokonaisen tšuktšilaisen opiskelijaryhmän elämäntarinoita. Tässäkin romaanissa on viisaita, vanhoja alkuasukkaita, jotka toimivat Venäjän sivilisaation ja luonnon ihmisten maailmankatsomuksien välittäjinä. Äskettäin Siperian erämaahan saapuneet venäläiset vallankumousmiehet panevat liikkeelle myönteisiä muutoksia ja yhteiskunnallisia parannuksia. Villeille siperialaisille he ovat esikuvia ja isähahmoja. Siperialaiset päähenkilöt ovat luonteeltaan ja sielultaan lapsia myös silloin, kun he ovat jo aikuisia, ja siksi vasta saapuneita sankareita heikompia (ks. Nichols 1993, 203–206). Luonnonläheiset alkuasukkaat löytävät näissä teoksissa tarkoituksen elämälleen, venäläisen sivilisaation edustajista tulee heidän idolejaan ja esikuviaan.

Venäläisten vasta tulleiden sankarien avulla Pohjola ei muutu vain yhteiskunnallisesti. Myös pohjoista luontoa, ”joka vastusti ihmisiä kuin villi vihollinen, kuin varas”[48] (Fadejev 1970, 13) parannetaan ja kesytetään. Maata aletaan viljellä ja näin ollen luonto alkaa muistuttaa eteläistä, sivistynyttä ympäristöä: ”Tänä keväänä hän [Sarl] hankki korealaisilta siemenpapuja ja maissia ja ensimmäisen kerran kansansa historiassa sai naiset viljelemään maata. [--] Mikä tärkeintä – hän tiesi, että juuri nyt oli sopiva aika, jolloin sellainen muutos voisi onnistua.”[49] (Fadejev 1970, 198–199). Venäjä on edelleen kaipauksen ja myönteisen vertailun kohde elämälle ”äärimmäisessä pohjoisessa”[50] (Semuškin 1950, 98). Taas kasvistoa luonnehditaan tuttujen kasvien poissaolon kautta:

> Vaikka täällä ei ole yhtään puuta, jossa on paisuneita kevätsilmuja, eikä ole omenankukkien eikä kirsikankukkien tuoksua, ei ole mitään sitä, mitä lauhkean vyöhykkeen asukas on tottunut keväällä tapaamaan, – silti ei voi olla rakastamatta tšuktšilaista kevättä.[51] (Semuškin 1950, 300.)

Viiden tšuktšilaisen lukiolaisen muuttaminen venäläiseen emämaahan on romaanin johdonmukainen loppu. Kun he saapuvat Moskovaan, keskeinen huomiota herättävä yksityiskohta on elävä korkea puu (Semuškin 1950, 332). Romaanin lopussa myös opettaja Tatjana ja rajavartija Gorin matkustavat opiskelijoiden kanssa takaisin kotiin, Venäjälle, tosin sillä ehdolla, että he kohta palaavat Tšukotkaan.

Pohjoisena paikkana Neuvostoliiton kaunokirjallisuudessa ei välttämättä toimi vain eksoottinen pohjoinen. Vastakohta kylmän, karun pohjoisen ja idyllisen etelän välillä voi toteutua myös muualla. Konstantin Paustovskin ([1943] 1958) sotatarinassa ”Lumi” perinteisestä venäläisestä eteläisestä kylpylä-alueesta, Krimin niemimaasta, tulee kaipauksen kohde: sodassa haavoittunut sotilas palaa keskellä talvea lumen peittämään pikkukaupunkiin Moskovan pohjoispuolella. Siellä hän saa tietää, että hänen isänsä oli kuollut juuri ennen hänen kotiinpaluutaan ja että hänen lapsuudenkodissaan asuvat nyt vieraat ihmiset. Uuden alun merkkinä hän silti rakastuu evakuoituun nuoreen laulajattareen Moskovasta. Rakkautensa lähtökohtana hän kuvailee varhaisempaa tapaamista Krimin niemimaalla. Kauniista muistostaan hän kirjoittaa uudelle ystävälleen kirjeessä: ”Tästä lähtien minä rakastan Krimiä ja sitä polkua, jolla näin Teidät vain hetken [--]”[52] (Paustovski 1958, 65).

Yhteenvetona

Venäjän kaunokirjallisuudessa vastakkainasettelu lauhkean, sivistyneen etelän ja karun, epäinhimillisen tai villiytyneen pohjoisen välillä romanttisen perinteen jatkona on tärkeä topos 1800-luvulta lähtien. Venäjän kulttuurisesta keskuksesta kotoisin olevat kirjailijat kuvaavat Siperiaa, Karjalaa ja 1800-luvun alussa myös Suomea perinteisen pohjoisen luonnon ominaisuuksien avulla. Siten pohjoinen toimii lähes automaattisesti etelän, täsmällisemmin eteläisen venäläisen kulttuurialueen, vastakohtana. 1800-luvun toisella puoliskolla kasvavan kulttuuri- ja yhteiskuntakritiikin yhteydessä Venäjän semiosfäärin emotionaalinen keskipiste siirtyy pois kulttuurisesta keskustasta. Isojen metropolien Pietarin ja Moskovan vastakohtana toimivat venäläisiksi ymmärretyt etelä ja pohjoinen – molemmat ovat siistin, pilaantumattoman luonnollisuuden paikkoja. Molemmat periferiat voivat toimia utopistisina ja idyllisinä emotionaalisina keskuksina sekä kulttuurisen ja yhteiskunnallisen ytimen vastakohtina. Pohjoisen talven helvetti voi silloin olla samalla elinvoiman ja luonnollisen rikkauden paikka. Eteläinen periferia on kuitenkin edelleen tärkeä symbolinen kaipauksen kohde ja näin ollen muodostuu vastakohdaksi karulle ja epäinhimilliselle pohjoiselle.

Pohjoisten sankarien tarinat sijoitetaan syrjäseutujen kolonisaatio- ja karkotushistoriaan. Sivistynyt, miedompi, eteläisempi vanha kotimaa jää usein sankarien haaveeksi ja salaiseksi päämääräksi. Kun venäläinen asutus etenee siperialaisilla alueilla, sankarin ympäristö ei ole enää ensisijaisesti romanttisesti villiä ja koskematonta maata, vaan samalla myös degeneroitua ja villiytynyttä yhteisöä. Siperian asukkaat sekoittavat venäläisiä ja Siperian ensiasukkaiden kulttuurisia käytäntöjä ja asuintapoja. Venäläis-siperialaisesta sivilisaatiosta tulee pohjoisen luonnon ”puoliksi sivistynyttä” hybridiä osaa.

Kotoperäisiä sankareita esiintyy kaunokirjallisuudessa Siperian pohjoisessa vasta vajaa vuosisata myöhemmin kuin Venäjän eurooppalaisessa pohjoisessa. Romanttisen perinteen jatkumona 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa ja neuvostoliittolaisessa sosialistisen realismin kirjallisuudessa he ovat lapsia, nuorukaisia tai naiiveja alkuasukkaita ja usein naisia. Joka tapauksessa heidät on kuvattu Venäjän semiosfäärin keskustasta tulleita (miehisiä) sankareja selkeästi heikompina. Neuvostoliittolaisessa kirjallisuudessa edelleen sivistynyt ja villi maailma asettuvat vastakkain, nyt neuvostoliittolaisen edistyksen nimissä. Positiiviset muutokset saavat alkunsa taas venäläisistä, keskuksesta tulleista sankareista. Elämänmuoto, johon pyritään, on Venäjän keskuksen elämäntapa. Parhaassa tapauksessa yhteiskunnallinen edistys käy rinnakkain ”luonnon edistyksen” kanssa: puutarhurien taidot ja siirtyminen peltoviljelyyn tarkoittavat sivistymättömän pohjoisen ”eteläistymistä”. Lauhkeampi, sivistyneempi, ”eteläisesti” muokattu tila jää kaipauksen kohteeksi sekä kulttuurisen ja kirjallisen tilajärjestyksen keskeiseksi osaksi.

Viitteet

[1] Van Baak (1988) on tutkinut samaa ilmiötä. Artikkelissaan hän keskittyy Zamjatinin kertomuksissa esiintyvään kuvaan pohjoisesta.

[2] Greenleaf (1994, 108) huomauttaa, että alueet, jotka Länsi-Euroopan näkökulmasta näyttävät itäisiltä, ovatkin venäläisen kulttuurin alueelta katsoen etelässä.

[3] Frank (2001, 34–35, 41) tunnistaa keskivenäläisillä kirjailijoilla tietyn ”metropolitaanisen” Siperia-kuvan, jossa tämä alue nähdään homogeenisenä ja yhtenäisenä. Tällaista yksinkertaistavaa lähestymistapaa ei esiinny siperialaisilla kirjailijoilla.

[4] Batjuškov on tunnettu sentimentaaliseen tyylisuuntaan kuuluvista teoksistaan.

[5] «веки варварства, великодушия и славы», «корабл[и] Одена, Артура и Гаральда» (Batjuškov [1809] 1989, 95). Kaikkien viitteissä mainittujen tekstien käännökset ovat kirjoittajan, T.M.

[6] «[н]а финских берегах между пустынных скал» (Baratynski [1820] 2000b, 81)

[7] «отечество Одиновых детей» (Baratynski [1820] 2000a, 67)

[8] «дикий край» (E, 176)

[9] «по далекому пути / он поскакал» (E, 113)

[10] «[с]рок плена вечного» (E, 180)

[11] «Питомец ласкового юга / Без чувств, без мыслей вдаль глядит / И, полный грусти, как недуга, / О ней ни с кем не говорит.» (Glinka [1830] 1957a, 273.)

[12] «[б]езмолвны Севера поляны» (K, 345)

[13] «наших теплых вечеров, / […] нашей летней ночи долгой, / […] красных сел в Руси родной» (KN, 319)
[14] «полукарел[и]» (KN, 306)
[15] «[ж]итем карел, душою русской» (K, 349)
[16] «дева нежная моя» (E, 177)
[17] «земля чужая» (Homjakov [1828] 1969, 171)
[18] Aleksei Homjakov (1804–1860) on yksi tärkeimmistä slavofiilien edustajista kirjallisuuden alalla. Slavofiilit uskoivat Venäjän erityiseen itäslaavilaiseen identiteettiin.
[19] «стране чудесной» (Rylejev [1825] 1971, 218)
[20] «[--] [У]меющие разрешать загадку жизни почти всегда остаются в Сибири и с наслаждением в ней укореняются.» (MKT, 5.)
[21] «земля благословленная» (MKT, 6)
[22] «глухо, безлюдно, пустынно, / степь полумертвая сплошь.» (V, 121.)
[23] «страшная глушь, за Байкалом» (V, 116)
[24] «люди заживо гниют» (Nekrasov [1871] 1982b, 142–143)
[25] «Это тебе не Расея! Гора, да падь да полынья. да пустыня... Самое гиблое место.» (A-D, 270.) Symbolisen välimatkan Venäjään voi havaita myös väärässä murteellisessa Venäjä-sanan muodossa: ”Raseja” – ”Rossija”.
[26] Vladimir Korolenko (1853–1821) on tunnetuin kirjailija vallankumouksellis-yhteiskuntakriittisten narodnikkien joukosta.
[27] «гиблая страна» (A-D, 271)
[28] «полуякутов-станочников» (A-D, 276)
[29] «ямщики кричали друг на друга по-якутский и ругались на чистом русском диалекте, доказывая этим свое российское происхождение…» (A-D, 274)
[30] «наполовину состояло из юрты и только наполовину из русского сруба» (A-D, 279)
[31] «дальный северо-восток» (A-D, 281)
[32] «и дымок парохода там, далеко [--], уходящего в синюю западную даль... в Европу!» (A-D, 288)
[33] «идиллия» (MZ, 339, 343)
[34] «Бродяжья идиллия» (MZ, 339)
[35] «настоящая малорусская хатка» (MZ, 314)
[36] «Летом я не обратил на нее внимание.» (MZ, 371.)
[37] «и вся эта иллюзия малороссийского хуторка на дальнем севере расплывется, как дымное марево...». (MZ, 314)
[38] Vjatšeslav Šiškov (1873–1945) oli maantieteilijä ja kirjailija.
[39] «Все в ней было по-своему, по-таежному. И своя правда была – особая, и свои грехи – особые, и люди в ней были другие.» (Šiškov 1996, 23.)
[40] «[a] у нас в Расее...» (T, 42, myös 66)
[41] «В Россию, к своим иду, помирать иду... В земельку свою лечь...» (T, 109.)
[42] «прямо рай» (T, 36)
[43] «содом [sic]» (T, 91)
[44] Mihail Prišvin (1873–1954) alkoi kirjailijanuransa vuonna 1906 matkakertomuksella Karjalan Uikujärven seuduista.
[45] Vladimir Arsenjev (1872–1930) matkusti 1900-luvun alussa tutkijana useita kertoja Siperiaan ja kirjoitti matkoistaan seikkaperäisiä piirustuksia.

[46] Aleksandr Fadejev (1901–1956) oli pitkään kulttuuripoliittisesti vaikutusvaltaisessa asemassa. Useista hänen teoksistaan muodostui sosialistisen realismin esikuvia.
[47] Tihon Semuškin (1900–1970) oli useaan otteeseen Tšukotkan saarella opettajana, poliittisena edustajana ja kielentuntijana ja kirjoitti ideologisesti leimautuneita kirjoja.
[48] «как хищный враг, как вор, противостояла людям» (Fadejev 1970, 13)
[49] «Этой весной он добыл у корейцев семена бобов и кукурузы и, впервые в истории народа, понудил женщин возделать землю. [--] А главное – он знал, что именно теперь наступило время, когда такой переход можно осуществить.» (Fadejev 1970, 198–199.)
[50] «на Крайнем Севере» (Semuškin 1950, 98)
[51] «И хотя здесь не встретишь ни деревца с припухшими весенними почками, ни аромата яблонь и вишен, ни всего того, что привык встречать весной житель умеренной полосы, – все же нельзя не полюбить чукотской весны.» (Semuškin 1950, 300.)
[52] «С тех пор я полюбил Крым и эту тропу, где я видел вас только мгновение [--].» (Paustovski 1958, 65).

Kirjallisuus

Primäärilähteet

Arsenjev, Vladimir 1989 (1923). *Dersu Uzala*. Moskva: Pravda.

Baratynski, Jevgeni 2000a (1820). Finljandija. *Polnoje sobranije stihotvoreni*. Sankt-Peterburg: Gumanitarnoje agentstvo Akademitšeski projekt, 67–68.

Baratynski, Jevgeni 2000b (1820). Gde ty, bespetšnyi drug. *Polnoje sobranije stihotvoreni.* Sankt-Peterburg: Gumanitarnoje agentstvo Akademitšeski projekt, 81–83.

Baratynski, Jevgeni 2000c (1825). Eda [=E]. *Polnoje sobranije stihotvoreni*. Sankt-Peterburg: Gumanitarnoje agentstvo Akademitšeski projekt, 165–180.

Batjuškov, Konstantin 1989 (1809). Otryvok iz pisem russkogo ofitsera o Finljandii. *Sotšinenija. Tom vtoroi*. Moskva: Hudožestvennaja literatura, 93–99.

Dostojevski, Fjodor 1972 (1860–1862). *Zapiski iz mjortvogo doma* [= MKT]. Leningrad: Nauka.

Fadejev, Aleksandr 1970 (1957). Posledni iz udege. *Sobranije sotšineni*. Tom vtoroi. Moskva: Izdatelstvo Hudožestvennaja literatura.

Glinka, Fjodor 1957a (1830). Letni severnyi vetšer. *Izbrannyje proizvedenija*. Biblioteka poeta. Bolšaja serija. Vtoroje izdanie. Leningrad: Sovetski pisatel, 273.

Glinka, Fjodor 1957b (1832, 1939). Deva karelskih lesov. Povest v stihah [= KN]. *Izbrannyje proizvedenija*. Biblioteka poeta. Bolšaja serija. Vtoroje izdanie. Leningrad: Sovetski pisatel, 296–342.

Glinka, Fjodor 1957c (1830). Karelija, ili zatotšenije Marfy Ionnavny Romanovoi. Opisatelnoje stihotvorenije [= K]. *Izbrannyje proizvedenija*. Biblioteka poeta. Bolšaja serija. Vtoroje izdanie. Leningrad: Sovetski pisatel, 343–404.

Homjakov, Aleksei 1969 (1832). Jermak. *Stihotvorenija i dramy*. Biblioteka poeta. Bolšaja serija. Vtoroje izdanije. Leningrad: Sovetski pisatel, 151–277.

Korolenko, Vladimir 1971a (1892). At-Davan. Iz sibirskoi žizni [=AD]. *Sobranije sotšineni v šesti tomah. Tom 1*. Biblioteka otetšestvennoi klassiki. Moskva: Izdatelstvo Pravda, 268–309.

Korolenko, Vladimir 1971b (1899). Marusina zaimka. Otšerki iz žizni v daljokoi storone [=MZ]. *Sobranije sotšineni v šesti tomah. Tom 1*. Biblioteka otetšestvennoi klassiki. Moskva: Izdatelstvo Pravda, 310–375.

Nekrasov, Nikolai 1982a (1870). Deduška [=V]. *Polnoje sobranije sotšineni i pisem v pjatnadtsati tomah*. T. 4. Leningrad: Nauka, 110–122.

Nekrasov, Nikolai 1982b (1871). Knjaginja Trubetskaja. Poema. *Polnoje sobranije sotšineni i pisem v pjatnadtsati tomah*. T. 4. Leningrad: Nauka, 123–147.

Paustovski, Konstantin 1958 (1943). Sneg. *Sobranije sotšineni. Tom pjatyi*. Rasskazy, skazki, literaturnyje portrety, zametki. Moskva: Gosudarstvennoje izdatelstvo hudožestvennoi literatury, 57–65.

Prišvin, Mihail 1956 (1906). V strane nepugannyh ptits. *Sobranije sotšineni. Tom vtoroj*. Moskva: Gosudarstvennoje izdatelstvo hudožestvennoi literatury, 5–163.

Prišvin, Mihail 1957. Osudareva doroga. Roman-skazka. *Sobranije sotšineni. Tom šestoi*. Moskva: Gosudarstvennoje izdatelstvo hudožestvennoi literatury, 83–319.

Prišvin, Mihail 1959 (1957). *Keisarin tie* [= KT]. Suom. V. Levänen. Petroskoi: Karjalan ASNT:n Valtion kustannusliike.

Rylejev, Konstantin 1971 (1825). Voinarovski. *Polnoje sobranije stihotvoreni*. Biblioteka poeta. Bolšaja serija. Vtoroje izdanije. Leningrad: Sovetski pisatel, 185–219.

Semuškin, Tihon 1950. *Tšukotka*. Moskva, Leningrad: Gosudarstvennoje izdatelstvo detskoi literatury.

Šiškov, Vjatšeslav 1996 (1916). Taiga. [=T]. *Sobranije sotšineni v vosmi tomah. Tom pervyi. Povesti i rasskazy*. Moskva: Terra, 23–177.

Sekundäärilähteet

Bhabha, Homi K. 1994. *The Location of Culture*. London: Routledge.

Bassin, Mark 1991a. Russia between Europe and Asia: The Ideological Construction of Geographical Space. *Slavic Review* 50, 1, 1–17.

Bassin, Mark 1991b. Inventing Siberia: Visions of the Russian East in the Early Nineteenth Century. *American Historical Review* 96, 3, 763–794.

Bazanov, Vasili 1955. Karelskije poemy Fjodora Glinki. Vasili Bazanov, *Karelija v russkoi literature i folkloristike XIX veka. Otšerki*. Petrozavodsk: Gosudarstvennoje Izdatelstvo Karelo-finskoi SSR, 33–97.

Boele, Otto 1996. *North in Russian Romantic Literature*. Amsterdam: Rodopi.

Brokgaus, F. A. & I. A. Efron (toim.) 1993 (1890). *Entsiklopeditšeski slovar. Tom 4 tai – termity.* Reprintnoje vosproizvedenije izdanija. Jaroslavl.

Clark, Katerina 2000 (1981). *The Soviet Novel: History as Ritual*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Ellingson, Ter 2001. *The Myth of the Noble Savage*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Frank, Susi K. 1999. Reisen nach Sibirien. Zwischen Heterotopie und Topographie. *kea – Der teilnehmende Leser* 12/1999, 113–136.

Frank, Susi K. 2001. Dostojevskij, Jadrincev und Čechov als 'Geokulturologen' Sibiriens. Susi K. Frank, Erika Greber, Schamma Schahadat & Igor Smirnov (Hg.), *Gedächtnis und Phantasma. Festschrift für Renate Lachmann*. München: Verlag Otto Sagner, 32–47.

Frank, Susi K. 2002. Süden. Norbert P. Franz (Hg.), *Lexikon der russischen Kultur*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 434–435.

Garber, Klaus 1974. *Der locus amoenus und der locus terribilis. Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jahrhunderts*. Köln: Böhlau.

Greenleaf, Monika 1994: *Pushkin and Romantic Fashion. Fragment, Elegy, Orient, Irony.* Stanford/California: Stanford University Press.

Holl, Bruce T. 1993. Avvakum and the Genesis of Siberian Literature. Galya Diment & Yuri Slezkine (eds.), *Between Heaven and Hell. The Myth of Siberia in Russian Culture*. New York: Saint Martin's Press, 33–45.

Iezuitova, P. 1965. Poezija russkogo ossianizma. *Russkaja literatura* 1965, 3, 53–74.

Kiparsky, Valentin 1945. *Suomi Venäjän kirjallisuudessa*. Suom. M. Larni. Helsinki: Suomen kirja.

Kurdina, Natalija 1984. U istokov poetiki sibirskogo peizaža v russkom romantizme. Ljudmila Jakimova (red.), *Literatura Sibiri. Istorija i sovremennost*. Novosibirsk: Nauka, 19–41.

Lauer, Reinhard 2000. *Geschichte der russischen Literatur.* München: Verlag C. H. Beck.

Lotman, Juri 1992. O semiosfere. *Izbrannyje statji v trjoh tomah. Tom I. Statji po semiotike i tipologii kultury*. Tallinn: Aleksandra, 11–24.

Murav, Harriet 1993. "V glubine sibirskich rud": Siberia and the Myth of Exile. Galya Diment & Yuri Slezkine (eds.), *Between Heaven and Hell. The Myth of Siberia in Russian Culture*. New York: Saint Martin's Press, 95–111.

Nichols, Johanna 1993. Stereotyping Interethnic Communication: The Siberian Native in Soviet Literature. Galya Diment & Yuri Slezkine (eds.), *Between Heaven and Hell. The Myth of Siberia in Russian Culture*. New York: Saint Martin's Press, 185–214.

Ruff, Allan R. 2015. *Arcadian Visions. Pastoral Influences on Poetry, Painting and the Design of Landscape*. Oxford: Windgather Press.

Slezkine, Yuri 1994. *Arctic Mirrors. Russia and the Small Peoples of the North*. Ithaca/NY: Cornell University Press.

Toibin, Iosif 1963. Poema Baratynskogo *Eda. Russkaja literatura* 2, 1963, 114–129.

van Baak, Joost 1988. Visions of the North: Remarks on Russian Literary World-Pictures. André van Holk (ed.) *Dutch Contributions to the Tenth International Congress of Slavists, Sofia, September 14-22, 1988. Literature.* Amsterdam: Rodopi, 19–43.

Tintti Klapuri

Venäläisen modernistisen runouden suomalainen käännöshistoria, 1918–1930

Artikkelini tavoitteena on kartoittaa venäläisen modernistisen runouden rantautumista Suomeen 1920-luvulla tehtyjen käännösten avulla. Näkökulmani on käännöshistoriallinen: vertailen 1920-luvun ruotsinkielistä ja suomenkielistä käännöshistoriaa ja peilaan tilannetta ruotsalaiseen ja eurooppalaiseen käännöshistoriaan. Artikkelin aineisto koostuu Suomessa vuosina 1918–1930 ilmestyneistä käännöksistä, käännösbibliografioista, kirjailijaesittelyistä ja kääntäjien henkilöarkistoista.[1]

Yleisen käsityksen mukaan venäläistä modernismia ei tunnettu Suomessa 1900-luvun ensimmäisillä vuosikymmenillä juuri lainkaan. 1920-luvulla käännettiin 1800-luvun realistisia klassikoita lähes samaan tahtiin kuin ennen Suomen itsenäistymistäkin, mutta modernistiseksi luokiteltavaa kirjallisuutta vain hyvin vähän (ks. Jänis & Pesonen 2007, 195–196). Samaan aikaan esimerkiksi ranskalaista symbolistista proosaa ja draamaa oli käännetty jo nidekaupalla ja runouttakin pienen antologiallisen verran.[2] Muualla Euroopassa venäläinen modernismi sen sijaan kukoisti: Berliinissä ja Pariisissa oli suuret emigranttiyhteisöt, joiden lehdissä ja kustantamoissa esiteltiin uutta venäläistä kirjallisuutta jatkuvasti sekä alkukielellä että käännöksinä (ks. Hübner 2012, 70). Johtavista runoilijoista symbolisti Aleksandr Blokia oli käännetty keskeisille eurooppalaisille kielille vuosikymmenen vaihteessa, ja futuristi Vladimir Majakovskia ja imaginisti Sergei Jeseniniä oli saatavilla englanninkielisissä antologioissa.[3] Suomeksi Blokia, Majakovskia ja Jeseniniä saatiin ensimmäisen kerran vuonna 1928, kun Olavi Paavolaisen essee ”venäläisistä vallankumousrunoilijoista” ilmestyi *Aitta*-lehdessä ja vuotta myöhemmin kokoelmassa *Nykyaikaa etsimässä*.

Tilanne oli kuitenkin toisenlainen suomenruotsalaisissa kirjallisuuspiireissä, joiden voidaan aiemman tutkimuksen perusteella arvella olleen huomattavasti paremmin jyvällä uudesta venäläisestä kirjallisuudesta: Edith Södergranin tuotannossa näkyy vaikutteita venäläisestä symbolismista ja futurismista, ja Henry Parland puolestaan tunsi hyvin paitsi avantgarderunoutta myös formalistista kirjallisuusteoriaa.[4] Luontevat suhteet venäläiseen kirjallisuuteen ja kulttuuriin selittyvät osin sillä, että moni ruotsinkielinen kirjailija, kääntäjä, kuvataiteilija ja muusikko oli kotoisin Pietarista tai monikulttuuriselta Kannakselta. Södergran asui Raivolassa ja kävi koulunsa saksankielisessä St. Petrischulessa Pietarissa. Kuvataiteilija Ina Behrsen (myöh. Colliander) kasvoi ja kouluttautui Pietarissa, Saksassa ja Tsarskoje Selossa. Henry Parland oli syntyisin

Viipurista ja puhui ensimmäisinä kielinään saksaa ja venäjää. Myös säveltäjä Ernst Pingoud, joka kirjoitti sekä modernistilehti *Ultraan* että *Tulenkantajat*-albumiin, oli äitinsä puolelta Viipurin Sesemanneja ja suoritti musiikkiopintonsa Pietarissa. Keskeisistä suomenkielisistä 1920–30-lukujen modernisteista venäjää osasi hiukan vain Kannaksella kasvanut Paavolainen. Myös yhteydet Helsingissä sotienvälisenä aikana kukoistaneeseen venäläiseen emigranttikulttuuriin olivat ruotsinkielisellä puolella tiiviimmät.[5] 1920-luvun alun Helsingissä toimi hetken aikaa jopa suomenruotsalainen pienkustantamo Biblion, joka julkaisi yhteistyössä emigranttien kanssa venäjänkielistä kirjallisuutta, erityisesti Leonid Andrejevia, ja käännätti suomalaista ja ruotsalaista kirjallisuutta venäjäksi (ks. Hellman 2009).

Käännöshistoriasta metodologiana

Käännöshistoriallisella tutkimuksella tarkoitetaan käännösten tarkastelua niiden kulttuuri-, kirjallisuus- ja henkilöhistoriallisessa kontekstissa. Artikkelini lähtökohtana ovat Anthony Pymin tutkimuksessaan *Method in Translation History* (1998) esittämät näkemykset käännöshistoriallisesta tutkimuksesta arkeologisena analyysina. Pym (1998, x–xi) korostaa kääntäjien merkitystä yhteiskunnallisina ja kulttuurisina toimijoina ja esittää käännöshistoriallisen tutkimuksen keskeisiksi tavoitteiksi selvittää, miksi käännökset on tehty ja mikä on kääntäjän rooli näiden käännösten tuottamisessa. Käännöshistoriallinen tutkimus on siten lähtökohdiltaan kontekstuaalista: käännösten kielelliset piirteet ovat usein sivuroolissa, kun painotetaan kääntämiseen liittyviä yhteiskunnallisia ja kulttuurisia tekijöitä sekä kääntäjän mahdollisesti merkittävääkin roolia kirjallisuuden välittäjänä. Kuitenkin myös kielellisten seikkojen tarkastelu on osa käännöshistoriaa: kääntäjän työssään tekemien valintojen kuten vierassanojen tai käännöslainojen käyttäminen kertoo osaltaan käännöksen ajankohtana vallinneista käännösnormeista (ks. esim. Leppihalme 2007, 365; Pym 1998, 106–107). Pym (mt., 6–7) esittää käännöshistoriallisen tutkimuksen osa-alueina yhtäältä ”käännösarkeologian” eli käännöksen tekijän, julkaisijan, ajankohdan ja käännöksen vaikutuksen selvittämisen ja toisaalta tehtyjen arkeologisten löytöjen selittämisen: mitkä syyt ovat vaikuttaneet siihen, että tietyt tekstit ja tekijät on valittu käännettäviksi tiettynä ajankohtana. Pientä kielialuetta ja melko lyhyttä ajanjaksoa tarkasteltaessa on otettava huomioon myös se seikka, että kääntäjiä on varsin vähän, minkä vuoksi on syytä olettaa yksittäisillä toimijoilla olevan suuri merkitys käännettävien tekstien valinnassa (ks. myös Hekkanen 2010, 40).

Nils Håkanson hahmottelee osin Pymin näkemyksiin pohjaavassa tutkimuksessaan *Fönstret mot öster: Rysk skönlitteratur i svensk översättning 1797–2010 med en fallstudie av Nikolai Gogols svenska mottagande* (2012) neljä keskeistä käännöstoimintaa kontekstuaalisessa mielessä ohjaavaa tekijää, jotka painottuvat historiallisesta tilanteesta ja käännöksen luonteesta riippuen eri tavoin. Håkansonin (2012, 46) mukaan käännet-

tävän kirjallisuuden valintaan vaikuttavat ensinnäkin *kognitiiviset motiivit*, joilla tarkoitetaan käännöksen motivointia informaation tuottamisella lähtömaan kulttuurista; tällöin kyse on usein yhteiskunnallisesti tai poliittisesti ajankohtaisesta kirjallisuudesta. Ruotsissa venäläisestä kirjallisuudesta tehdyissä käännöksissä kognitiiviset syyt ovat usein olleet etualalla, koska Venäjä on koettu vihollismaaksi. Kääntämisellä voi olla myös *universaali motivaatio*, jolloin lähtötekstin taiteelliset arvot nähdään kääntämisen arvoisiksi lähtömaan kulttuurista tai poliittisesta tilanteesta riippumatta (mt., 47). Ruotsissa sotienvälisenä aikana julkaistu venäläinen kirjallisuus on lähtökohdiltaan yllättävän useinkin epäpoliittista – tai ainakin käännettävien tekstien valinta pyritään perustelemaan käännösten esipuheissa esteettisin syin (mt., 102). Lisäksi kääntämiseen vaikuttavat *kohdemaan kirjallisuuskentän sisäiset motiivit*, kuten se onko teksteillä jokin erityissuhde kohdemaahan, sekä *kansainväliset käännöstendenssit* eli se mitä muille kielille käännetään (mt., 47).

Artikkelissani sovellan Håkansonin kontekstuaalista lähestymistapaa korostavia näkemyksiä, mutta kiinnitän huomiota myös joihinkin kääntäjien käyttämiin kielellisen tason strategioihin, joiden tarkastelun arvelen elävöittävän analyysiä. Samoin huomioin mahdollisuuksien mukaan paratekstien roolin käännösten selittäjinä: antologioiden esipuheet tai kirjailijaesittelyt selventävät usein hyvin kääntäjän tai kustantajan näkemyksiä käännösten merkityksestä ja niiden kääntämisen taustalla vaikuttaneista syistä.

Rafael Lindqvist ja käännösantologia *Sånger i rött och svart*

Kun otetaan huomioon, että nimenomaan suomenruotsalaisilla modernisteilla oli usein siteitä Kannakselle ja Pietariin, tuntuu yllättävältä, että suurin osa venäläisen modernismin sotienvälisen ajan ruotsinnoksista syntyi täysin modernistisen piirien ulkopuolella. Koko vuosisadan alkupuolen ehdottomasti merkittävin ruotsintaja sekä käännösten määrän että niiden varhaisuuden suhteen on oululaissyntyinen suomenruotsalaisen kulttuurikentän monitoimimies Rafael Lindqvist (1867–1952). Lindqvistin ruotsinnokset myös levisivät laajalle, sillä hänen vuosisadan alusta lähtien tekemiään käännöksiä ilmestyi vielä toisen maailmansodan jälkeenkin Ruotsissa julkaistuissa antologioissa, esimerkiksi kokoelmassa *En bukett rysk lyrik* (1953). Lindqvist aloitti työn venäläisen modernismin parissa vuonna 1904 kääntämällä 12 runon verran symbolisti Konstantin Balmontia kokoelmaansa *Ur Rysslands sång I*.[6] Hän ruotsinsi myös toista keskeistä symbolistia Valeri Brjusovia *Fyren*-lehteensä jo vuonna 1909. Suomeksi Brjusovia käännettiin vasta vuonna 1930 *Nuoreen Voimaan* ja vuonna 1946 kokoelmaan *Venäjän runotar*, siitä huolimatta, että runoilija vieraili ahkerasti Imatran seudun täysihoitoloissa kesiään viettämässä ja kirjoitti lukuisia runoja suomalaisesta luonnosta ja suomen kielestä innoittuneena. Varhaisissa Brjusov-käännöksissä näkyvät hyvin Håkansonin (2012, 47) esille nostamat kohdemaan sisäiset käännösmotiivit: Lindqvist valitsi ensimmäisenä

käännettäväksi nimenomaan runoilijan Suomea käsittelevän runon ”Till Finlands folk” (”K finskomu narodu”). Vastaavalla tavalla Brjusovia Ruotsissa kääntänyt Alfred Jensen valikoi antologiaansa *Rysk litteratur* (1912) juuri runoilijan Ruotsi-aiheiset runot ”Till Sverige” (”K Švetsii”) ja ”På Mälaren” (”Na Melare”).

Merkittävin Lindqvistin käännöksistä on kokoelma *Sånger i rött och svart* (1924), joka on Pohjoismaissa ainutlaatuisen varhainen ja koko Euroopankin kontekstissa joiltakin osiltaan harvinainen käännösantologia. Kokoelmaan sisältyy esimerkiksi Blokin runoelma ”De tolv” (”Dvenadtsat”, 1918), Jeseninin ”Tavaristsj” (”Tovarišč”, 1917) sekä lukuisia Majakovskin runoja. Ruotsissa Blokia, Jeseniniä ja Majakovskia käännettiin vasta sotien jälkeen, ja suomeksi kultakin ilmestyi yksi runo Paavolaisen *Nykyaikaa etsimässä* -kokoelmassa vuonna 1929. Lindqvist ruotsinsi kokoelmaan myös avantgarderunoilijoita, joita käännettiin suomeksi joko vasta vuosikymmeniä myöhemmin tai joita ei edelleenkään ole käännetty: mukana ovat talonpoikaisrunoilija Nikolai Kljujev, egofuturisti-imaginisti Rurik Ivnev ja imaginisti Anatoli Mariengof. Kahta ensimmäistä ei ole koskaan suomennettu, ja Mariengof löydettiin vasta 1900-luvun lopulla (ks. Hellman 2008, 202). Ivnev-käännös on harvinainen koko Euroopan kontekstissa, sillä hänen tekstejään ei ole juuri käännetty muille kielille. Lisäksi Lindqvist valitsi antologiaan Andrei Belyin lyriikkaa; suomeksi Belyiltä on edelleen saatavilla ainoastaan 1960-luvulla käännetty romaani *Peterburg* (1922), mistä syystä hänet Suomessa usein hahmotetaankin yksinomaan romaanikirjailijaksi.

Lindqvistin Suomen oloissa poikkeuksellinen uuden venäläisen kirjallisuuden tuntemus selittyy hänen suhteillaan Helsingin yliopiston kirjaston slaavilaiseen osastoon, jonka amanuenssina hän toimi vuosina 1902–1906. Slaavilainen osasto oli autonomian aikana vapaakappalekirjasto, johon toimitettiin suuri osa sekä Venäjällä että ulkomailla ilmestyneestä kirjallisuudesta. Esimerkiksi merkittävä osa 1910-luvun futuristisista pienpainatteista oli kielitaitoisten lukijoiden ulottuvilla, mutta harva kirjaston ulkopuolinen kirjallisuudenharrastaja tiesi vapaakappaleiden olemassaolosta. *Sånger i rött och svart* -antologian kohdalla Lindqvistin keskeisenä lähteenä on ollut slaavilaisessa kirjastossa saatavilla ollut, Mysl-emigranttikustantamon Berliinissä vuonna 1921 julkaisema antologia *Poezija bolševistskih dnei* (”Bolševististen päivien runoutta”), johon ruotsinnoskokoelman alaotsikko *Ett urval ryska dikter från bolsjevismens dagar* suoraan viittaa. Lindqvistin kokoelmaan valitsemat runoilijat ovat pääpiirteissään samat kuin berliiniläisessä antologiassa; keskeisin ero on Majakovskin lyriikan laaja esittely, joka lähdeteoksesta puuttuu kokonaan. Myös runovalinnoissa on jonkin verran variaatiota.

Sånger i rött och svart -antologian motivaatio on monitahoinen. Yhtäältä pyrkimyksenä on ajankohtaisen tiedon tuottaminen vihollismaaksi koetusta Neuvosto-Venäjästä. Toisaalta suurin osa antologiaan käännetystä lyriikasta on historiallisen ajankohdan yläpuolelle nousevaa ja sittemmin kanonisoitua modernistista lyriikkaa, ja niinpä antolo-

gian taustalla voi nähdä pääosin universaalin motivaation. Pyrkimys nähdä uusi venäläinen lyriikka vallankumouksesta riippumattomana näkyy myös Hjalmar Dahlin (1924, vii–viii) kokoelmaan kirjoittamassa esipuheessa, jossa kritisoidaan näkemyksiä Blokin ”Kahdestatoista” pelkkänä vallankumousrunoelmana ja pyritään lähestymään tekstiä runoilijan muun tuotannon kontekstissa. Dahlin esipuhe on tässä mielessä samassa linjassa Ruotsissa sotienvälisenä aikana ilmestyneiden uuden venäläisen kirjallisuuden käännösten esipuheiden kanssa: kuten Håkanson (2012, 102) toteaa, esimerkiksi Aleksei Tolstoin romaanin *Aelita* (1923) ruotsinnoksen *Resan till Mars* (1924) esipuheessa lukijaa ohjataan selvästi epäpoliittiseen luentaan. Universaalin näkemyksen voi nähdä ohjailleen Lindqvistin toimintaa yleisemminkin: äärikonservatiivisista mielipiteistään huolimatta hän pyrki esittelemään venäläistä kulttuuria ja kirjallisuutta yli poliittisten rajojen, mikä näkyy esimerkiksi hänen vuosisadan alussa kirjoittamissaan ihailevissa kirjoituksissaan Maksim Gorkista (SLSA 842).[7] Lindqvist itse perustelee käännöstoimintaansa suurimman käännöstyönsä, vuonna 1936 valmistuneen *Ur Rysslands sång* -sarjan viimeisen osan esipuheessa nimenomaan kognitiivisia ja universaaleja päämääriä yhdistellen. Hän selostaa pyrkineensä tässä bylinoista nykyrunouteen etenevässä massiivisessa käännössarjassa luomaan ”poeettis-historiallisen panoraaman venäläisen kansan elämästä”, jolloin valintaprosessia ovat ohjanneet sekä esteettiset että poliittiset motiivit: ”Plikten att göra detta panorama så fullständigt som möjligt har föranlett författaren [Lindqvist] att vid sidan av rent poetiska dikter medtaga en del diktalster av större historiskt än poetisk intresse” (Lindqvist 1936).

Alkutekstin luonteeseen katsomatta Lindqvistin ruotsinnoksille on ominaista runsas venäjänkielisen sanaston käyttö. Venäjänkielinen termistö leimaa esimerkiksi Blokin ”Kahdentoista” käännöstä kauttaaltaan, ja Lindqvist myös selittää käyttämiään termejä alaviittein:

> Blåsten stämde upp en fuga,
> oj vjuga,*), oj vjuga!
> Ej hörs stämma, ej ses stuga
> ens på fyra alnars håll.
>
> Trattlikt snön i höjden steg,
> för ett skydrag likt i väg…
> Åh, en så’n purgá, **) o Jesus!
> Pietka! Stolle, käften håll!
>
> *) Snöstorm i Ryssland.
> **) Snöstorm på tundran.
>
> (Blok 1924, 32.)[8]

Alkukielisen termistön käytöllä pyritään käännöksissä usein eksoottisuuden vaikutelmaan (ks. esim. Leppihalme 2007, 368), mikä näkyy hyvin Lindqvistin Blok-kään-

nöksessäkin. Toisaalta erityisesti alaviitteiden käytön voi nähdä korostavan käännöksen kognitiivista ulottuvuutta: venäjänkielisten termien käyttö ja niiden avaaminen avaa samalla lukijalle myös venäläistä kulttuuria.

Modernistisissa piireissä *Sånger i rött och svart* -antologian käännösten taso herätti välitöntä kritiikkiä.[9] Hagar Olsson (1924) kritisoi Lindqvistin ruotsinnoksia vanhahtavuudesta ja juuri venäjänkielisen termistön viljelemisestä.[10] Konservatiivisista mielipiteistään ja juutalaisvihamielisyydestään tunnetun Lindqvistin ja suomenruotsalaisten modernistien välit olivat ylipäätään viileät. Lindqvist näki esimerkiksi *Quosegon* piirin toiminnan elitistisenä puuhasteluna (ks. *Blinkfyren* 1928). *Quosegossa* puolestaan napautettiin svekomaani Lindqvistiä pilapiirroksessa, jossa yläluokkaisten suomenruotsalaisten arvojen puolesta taisteleva runoilija Bertel Gripenberg esitetään Don Quijotena ja Lindqvist tämän Sancho Panzana (*Quosego* 1928). Venäläisen modernistisen ja avantgarderunouden välittäjänä Lindqvist nousee kuitenkin kirkkaasti modernistien yläpuolelle mitä tulee käännösten määrään ja levinneisyyteen.

Modernistien avantgardekäännökset

Vaikka modernistien käännökset ovatkin vähäisiä, erityisesti varhaisimmat ruotsinnokset ovat varsin kiinnostavia. 1920-luvun taitteen Euroopassa Blok, Majakovski ja Jesenin olivat jo selvästi vakiinnuttaneet paikkansa uuden venäläisen runouden airuina, ja tätä kolmikkoa myös käännettiin ensimmäisenä eri kielille. Suomessa sen sijaan käännettiin ensimmäisenä niin venäläisessä kuin läntisessä kirjallisuudentutkimuksessa vähälle huomiolle jäänyttä egofuturisti Igor Severjaninia.[11] Severjaninin parissa puuhaili vuonna 1922 kaksikin ruotsintajaa: Jarl Hemmerin ruotsinnokset ilmestyivät käännösantologiassa *Lyriska översättningar* ja Edith Södergranin käännökset *Ultrassa*. Hemmerin käännösantologia sisältää sekä saksalaista että venäläistä runoutta. Pääpaino on vanhemmassa, pääosin romanttisessa lyriikassa, uudemmasta venäläisestä kirjallisuudesta mukaan ovat mahtuneet Severjaninin lisäksi symbolistit Balmont ja Brjusov sekä dekadenttirunoilija Semjon Nadson. Valinnat kertovat Hemmerin kiinnostuksesta romanttiseen ja symbolistiseen runouteen ylipäänsä; myös Severjanin-käännös ”Morgon” (”Russkaja”, 1913) edustaa runoilijan aistillista luontorunoutta ja muodostaa luonnollisen jatkumon symbolistirunoilijoista ja Hemmerin omasta suosikista Nadsonista uusimpaan lyriikkaan.[12]

Södergranin Severjanin-käännökset ovat erityisen merkittäviä siksi, että kaksikielinen *Ultra* tavoitti myös suomenkielisen lukijakunnan. Nuoren Olavi Paavolaisen tiedetäänkin ihastuneen Södergranin käännöksiin, erityisesti urbaania koneromantiikkaa uhkuvaan ”Ouvertureen” (”Uvertjura”, 1915) eli ”Ananaksiin samppanjassa”:

> Ananas i Champagne! Ananas i Champagne!
> Hur underbart gnistrande, gott och pikant!

Jag är halvt uti Norge, jag är halvt uti Spanien,
impulsivt inspirerad, jag fattar mitt stift.

Surr av aeroplan! gny av automobiler!
expressernas vindtjut! isjakternas flykt.
Någon kysses med våld, någon illa blir slaget!
Ananas i Champagne – är kvällarnas puls.

Bland damer nervösa och spirituella
till en drömfars förvandlar jag livstragedien…
Ananas i Champagne! Ananas i Champagne!
Från Moskva till Tokio, från New York upp till Mars!

(Severjanin 1922a.)[13]

Södergranin käännös luopuu Severjaninin tiukasta mitallisuudesta mutta on sisällöllisesti alkutekstille uskollinen; ainoastaan alkutekstin ”Nagasaki” on kotoutettu tutummaksi ”Tokioksi”. Uuno Kailaan ”Ouverturesta” *Tulenkantajat*-lehteen vuonna 1930 tekemä suomennos puolestaan pohjautunee Södergranin ruotsinnokseen, jonka kanssa se on lähes identtinen (ks. Severjanin 1930).

Södergranin innostus Severjaniniin liittyy yhtäältä tämän varhaisrunouden tematiikkaan, jossa individualistinen kokemus ja luontosymboliikka yhdistyvät varsin samaan tapaan kuin Södergranilla itsellään. Olssonin ja Södergranin kirjeenvaihdosta käy ilmi, että Södergranille juuri Severjanin oli kaikkein moderneimman runouden edustaja, hänen oma vastineensa Venäjällä – siitä huolimatta että tämä oli toistaiseksi ”korviaan myöten buduaareissa”: ”Minä haluaisin vangita erinäisiä sieluja. [--] Igor Severjanin on nyk. Venäjän suurin lyyrikko. [--] *Hän on hyvin suuri voima ja olletikin valmis meidän aatteillemme*. [--] Hänestä tulee silta Venäjään, hänessä me saamme kyllä jalkeille Venäjän hienoimmillaan.” (Olsson 1990, 30; kursiivi alkuperäinen.)[14] Toisaalta Södergranin intohimoinen asenne selittynee sillä, että Severjaninin runous – ja hänen tietoisen oscarwildemainen dandyhahmonsa – vetosi nimenomaan nuoriin naisiin, mukaan lukien Södergranin luokkatoverit Petrischulessa, jotka jäljensivät Severjaninin runoja Södergranin muistikirjaan (SLSA 566). Samalla se, että Södergran näkee juuri Severjaninin venäläisen uuden runouden poikkeusyksilönä, kertoo myös runoilijan kasvavasta etäisyydestä neuvostovenäläiseen kulttuuriin, jossa Severjanin on 1920-luvun alussa jo auttamattomasti menneisyyden hahmo.

Ruotsinkielisellä puolella merkittävin osa uuden venäläisen kirjallisuuden käännöksiä ilmestyi siten modernististen piirien ulkopuolella; Hemmerin ja Södergranin Severjanin-käännösten lisäksi ainoa modernistien tekemäksi laskettava venäläisen avantgarden käännös on Ina Behrsenin vuonna 1928 *Quosegossa* ilmestynyt Jeseninruotsinnos ”Förvandling” (”Preobraženije”, 1917). Suomenkielisissä piireissä sen sijaan venäläinen avantgarde kiinnosti tehtyjen käännösten perusteella lähinnä Tulenkantajia, joiden suhteet venäläisen kirjallisuuden kenttään olivat kuitenkin pääasiassa epäsuorat.

Tulenkantajista parhaiten venäläistä kirjallisuutta tunsi Kannaksen Kivennavalta kotoisin ollut Paavolainen, joka osasi venäläisten lastenhoitajiensa ansiosta vähän myös venäjää (Riikonen 2014, 31). Paavolainen esitteli uutta venäläistä kirjallisuutta suomalaiselle yleisölle jo vuonna 1927, jolloin viimeisessä *Tulenkantajat*-albumissa ilmestyi käännös Ilja Ehrenburgin tuoreesta ”Uusi romantiikka” -esseestä sekä Paavolaisen esseeseen kirjoittama pitkä esipuhe. Venäläisen avantgarden välittymisen kannalta vaikuttavampi on kuitenkin jo ilmestymisaikanaan suurta huomiota saaneessa *Nykyaikaa etsimässä* -teoksessa (1929) ilmestynyt essee ”Venäläisiä vallankumousrunoilijoita: Block – Majakovski – Jessenin”, jossa Paavolainen taustoitti 1910–20-lukujen modernistista ja avantgardistista kirjallisuutta ja tarjosi kultakin sen keskeisimmältä edustajalta yhden kokonaisen tai osittaisen runokäännöksen.

Paavolainen esittelee venäläisen avantgarderunouden suhteessa italialaiseen futurismiin ja näkee sen vain pinnallisesti vallankumoukseen yhdistyvänä; tässä mielessä ensimmäinen suomenkielinen esitys venäläisestä modernismista on samassa linjassa suomenruotsalaisten esittelyjen kanssa. Blok-tulkintoihinsa Paavolainen on todennäköisesti saanut vaikutteita Hagar Olssonin esseessään ”Ett revolutionsmysterium” (1925) esittämistä näkemyksistä. Taustalla näkyy myös hänen samoin hyvin tuntemansa saksalainen kirjallisuuskeskustelu; kuten H. K. Riikonen (2016, 17–18) toteaa, *Nykyaikaa etsimässä* -kokoelman esitykset avantgarderunoudesta pohjautuvat pitkälti aiempiin lehtiartikkeleihin ja yleisesityksiin. Saksalainen vaikutus näkyy myös käännöksissä. Blokin ”Skyyttien” (”Skify”, 1918) käännös on Yrjö Jylhän käsialaa, Majakovskin ”150 miljoonaa” (”150 000 000”, 1921) Paavolainen mainitsee kääntäneensä itse, mutta sekä Majakovski-käännös että Jeseninin runoelman ”Sorokoust” (1920) osittainen käännös on mitä todennäköisimmin tehty ainakin saksannosten avustuksella, mistä kertovat myös Paavolaisen käyttämät runoilijoiden nimien kirjoitusasut (Jänis & Pesonen 2007, 197).

Paavolaisen esseen varjoon ovat jääneet muut Tulenkantajien piirissä tehdyt käännökset, joista osa on melko harvinaisia, joskaan ei kovin varhaisia. Runoilija Katri Suorannan vuonna 1929 ilmestynyt käännös ”Yksinäisyys” Nikolai Gumiljovin runosta ”Odinotšestvo” (1909) on ainoita runoilijalta suomennettuja tekstejä.[15] Suorannan Ahmatova-käännös ”Harmaasilmäinen kuningas” (”Seroglasyi korol”, 1912) puolestaan ilmestyi *Nuoressa Voimassa* vuonna 1932. Molemmat käännökset ovat varhaisempia kuin Rafael Lindqvistin muutamaa vuotta myöhemmin julkaisemat ensimmäiset akmeistien ruotsinnokset. Suoranta käänsi 1930-luvun taitteessa *Nuoreen Voimaan* myös Balmontia (1928) ja Brjusovia (1930).

1930-luvulla tehdyt käännökset jäävät tämän artikkelin aikarajauksen ulkopuolelle, mutta alustavasti voidaan todeta, että poliittisen ilmapiirin voimakas jakautuminen näyttää vaikuttaneen myös tehtävien käännösten laatuun ja määrään. Muutos näkyy erityisen selvästi suomenkielisellä puolella, jolla yhteyksiä venäläisiin kirjailijoihin alkoi

olla aiempaa enemmän. Käännöksiä ilmestyi varsinkin vasemmistolaistuneessa *Tulenkantajat*-lehdessä: 1920-luvun kokeellisen prosaistin Boris Pilnjakin Suomen-vierailun jälkeen vuonna 1934 julkaistiin Pilnjakin novelli ”Belokonskin maatila” ja seuraavana vuonna kovan linjan kommunistin Ami Aarron (oik. Armas Äikiä) Jesenin-käännös ”Uusi Venäjä” (”Rus Sovetskaja”, 1924). Vasemmistolaisissa lehdissä ilmestyi runsaasti myös täysin poliittista kirjallisuutta; tässä kehityslinja on hyvin samansuuntainen kuin Ruotsissa (ks. Håkanson 2012, 46–47). Modernistista kirjallisuutta ilmestyi myös suomennosantologioissa, kuten Yrjö Jylhän *Runon purressa* (1934), johon modernistisesta lyriikasta pääsi mukaan tosin vain Blokin ”Kaksitoista”. Pari vuotta myöhemmin ilmestyi pienin muutoksin myös Jylhän alun perin Paavolaisen esseeseen suomentama ”Skyytit” antologiassa *Maailmankirjallisuuksien kultainen kirja: Slaavilaiset kirjallisuudet* (1936). Ruotsinkielisellä puolella taas Lindqvist käänsi antologiaansa *Rysslands judiska skalder* (1935) muun muassa Boris Pasternakia ja Osip Mandelštamia. Erityisesti Mandelštam-käännös ”Frihetens skymning” (”Sumerki svobody”, 1918) on tärkeä, sillä seuraavan kerran runoilijaa käännettiin ruotsiksi vasta vuonna 1972 (ks. Åkerström 2010, 354). Vuonna 1936 ilmestyi myös Lindqvistin venäläisen runouden sarjan *Ur Rysslands sång I–II* jälkimmäinen osa, jossa julkaistiin aiemmin kokonaan ruotsintamatonta modernistista lyriikkaa, kuten Ahmatovaa ja Gumiljovia.

Lopuksi

Olen artikkelissani tarkastellut venäläisen modernistisen runouden rantautumista Suomeen 1920-luvulla vertailemalla suomennosten ja ruotsinnosten käännöshistoriaa suhteessa toisiinsa ja eurooppalaisen käännöshistorian pääpiirteisiin. Käännöksiä teki suppeahko joukko kääntäjiä: ruotsiksi käänsivät Rafael Lindqvist, Edith Södergran, Jarl Hemmer ja Ina Behrsen, suomeksi (välikielen kautta) Olavi Paavolainen, Yrjö Jylhä, Katri Suoranta ja Uuno Kailas. Käännökset ilmestyivät joko erillisinä antologioina (*Sånger i rött och svart*), osana antologioita (*Lyriska översättningar*), lehdissä (*Veckans krönika*, *Fyren*, *Ultra*, *Quosego*, *Tulenkantajat*, *Nuori Voima, Aitta*) tai esseekokoelmissa (*Nykyaikaa etsimässä*).

Käännöshistoriallinen analyysi paljastaa ensiksikin merkittävän eron ruotsinkielisen ja suomenkielisen kontekstin välillä. Ruotsinnoksia tehtiin huomattavasti enemmän, ja ne olivat varhaisempia. Suomenkielisellä puolella sallittiin välikielen käyttö, mikä kertoo venäjäntaitajien vähäisestä määrästä. Ruotsinnokset taas tehtiin järkiään suoraan alkukielestä. Eroja tietämyksessä uudesta venäläisestä kirjallisuudesta ei kuitenkaan pidä liioitella: on todennäköistä, että venäläistä modernismia tunnettiin suomenkielisellä puolella paremmin kuin käännöshistoria antaa ymmärtää, sillä tuntumaa saatiin varhaisten ruotsinnosten ja saksannosten kautta.

Toinen keskeinen havainto on se, että osa 1920-luvulla tehdyistä ruotsinnoksista on varhaisia myös verrattuna Ruotsissa tehtyihin käännöksiin ja eräiltä osin myös muualla

Euroopassa tehtyihin käännöksiin. Kääntäjä Rafael Lindqvistin merkitys venäläisen modernismin ja avantgarden välittäjänä on erityinen. Siitä huolimatta että Lindqvist suhtautui modernistien pyrintöihin ynseästi, hän toi usein ensimmäisenä ruotsinkielisten lukijoiden ulottuville ajan moderneinta ja radikaaleinta venäläistä runoutta. Lindqvistin käännöstyön motivaatio onkin erityisen kiinnostava. *Sånger i rött och svart* -antologia on luonteeltaan kansainvälinen kokoelma, jonka käännösvalinnoissa ei näy kohdemaan sisäisiä erityispiirteitä. Vaikka Lindqvistiä epäilemättä on motivoinut myös pyrkimys tuottaa tietoa muuttuvasta Venäjästä, antologia näyttäytyy päämääriltään universaalina. Aikansa paras venäläinen runous löysi pohjoismaisen lukijansa pääosin Lindqvistin kautta aina 1920-luvulta 1950-luvulle asti, sillä saamastaan kritiikistä huolimatta hänen käännöksiään julkaistiin uudestaan ruotsalaisissa antologioissa vielä toisen maailmansodan jälkeenkin.

Kolmanneksi 1920-luvun käännöshistorian analyysi osoittaa, että venäläinen avantgarderunous saapui Suomeen hieman toisessa järjestyksessä kuin Euroopassa yleensä. Tässä näkyy yksittäisten kääntäjien ja erityisesti Edith Söderganin suuri merkitys. Södergranin henkilökohtaisen Severjanin-innostuksen vuoksi nykyperspektiivistä melko perifeerinen runoilija päätyi ruotsinkielisten – ja jossain määrin suomenkielistenkin – lukijoiden käsiin aiemmin kuin Blok, Majakovski ja Jesenin, joita käännettiin muualla Euroopassa samaan aikaan. Södergranin ja Severjaninin suhde on kiinnostava ja ansaitsisi tarkemman tutkimuksen. Sama koskee 1930-luvun käännöshistoriaa, johon läheisempien kirjallisten kontaktien ja vasemmistolaistuvan kulttuurilehdistön kehittyminen näyttäisi vaikuttavan voimakkaasti.

Viitteet

[1] Käännösbibliografiat poikkeavat toisistaan merkittävästi sen suhteen, esitetäänkö niissä vain erikseen painetut teokset vai myös lehdissä ilmestyneet käännökset, joiden osuus on erityisesti lyriikan kohdalla suuri. Ben Hellmanin *Venäläisen kaunokirjallisuuden suomennosten bibliografia 1876–2007* (2008) sisältää ainoastaan kokonaisteokset ja antologiat, kun taas Hans Åkerströmin *Bibliografi över rysk skönlitteratur översatt till svenska* (2005) kattaa myös suurimman osan lehdissä ilmestyneistä käännöksistä. Sama koskee kolmatta artikkelini kannalta keskeistä käännösluetteloa, Friedrich Hübnerin kommentoivaa bibliografiaa *Russische Literatur des 20. Jahrhunderts in deutschsprachigen Übersetzungen* (2012). Englanniksi ja ranskaksi käännetystä venäläisestä kirjallisuudesta ei ole yhtä kattavia hakuteoksia, ainoastaan eri aikakausia tai kirjailijoita käsitteleviä bibliografioita.

[2] L. Onerva käänsi pienen, myös Baudelairea ja Verlainea sisältävän antologiallisen vuonna 1912; seuraava laajempi suomennoskokoelma, *Ranskan kirjallisuuden kultainen kirja*, ilmestyi kuitenkin vasta vuonna 1934 (Suomela-Härmä 2007, 113). Proosan puolella ranskalaisia symbolisteja käännettiin huomattavasti venäläisiä enemmän, esimerkiksi Maeterlinckia useamman niteen verran (sekä proosaa että näytelmiä) aivan 1900-luvun alusta alkaen.

[3] Aleksandr Blok (1880–1921), ”nuoremman” polven eli ranskalaisesta symbolismista irtautuvan venäläisen symbolismin johtohahmo yhdessä Andrei Belyin kanssa. Blokin

varhaistuotannossa näkyy erityisesti Vladimir Solovjovilta ammentava ikuisen naisellisuuden idea, kun taas hänen myöhemmässä tuotannossaan korostuu naishahmoinen Venäjä. Vladimir Majakovski (1893–1930), venäläisen futurismin ja vallankumouskirjallisuuden tunnetuin kauhukakara. Sergei Jesenin (1895–1925), Venäjän maaseudun runoilija ja keskeinen imaginisti. Jeseninin tuotannossa kilpistyvät modernisoituvan Venäjän ristiriidat. Blokin runoelmat ”Skyytit” (”Skify”, 1918) ja ”Kaksitoista” (”Dvenadtsat”, 1918) käännettiin englanniksi antologiaan *Modern Russian Poetry* ja saksaksi kahdessa eri niteessä vuonna 1921 (ks. Blok 1921a ja 1921b). Jeseniniä käännettiin samoin englanniksi *Modern Russian Poetry* -kokoelmaan ja Majakovskia *Literary Review*'hun vuonna 1922.

[4] Aiemmin aiheesta tehty tutkimus koskee nimenomaan Södergranin ja Parlandin tuotannon suhdetta venäläiseen kirjallisuuteen. Venäläisen modernismin ja Södergranin runouden välistä suhdetta ovat analysoineet esimerkiksi Martin Nag (2006) ja Ebba Witt-Brattström (1997). Ks. myös Bodin 1987 ja Broemer 2009. Hanna Ruutu (2011) ja Per Stam (1998) puolestaan ovat käsitelleet venäläisen avantgarden ja formalistisen kirjallisuusteorian näkymistä Henry Parlandin teksteissä. Ks. myös Zilliacus 2014.

[5] Helsingissä toimi 1920-luvulla aktiivinen emigranttiyhteisö, joka julkaisi venäjänkielisiä lehtiä, järjesti kulttuuritilaisuuksia ja kutsui Suomeen venäläisiä kirjailijoita, taiteilijoita ja teatteriväkeä (Pachmuss 1988, 40–46; Baschmakoff & Leinonen 2001). Suomessa ilmestyneissä emigranttilehdissä *Russkije vesti*, *Novyje russkije vesti* ja *Novaja russkaja žizn* julkaistiin myös modernistista runoutta kuten akmeisti Anna Ahmatovaa, egofuturisti Igor Severjaninia ja symbolisti Konstantin Balmontia.

[6] Konstantin Balmont (1867–1942), ”vanhemman” polven venäläisen symbolismin eli ranskalaisesta symbolismista vaikutteita saaneen dekadentin modernismin tunnetuin edustaja yhdessä Valeri Brjusovin (1873–1924) kanssa. Balmontia käänsivät myös Adèlaide Grönlund perhelehteen *Veckans krönika* ja Jarl Hemmer antologiaan *Lyriska översättningar*, mutta näitä vuosina 1916 ja 1922 ilmestyneitä käännöksiä ei enää voi pitää erityisen varhaisina. Grönlundin kääntämä teksti on tosin luonteeltaan melko harvinainen: kyse on Balmontin Japani-aiheisesta matkakertomuksesta ”Sagolandet (Tvenne veckor i Japan)”. Grönlund (1864–1921) oli pietarilaissyntyinen valtioneuvos Carl Erik Grönlundin tytär, joka muutti Suomeen todennäköisesti vuosisadan vaihteessa. Hänen nuorempi veljensä Julius toimi senaatissa kielenkääntäjänä vuosisadan alusta aina Suomen itsenäistymiseen saakka (*Ylioppilasmatrikkeli 1853–1899*), ja Adèlaide Grönlund sai käännöstehtäviä mahdollisesti veljensä kontaktien kautta. Hän käänsi myös emigranttikirjailija Nadežda Teffin kirjeitä, jotka ilmestyivät *Veckans krönikassa* vuonna 1918. Suomeksi Balmontia on käännetty erittäin vähän ja myöhään, ensimmäisen kerran vasta 1930-luvun vaihteessa, jolloin Katri Suoranta käänsi muutaman runon *Nuoreen Voimaan*. Ruotsissa Balmontia sen sijaan julkaistiin jo 1900-luvun alussa, joskaan ei yhtä laajasti kuin Suomessa (ks. Åkerström 2005, 37–39).

[7] Paradoksaalisen myönteinen asenne Gorkia kohtaan koski myös Lindqvistin ystävää, pietarilaissyntyistä ja venäjäntaitoista Bertel Gripenbergiä, joka majoitti Gorkin kartanoonsa ja toimi kirjailijan tulkkina tämän pakoillessa Venäjän viranomaisia Suomessa vuonna 1906 (SLSA 452).

[8] Разыгралась чтой-то вьюга,
Ой, вьюга, ой, вьюга!
Не видать совсем друг друга
За четыре за шага!

Снег воронкой завился,
Снег столбушкой поднялся…
— Ох, пурга какая, спасе!
— Петька! Эй, не завирайся!
(Blok 1918.)

[9] Käännösantologian vastaanotosta suomenruotsalaisessa lehdistössä, ks. Holmström 1990.
[10] Sama kritiikki on toistunut myöhemminkin, ks. esim. Wahlund 1948 ja Hellman 2014, 91.
[11] Severjanin (oik. Igor Lotarjov, 1887–1941) oli aikanaan poikkeuksellisen valovoimainen ilmiö, jonka runous puhutteli laajoja piirejä: Ivan Bunin toteaa muistelmissaan, että Severjaninin tunsivat ”paitsi kaikki lukiolaiset, opiskelijapojat ja -tytöt sekä nuoret upseerit, myös monet kauppa-apulaiset, kätilöt, kauppamatkustajat ja kadetit” (Bunin 1967, 298). 1910-luvulla runoilija tunnettiin erityisesti ”runokonserteistaan” (*poezokontsert*). Myöhemmin hän teki kiertueita myös ulkomaille; Helsingissä hän vieraili paikallisen venäläisen kauppiasyhdistyksen kutsumana lokakuussa 1923 (Leinonen 1991, 8) ja piti viikon aikana kolme runoiltamaa (Severjanin 1988, 50). Severjaninia kritisoitiin usein aiheiden banaaliudesta, mutta hänen runojensa rytmiikka ja neologismit saivat myönteistä huomiota jo aikalaiskritiikissä (ks. Terjohina & Šubnikova-Guseva 2005, 295–297; Tsvetajeva 1987). Virossa asuessaan Severjanin kirjoitti pääasiassa luonto- ja rakkauslyriikkaa ja loi tiiviit suhteet virolaisiin modernisteihin. Severjaninin vaikutuksen voikin havaita esimerkiksi Henrik Visnapuun ja Albert Kivikasin tuotannossa (ks. Hennoste 2016, 321–323; Visnapuu 1921, 127–139).
[12] Hemmerin venäjän kielen ja kirjallisuuden alan pro gradu -tutkielma Helsingin yliopistossa käsitteli Nadsonia. Hän myös esitteli ja käänsi Nadsonia *Finsk Tidskriftissä* vuonna 1916 (ks. Hemmer 1916).
[13] Ананасы в шампанском! Ананасы в шампанском!
Удивительно вкусно, искристо и остро!
Весь я в чем-то норвежском! Весь я в чем-то испанском!
Вдохновляюсь порывно! И берусь за перо!

Стрекот аэропланов! Беги автомобилей!
Ветропросвист экспрессов! Крылолёт буеров!
Кто-то здесь зацелован! Там кого-то побили!
Ананасы в шампанском – это пульс вечеров!

В группе девушек нервных, в остром обществе дамском
Я трагедию жизни претворю в грезофарс...
Ананасы в шампанском! Ананасы в шампанском!
Из Москвы - в Нагасаки! Из Нью-Йорка – на Марс!
(Severjanin 1988.)

[14] Södergranin innostus Severjaniniin käy hyvin ilmi myös hänen *Ultraan* kirjoittamastaan runoilijaesittelystä. Esittelyä ei voi väittää analyyttiseksi, mutta silti Södergranin ylistyksessä nousee varsin tarkkanäköisesti esiin usein myöhemminkin Severjaninin kohdalla esitetty

näkemys tämän runouden lapsenomaisuudesta, jonka hän näkee yhteydessä runoilijan ensisijaiseen yleisöön: ”Han är en fjäril, ett barn, det finnes mycken omedveten visdom i honom. [--] Hans rätta publik är ungdomen, den sorglösa ungdom, som av intet ont vet, som vill älska och smeka och fånga en solstråle, som älskar livet och (den av fulingarna så förkättrade) skönheten.” (Södergran 1922, 72.)

[15] Nikolai Gumiljov (1886–1921), akmeismin johtohahmo ja Ahmatovan puoliso, joka menehtyi sisällissodassa valkoisten puolella. Gumiljovin kypsää tuotantoa leimaa kiinnostus filosofiseen problematiikkaan ja eksoottisiin seutuihin, erityisesti Afrikkaan.

Kirjallisuus

Primäärilähteet

Ahmatova, Anna 1932. Harmaasilmäinen kuningas. (Seroglasyi korol, 1912.) Suom. Katri Suoranta. *Nuori Voima* 1932, 186.

Blok, Aleksandr 1918. Dvenadtsat. *Znamja truda*.

Blok, Aleksandr 1921a. *Die Zwölf*. (Dvenadtsat, 1918.) Ü: Wolfgang E. Groeger. Berlin: Newa.

Blok, Aleksandr 1921b. *Skythen*. *Die Zwölf.* (Skify; Dvenadtsat, 1918.) Ü: Reinhold v. Walter. Berlin: Verlag Skythen.

Blok, Aleksandr 1924. De tolv. (Dvenadsat, 1918.) Övers. Rafael Lindqvist. Teoksessa *Sånger i rött och svart.* Helsingfors: Holger Schildt, 18–36.

Blok, Aleksandr 1929. Skyytit. (Skify, 1918.) Suom. Yrjö Jylhä. Teoksessa *Nykyaikaa etsimässä*: *Esseitä ja pakinoita*. Helsinki: Otava, 202–206.

Gumiljov, Nikolai 1929. Yksinäisyys. (Odinotšestvo, 1909.) Suom. Katri Suoranta. *Tulenkantajat* 3, 46.

Jesenin, Sergei 1928. Förvandling. (Preobraženije, 1917.) Övers. Ina Behrsen. *Quosego*. *Tidskrift for ny generation* 3, 149.

Jesenin, Sergei 1929. [nimetön käännös]. (Sorokoust, 1920.) Suom. Olavi Paavolainen. Teoksessa *Nykyaikaa etsimässä*. Helsinki: Otava, 220, 222–223.

Jesenin, Sergei 1935. Uusi Venäjä. (Rus Sovetskaja, 1924.) Suom. Ami Aarto. *Tulenkantajat* 49, 5.

Lyriska översättningar. 1922. Övers. Jarl Hemmer. Helsingfors: Holger Schildt, 1922.

Maailmankirjallisuuksien kultainen kirja. *Slaavilaiset kirjallisuudet*. 1936. Suom. V. K. Trast. Porvoo – Helsinki: WSOY.

Majakovski, Vladimir 1929. 150 miljoonaa. (150 000 000, 1921.) Suom. Olavi Paavolainen. Teoksessa *Nykyaikaa etsimässä*. Helsinki: Otava, 213–217.

Modern Russian Poetry: An Anthology. Transl. Babette Deutsch & Avrahm Yarmolinsky. New York: Brace Harbourt.

Poezija bolševistskih dnei. 1921. Berlin: Mysl.

Runon pursi. 1934. Suom. Yrjö Jylhä. Porvoo – Helsinki: WSOY.

Rysk litteratur. 1912. Övers. Alfred Jensen. Stockholm: Norstedts.

Rysslands judiska skalder. 1935. Övers. Rafael Lindqvist. Helsingfors: Blinkfyren.

Severjanin, Igor 1922a. Ouverture. (Uvertjura, 1915). Övers. Edith Södergran. *Ultra. Kirjallistaiteellinen aikakauslehti – Tidskrift för ny konst och litteratur* 2, 20.

Severjanin, Igor 1922b. Insjöballad. (Ozerovaja ballada, 1910.) Övers. Edith Södergran. *Ultra. Kirjallistaiteellinen aikakauslehti – Tidskrift för ny konst och litteratur* 8, 108.

Severjanin, Igor 1930. Ouverture. (Uvertjura, 1915). Suom. Uuno Kailas. *Tulenkantajat* 3, 59.

Severjanin, Igor 1988. Uvertjura. Teoksessa *Igor Severjanin: Stihotvorenija*. Moskva: Sovetskaja Rossija, 259.

Sånger i rött och svart. Ett urval ryska dikter från bolsjevismens dagar. 1924. Övers. Rafael Lindqvist. Helsingfors: Holger Schildt.

Ur Rysslands sång I–II. 1904–1936. Övers. Rafael Lindqvist. Helsingfors: Blinkfyren.

Sekundäärilähteet

Baschmakoff, Natalia & Marja Leinonen 2001. *Russian Life in Finland 1917–1939: A Local and Oral History.* Studia Slavica Finlandensia XVIII. Helsinki: Institute for Russian and East European Studies.

Blinkfyren 1928 (“Kungsnummer”). Juni 1928.

Bodin, Per-Arne 1987. Några kommentarer till Edith Södergrans ryska dikt. *Historiska och litteraturhistoriska studier* 62, 257–266.

Broemer, Marlene 2009. *War and Revolution in St. Petersburg: Modernist Links in the Poetry of Edith Södergran and Anna Andreevna Akhmatova*. PhD dissertation. Helsinki: University of Helsinki.

Bunin, Ivan 1967. *Sobranie sotšineni v 9 tomah.* Tom 9. Moskva: Hudožestvennaja literatura.

Dahl, Hjalmar 1924. Skyter och solbringare. Esipuhe teokseen *Sånger i rött och svart. Ett urval ryska dikter från bolsjevismens dagar*. Svensk tolkning av Rafael Lindqvist. Helsingfors: Holger Schildt, iii-viii.

Ehrenburg, Ilja 1927. Uusi romantiikka. (Romantizm naših dnei, 1925.) Suom. Olavi Paavolainen. *Tulenkantajien albumi* 4, 37–54.

Hekkanen, Raili 2010. *Englanniksiko maailmanmaineeseen? Suomalaisen proosakaunokirjallisuuden kääntäminen englanniksi Isossa-Britanniassa vuosina 1945–2003*. Helsinki: Helsingin yliopisto, Nykykielten laitos.

Hellman, Ben 2008. *Puškinista Peleviniin. Venäläisen kaunokirjallisuuden suomennosten bibliografia 1876–2007*. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Hellman, Ben 2009. Biblion. A Russian Publishing House in Finland. Teoksessa *Vstretši i stolknovenija – Stati po russkoi literature. Meetings and Clashes – Articles on Russian Literature*. Slavica Helsingiensia 36. Helsinki: University of Helsinki, 175–198.

Hellman, Ben 2014. Rafael Lindqvist (1867–1952). *Ajan kohina* 2, 89–91.

Hemmer, Jarl 1916. En essay och några öfversättningar. *Finsk Tidskrift* 81, 219–223.

Hennoste, Tiit 2016. *Eesti kirjanduslik avangard 20. sajandi algul. Hüpped modernismi poole I.* Tallinn & Tartu: Tartu ülikooli kirjastus.

Holmström, Roger 1990. Bolsjevikfaran i öster. Reflexioner kring finlandssvensk modernism och den unga ryska dikten. *Carina Amicorum. Carin Davidsson septuagenariae*. Åbo: Åbo Akademis Förlag, 125–135.

Hübner, Friedrich 2012. *Russische Literatur des 20. Jahrhunderts in deutschsprachigen Übersetzungen. Eine kommentierte Bibliographie.* Köln et al.: Böhlau.

Håkanson, Nils 2012. *Fönstret mot öster. Rysk skönlitteratur i svensk översättning 1979–2010 med en fallstudie av Nikolaj Gogols svenska mottagande.* Stockholm: Ruin.

Jänis, Marja & Pekka Pesonen 2007. Venäläinen kirjallisuus. H. K. Riikonen et al. (toim.), *Suomennoskirjallisuuden historia*. Osa 2. Helsinki: SKS, 189–205.

Leinonen, Marja 1991. *Helsingin venäläinen kauppiasyhdistys r.y. 1918–1988. Historiikki.* Helsinki: Yliopistopaino.

Leppihalme, Ritva 2007. Kääntäjän strategiat. H. K. Riikonen et al. (toim.), *Suomennoskirjallisuuden historia*. Osa 2. Helsinki: SKS, 365–373.

Lindqvist, Rafael 1936. Förord. *Ur Rysslands sång II*. Del 3. Helsingfors: Blinkfyren.

Nag, Martin 2006. Russisk modernisme og Edith Södergran. *Firspann!* Solum Forlag, 265–337.

Olsson, Hagar 1924. Rysk revolutionsdikt i svensk tolkning. *Svenska pressen* 16.12.1924.

Olsson, Hagar 1925. Ett revolutionsmysterium. *Ny generation*. Helsingfors: Schildts, 72–76.

Olsson, Hagar 1990. *Edith Södergranin kirjeet*. (*Ediths brev*, 1955.) Suom. Pentti Saaritsa. Helsinki: Otava.

Paavolainen, Olavi 1927. Esipuhe Ilja Ehrenburgin esseeseen. *Tulenkantajien albumi* 4, 27–36.

Paavolainen, Olavi 1929. Venäläisiä vallankumousrunoilijoita. Block – Majakovski – Jessenin. *Nykyaikaa etsimässä*. Helsinki: Otava, 196–225. (Julkaistu ensimmäisen kerran: *Aitta* 2/1928, 36–52.)

Pachmuss, Temira 1988. *Russian Literature in the Baltic States between the World Wars*. Columbus, Ohio: Slavica Publishers.

Pym, Anthony 1998. *Method in Translation History*. Manchester: St. Jerome Publishing.

[pilapiirros Bertel Gripenbergistä ja Rafael Lindqvististä] *Quosego* 1/1928, 26.

Riikonen, H. K. 2014. *Nukuin vasta aamuyöstä: Olavi Paavolainen 1903–1964.* Helsinki: Gummerus.

Riikonen, H. K. 2016. Olavi Paavolaisen Neuvostoliittoa käsittelevät kirjoitukset. Ville Laamanen & H. K. Riikonen (toim.), *Olavi Paavolainen. Volga virtaa nyt Moskovaan. Kirjoituksia Neuvostoliitosta*. Helsinki: Teos, 13–46.

Ruutu, Hanna 2011. Diktens uppror. Om Henry Parland och den ryska modernismen. Clas Zilliacus (red.), *Erhållit Europa / vilket härmed erkännes. Henry Parland -studier*. Helsingfors: SLS & Atlantis, 145–156.

Severjanin, Igor 1988. Bengt Jangfeldt & Rein Kruus (red.), *Igor Severjanin: Pisma k Avguste Barabanovoi 1916–1938*. Stockholm: Almqvist & Wicksell International.

Stam, Per 1998. *Krapula. Henry Parland och romanprojektet* Sönder. Helsingfors: SLS.

Suomela-Härmä, Elina 2007. Ranskan kirjallisuus. H. K. Riikonen et al. (toim.), S*uomennoskirjallisuuden historia*. Osa 2. Helsinki: SKS, 104–118.

Södergran, Edith 1922. Igor Severjanin. *Ultra*. *Kirjallistaiteellinen aikakauslehti – Tidskrift för ny konst och litteratur* 5, 72–73.

Terjohina, V. & N. Šubnikova-Guseva 2005. Kritika o tvortšestve Igorja Severjanina. V. Terjohina, & N. Šubnikova-Guseva (red.), *Igor Severjanin. Tsarstvennyi pajats*. Sankt-Peterburg: Rostok, 295–409.

Tsvetajeva, Marina 1987 (1931). Neotpravlennoje pismo Igorju Severjaninu. *Venok poetu. Igor Severjanin*. Tallinn: Eesti raamat, 22–24.

Visnapuu, Henrik 1921. *Vanad ja vastsed poeedid*. Tartu: Noor-Eesti kirjastus.

Wahlund, Per Erik 1948. Denaturerad sovjetvers. *Nya Pressen* 16.1.1948.

Witt-Brattström, Ebba 1997. *Edith Södergran och modernismens födelse*. Stockholm: Norstedts.

Ylioppilasmatrikkeli 1853–1899. Grönlund, Julius. http://www.helsinki.fi/ylioppilasmatrikkeli/1853-1899/henkilo.php?id=24930 (10.9.2016.)

Zilliacus, Clas 2014. Världsherraväldets lokalavisor: *Ultra*, *Quosego* och andra handlingar från modernismens 1920-tal. *Ultra och Quosego. Faksimilutgåva*. Helsingfors & Stockholm: SLS & Atlantis, ix-xxvii.

Åkerström, Hans 2010. *Bibliografi över rysk skönlitteratur översatt till svenska*. Göteborg: Institutionen för språk och litteraturer, Göteborgs universitet.

Arkistolähteet

SLSA 452. Bertel Gripenbergs diverse urklipp.

SLSA 566. Edith Södergrans arkiv.

SLSA 774. Helena Södergrans minnesanteckningar.

SLSA 842. Rafael Lindqvists handlingar.

Jenniliisa Salminen

Kuka tarvitsee ketä? Lasten ja aikuisten välinen suhde Vladislav Krapivinin monimutkaisissa maailmoissa

> Kornelilla ei ollut mitään muuta kuin osoite. Ei varmuutta siitä, että Cezar olisi kotona, ei suunnitelmaa. Ei täsmällisiä ajatuksia. Vain syvällä istuva arka arvelu, että hän tarvitsi Cezaria enemmän kuin Cezar häntä… (*Gusi-gusi, ga-ga-ga…*, 229.)[1]

1980-luvun puolivälin Englannissa Jacqueline Rose kirjoitti sittemmin lastenkirjallisuudentutkimuksen klassikoksi muodostuneen teoksensa *The Case of Peter Pan or The Impossibility of Children's Fiction*, jossa hän esitti aikuisten kirjoittavan lastenkirjallisuutta itseään varten, omia tarpeitaan täyttääkseen. Esimerkkiteoksena – tai pikemminkin esimerkkihahmona – hän käytti Peter Pania, johon liittyviä kysymyksiä hän tarkasteli erityisesti psykoanalyyttisista lähtökohdista. Rosen näkemyksiin on sittemmin suhtauduttu kriittisesti, mutta niiden esittämisen jälkeen lastenkirjallisuutta on enää hyvin vaikea tarkastella ottamatta huomioon myös lastenkirjallisuuden aikuisia lukijoita ja kirjoittajia. Samoihin aikoihin Neuvostoliitossa Vladislav Krapivin kirjoitti lasten fantasiakirjallisuutta, joka herättää samankaltaisia kysymyksiä: hänen 1980- ja 1990-luvuilla kirjoittamiensa fantasiaromaanien, erityisesti *V glubine Velikogo Kristalla* -sarjan lukijoille tulee monesti mieleen kysymys, onko teksti tarkoitettu lasten vai aikuisten luettavaksi vai onko se kenties kirjailijan omien lapsiin ja lapsuuteen liittyvien kysymysten työstämistä. Lapsuuden merkitys on esillä myös teosten tematiikassa: lasten ja aikuisten välistä suhdetta pohditaan niin lapsi- kuin aikuishenkilöidenkin näkökulmasta. Teemaa käsitellään myös teosten rakenteellisten elementtien, erityisesti niiden fantasiamaailmojen rakenteen tasolla.

Vladislav Krapivinia ei juuri tunneta Suomessa, eikä hänen teoksiaan ole käännetty muillekaan kielille niin paljon kuin hänen suosionsa Neuvostoliitossa ja Venäjällä antaisi olettaa. Vuonna 1938 syntynyt Krapivin on Venäjän tuotteliaimpia lastenkirjailijoita. Hän aloitti kirjoitustyönsä 1950-luvulla ja on jatkanut sitä viime vuosiin asti. Krapivinin kaunokirjalliseen tuotantoon kuuluu lastenromaaneja ja kertomuksia, joista useimpia voi luonnehtia seikkailu- tai fantasiaromaaneiksi. Niiden päähenkilöt ovat yleensä hieman toisella kymmenellä olevia poikia, joita elähdyttää toisaalta vapauden- ja seikkailunkaipuu, toisaalta korkeat moraaliset ideaalit sekä vankkumaton ystävyys ja lojaalius ystäviä kohtaan. Näille poikahahmoille on kriitikoiden ja lukijoiden keskuudessa vakiintunut oma nimityksensä, ”Krapivinin pojat” (krapivinskie maltšiki).[2] Jos Peter Pan oli viktoriaanisen brittikulttuurin jälkimainingeissa seilaava, viktoriaanista lapsi-

ideaalia nostalgisoiva lapsihahmo, Krapivinin pojat puolestaan ovat neuvostovuosien synnyttämiä lapsihahmoja, jotka ilmentävät toisaalta neuvostoliittolaisen pioneerikulttuurin valoisia puolia, toisaalta neuvostoaikaa edeltäneiden seikkailu- ja poikakirjojen vapaudenkaipuuta. Krapivinilla on myös pitkä historia lasten kanssa toimimisesta erilaisissa järjestöissä ja kerhoissa, ja häntä pidetään usein aitona lasten tulkkina sekä lasten oikeuksien puolustajana (ks. esim. Hellman 2013, 541; Bogatyreva 1997, 242–243).

Yhtenä Krapivinin 1980-luvun teosten keskeisenä teemana on lasten ja aikuisten välinen suhde. Näiden suhteiden monimutkaisuudella on vastineensa teoksissa esiintyvien maailmojen rakenteessa: mitä mutkikkaampia suhteita kuvataan, sitä monimutkaisempia ovat myös teosten fantasiamaailmojen rakenteet. Olen valinnut tähän artikkeliin käsiteltäväksi kaksi aiheeltaan samankaltaista teoskokonaisuutta, joiden fantasiamaailmojen rakenteet eroavat merkittävästi toisistaan. Romaani *Deti sinego flamingo* (”Sinisen flamingon lapset”) ilmestyi vuonna 1981 *Uralski sledopyt* -lehdessä ja 1982 kirjana. *V glubine Velikogo Kristalla* (”Suuren Kristallin uumenissa”) -pentalogian teokset puolestaan ilmestyivät vuosina 1988–1991; sarjalle ilmestyi vielä kaksi itsenäistä jatko-osaa vuosina 1991 ja 1992. *Deti sinego flamingo* ja *V glubine Velikogo Kristalla* kuuluvat temaattisesti samaan jatkumoon keskenään: niissä käsitellään aikuisten ja lasten välisiä monimutkaisia suhteita tavoilla, jotka poikkeavat aiemmasta. Varhaisemmassa neuvostolastenkirjallisuudessa lasten ja aikuisten välit oli kuvattu varsin yksiselitteisinä, kun taas Krapivinin 1980-luvun teoksissa nostetaan esiin niiden ongelmallisuus ja monitahoisuus. Teoksia yhdistää tapahtumien sijoittuminen fantasiamaailmoihin, jotka kuitenkin eroavat selvästi toisistaan. *Deti sinego flamingo* -romaanin fantasiamaailma on selvästi päähenkilön arkimaailmasta erottuva saari, kun taas vuosikymmenen lopulla ilmestyneen *V glubine Velikogo Kristalla* -sarjan maailma on multiversumi, ”kristalli”, jonka jokainen tahko muodostaa oman maailmansa. Tämän artikkelin tarkoituksena on osoittaa, miten kyseisissä teoksissa maailmojen rakenne korreloi teosten keskeisen teeman monitahoisuuden kanssa.

Kenelle teksti on kirjoitettu?

Käsitellessään *Peter Panin* näytelmäversiota Jacqueline Rose (1984, 33) kysyy, onko se näytelmä lapsia varten vai lapsuuden spektaakkeli aikuisia varten. Samaa voi kysyä esimerkiksi seuraavan Vladislav Krapivinin tekstikatkelman kohdalla, jossa aikuinen päähenkilö katsoo tapaamaansa kymmenenvuotiasta poikaa:

> Hän ei ollut erityisen kaunis. Hyvin suuri suu ja kolmikulmainen pieni leuka, kapeat posket, nykerönenä. Ainoastaan hiukset olivat kauniit: vaaleat, melkein valkoiset ja karhean näköiset, tasaiseksi palloksi leikatut. Kuin valtava tuuhea voikukka. Vain päälaella tasaisesta kampauksesta törrötti kuriton, saksia pakenemaan onnistunut töyhtö. Mutta kasvoilta puuttui lapsille tyypillinen, silmää hivelevä pyöreys. Niillä ei ollut mitään yhteistä niiden mainioiden

> naamataulujen kanssa, joita Korneli oli työssään tottunut laittamaan onnellisille perheille tarkoitettuihin mainoksiin… (*Gusi-gusi, ga-ga-ga…*, 112–114.)[3]

Katkelmassa lapsen tehtävä on olla aikuisen katseen kohteena. Tekstin tasolla aikuinen mainosmies Korneli Glas katsoo Cezaria, tekee havaintoja ja arvioi pojan ulkonäköä oman lapsikäsityksensä perusteella. Cezar ei sovi sen enempää Kornelin idealisoituun käsitykseen kauniista lapsista kuin hänen työssään edistämäänsä kuvaan lapsista ”mainioina naamatauluina”, joita voi hyödyntää mainoksissa. Lukijalle saattaa neuvostokontekstissa syntyä myös mielleyhtymiä lasten käyttöön propagandassa, millä pyrittiin eri aikoina toisaalta edistämään erilaisia poliittisia pyrkimyksiä, toisaalta luomaan kuvaa siitä, millaisia lasten pitäisi olla (ks. esim. Kelly 2007, 1–2, 93–94). Myös lukijan kannalta katkelma vaikuttaa ennemmin aikuisille kuin lapsille suunnatulta: aikuisen miehen näkökulmasta lasta tarkastelevan kertojan kuvaama ”lapsille tyypillinen, silmää hivelevä pyöreys” ja ”onnellisille perheille tarkoitetut mainokset” sisältävät tunnelatausta ja ironiaa, jotka tuntuvat puhuttelevan enemmän aikuista lukijaa kuin lasta.

Nykyään kirjallisuudentutkijat pitävät selvänä, että lastenkirjallisuus ei ole vain lapsille kirjoitettua. Lastenkirjallisuuden kahtalaista yleisöä on Suomessa tutkinut esimerkiksi Maria Laakso (2014) väitöskirjassaan. Lastenkirjallisuuden perinteisiin aikuislukijoihin kuuluvat ”viran puolesta” lastenkirjallisuutta lukevat: lasten vanhemmat, opettajat, kirjastonhoitajat, kustantajat, kääntäjät, kriitikot ja niin edelleen. Viime aikoina on puhuttu paljon myös *crossover-ilmiöstä*, jossa aikuiset lukevat lastenkirjallisuutta itsensä eivätkä lasten takia (Falconer 2009, 7). Nimitys *crossover fiction* yhdistetään mediassa sellaisiin viime vuosien menestysteoksiin kuin J. K. Rowlingin *Harry Potter* -sarja (1997–2007), Suzanne Collinsin *Nälkäpeli*-sarja (2008–2010) ja Veronica Rothin *Outolintu*-sarja (2011–2013). Käsite on liitetty myös 2000-luvulla paljon huomiota saaneeseen *kiddult*-ilmiöön: aikuisiin, joilla on lapsille ja nuorille tyypillisinä pidettyjä harrastuksia (Falconer 2009, 32). Kuten Sandra Beckett (2009, 2) toteaa, kyseessä on kuitenkin varhaisempi ilmiö: lasten ja aikuisten lukutottumukset ovat jo kauan olleet osaksi päällekkäisiä. Beckett soveltaa termiä monenlaiseen kirjallisuuteen ja monenlaisiin kirjailijoihin: *Harry Potterin* kaltaiseen lastenkirjallisuuteen, jolla on paljon aikuislukijoita, alun perin aikuisille tarkoitettuihin teoksiin, kuten esimerkiksi *Kolmeen muskettisoturiin*, joita nykyään lukevat myös – tai jopa etupäässä – lapset ja erityisesti fantasiakirjallisuuden kohdalla teoksiin, jotka on alun perin tarkoitettu sekä aikuisille että lapsille. Hän soveltaa termiä myös sekä aikuisten- että lastenkirjallisuutta kirjoittaneisiin kirjailijoihin, kuten Juri Olešaan. Crossover-kirjallisuudesta puhuttaessa voidaan siis toisaalta tarkoittaa tiettyä sekä lapsille että aikuisille suunnattua genreä ja toisaalta ilmiötä, jossa lastenkirjallisuuden ja aikuisten kirjallisuuden rajat tavalla tai toisella hämärtyvät lukijoiden mielessä.

Neuvostoliittolaisen kirjallisuuden yhteydessä ei voi puhua crossover-kirjallisuudesta genrenä siinä mielessä, että olisi ollut olemassa erillinen kirjallisuuden laji, jota olisi kirjoitettu ja markkinoitu määrätietoisesti sekä lapsille että aikuisille. Kaunokirjalliset teokset julkaistiin Neuvostoliitossa yksiselitteisesti joko aikuisille tai lapsille. Toki oli kirjallisuutta, joka ylitti ikärajat: esimerkiksi tieteiskirjallisuutta lukivat kaikenikäiset ja tietyt kirjallisuuden klassikot kuuluivat sekä aikuisten että lasten ja nuorten lukuvalikoimaan, mutta kyse oli ennemmin crossoverista ilmiönä kuin genrenä. Liikenne oli lähinnä yksisuuntaista: lapset lukivat alkujaan aikuisille kirjoitettuja teoksia, mutta toisin päin ilmiö ei juurikaan vaikuttanut. Crossover genrenä on kansainvälisestikin uusi ilmiö. Varsinaista crossover-kirjallisuutena julkaistua ja markkinoitua kirjallisuutta on ollut olemassa vasta viime vuosina.

Vladislav Krapivinin tuotanto lasketaan Venäjällä selvästi lastenkirjallisuudeksi. Hänen teoksensa ovat ilmestyneet lasten- ja nuortenlehdissä sekä yksiselitteisesti lapsille suunnattuina kirjaversioina. Niitä myös käsitellään kirjallisuushistorioissa nimenomaan lastenkirjallisuutena ja Krapivinia lastenkirjailijana (ks. esim. Hellman 2013, 541; Bogatyreva 1997, 242–245). Kuitenkin Krapivinin teokset vetoavat myös aikuisiin sekä lukijoina että kriitikkoina: esimerkiksi romaania *V notš bolšogo priliva* analysoinut Tsymbalenko (2010) löytää teoksesta aiheen pohtia, miten myös aikuiset tarvitsevat satuja. Lukijoiden mieltymyksistä kertoo esimerkiksi se, että venäläisellä fantasian harrastajien *Laboratorija fantastiki* -sivuilla Krapivinin teokset määritellään ikäluokitukseltaan kaikenikäisille, kun taas esimerkiksi sellaiset venäläiset lasten fantasiaklassikot kuin Nikolai Nosovin Neznajka-kirjat ja Aleksandr Volkovin *Volšebnik Izumrudnogo goroda* luokitellaan yksiselitteisesti lastenkirjallisuudeksi (Laboratornaja stranitsa Vladislava Krapivina). Vastaavasti venäläisessä sosiaalisessa mediassa Krapivinille omistetuilla Vkontakte-sivuilla kirjailijan tuotannosta keskustelevat nimenomaan aikuiset toisaalta muistellen nostalgisesti lapsuutensa lukukokemuksia, toisaalta kertoen aikuisiällä luettujen Krapivinin kirjojen tuottamista elämyksistä (Vladislav Krapivin VKontakte). Voinee sanoa, että Krapivinin alun perin lastenkirjallisuutena julkaistut fantasiateokset edustavat lukijaprofiilinsa perusteella venäläistä crossover-kirjallisuutta, jota lukevat kaikenikäiset.

Barbara Wall on määritellyt lastenkirjallisuudella olevan kolme tapaa puhutella yleisöään. Yksinkertaisen puhuttelun (single address) kohteena on lapsilukija, kaksinkertaisen puhuttelun (double address) kohteena on välillä lapsi, välillä aikuinen ja kaksoispuhuttelun (dual address) kohteena on samanaikaisesti sekä lapsi- että aikuislukija. (Wall 1994, 35.)[4] Jaottelua on arvosteltu sen epämääräisyyden, yleistävyyden ja arvottavuuden vuoksi (ks. esim. Laakso 2014, 46; Cheetham 2013). Krapivininkaan tekstien kohdalla ei liene mielekästä käyttää suoraan näitä termejä, erityisesti koska kaksinkertaisen puhuttelun ja kaksoispuhuttelun käsitteiden välinen ero on varsin tulkinnanvarainen ja rivien välistä voi lukea Wallin (1994, 35) arvottavan kaksoispuhut-

telun kaksinkertaista puhuttelua korkeammalle. En koe artikkelin kysymyksenasettelun kannalta järkeväksi käsitellä yksityiskohtaisesti, mitkä aspektit tai yksittäiset kohdat Krapivinin teoksista on tarkoitettu lapsilukijalle, mitkä aikuislukijalle, mitkä molemmille ja mitkä kenties kirjailijan itsereflektion välineeksi. Kuitenkin Wallin jaottelu näyttää konkreettisesti, että lastenkirjallisuuden yleisö on monipuolinen ja että siinä, missä teos joiltain osin puhuttelee yhtä osayleisöään, toiselta osaltaan se voi puhutella aivan toisenlaista yleisöä. Krapivinin teoksista on helppo osoittaa sekä lapsilukijalle tarkoitettuja kohtia – esimerkiksi jännittävät seikkailukohtaukset ja eläytymiseen rohkaisevat lapsen tunnemaailman kuvaukset – että kohtia, jotka ovat ainakin lyhyellä aikavälillä merkityksettömiä lapsilukijalle. Krapivinin teoksissa esimerkiksi kuvataan aikuisen lapsuuteen kohdistuvaa nostalgiaa nimenomaan aikuisen henkilön näkökulmasta ja korostetaan aikuisten vastuuta lapsista tavalla, jonka voi olettaa olevan suunnattu teosta lukevalle aikuiselle. Tietysti nämä osuudet teoksista voi olla tarkoitettu myös sille aikuiselle, joka lapsilukijasta joskus kenties tulee, jolloin lapsi- ja aikuisyleisön välinen raja hämärtyy entisestään, koska sama konkreettinen lukija on yhtä aikaa sekä lapsi että tuleva aikuinen.

Maailmojen rakenteet

Vuonna 1981 *Uralski sledopyt* -lehdessä ja 1982 kirjana ilmestyneessä romaanissa *Deti sinego flamingo* käsitellään fantasiamaailmaan etäännytettynä vakavia aiheita: lapsen kuolemaa ja aikuisten lapsiin kohdistamaa vallankäyttöä. Niitä käsitellään lapsen näkökulmasta tarkastellen, millaisia tunteita ne lapsessa herättävät ja miten lapsi näitä tunteitaan käsittelee. *V glubine Velikogo Kristalla* -pentalogia koostuu romaaneista *Vystrel s monitora* (1988), *Gusi-gusi, ga-ga-ga…* (1989), *Zastava na Jakornom Pole* (1989), *Krik petuha* (1990) ja *Belyi šarik matrosa Wilsona* (1991). Samaan maailmaan sijoittuvat myös jatko-osat *Skazki o rybakah i rybkah* (1991; ilmestynyt myös nimellä *Lunnaja ryba*) ja *Lotsman* (1992). Sarjan ilmestyminen ajoittuu Neuvostoliiton hajoamisen vuosiin ja maailman monimutkaisuuden pohtimisen voi liittää myös neuvostoideologian mukaisen narratiivin murtumiseen. Kuten esimerkiksi Pekka Pesonen (2012, 45–46) kuvaa, 1980-luvun perestroikaproosa jatkoi 1950- ja 1960-lukujen suojasään aikana alkanutta ja 1960- ja 1970-lukujen pysähtyneisyyden kaudella hidastunutta tiukimmista neuvostokirjallisuuden dogmeista vapautumisen prosessia. Siinä missä kirjallisuuden yleensäkin oli nyt mahdollista käsitellä ”kiellettyjä aiheita” aiempaa kriittisemmin, myös lastenkirjailija saattoi kirjoittaa lasten ja aikuisten välisistä suhteista uudessa valossa. *V glubine Velikogo Kristalla* -sarjassa näkyy myös perestroikakirjallisuudessa toistuva aihe, uusien ihanteiden etsiminen. Sarjan viimeisessä jatko-osassa päädytään peräti varhaisen kristinuskon lähteille: teos päättyy apokryfiksi nimettyyn lukuun, jossa merkitykselliseksi nousee lapsihahmoinen Kristus.

Wallin mukaan teokset puhuttelevat lasta ja aikuista eri tavoilla. Krapivinin teoksissa yksi keskeinen puhuttelun tapa on teosten tapahtumapaikkana toimivan maailman rakenne. Väitän, että vaikka kaikista käsitellyistä teoksista löytyy niin lasta kuin aikuistakin puhuttelevia elementtejä, *Deti sinego flamingo* -teoksen binäärisen vastakkainasettelun varaan rakentuva kahden maailman rakenne tukee teoksen lukemista lastenkirjallisuutena, kun taas *V glubine Velikogo Kristalla* -sarjan monimutkainen, abstrakti multiversumi tukee teosten lukemista myös aikuisille tarkoitettuna crossoverkirjallisuutena. Multiversumi rinnastuu sanana universumiin: siinä missä universumilla tarkoitetaan yhtä yhtenäistä maailmankaikkeutta, multiversumilla tarkoitetaan monista erillisistä maailmankaikkeuksista muodostuvaa kokonaisuutta. Kahden maailman rakennetta on käytetty neuvostoliittolaisessa lastenkirjallisuudessa jo ennen Krapivinia selkeiden vastakkainasettelujen kuvaukseen ja rakentamiseen. Multiversumi maailman rakenteena taas antaa mahdollisuuden käsitellä abstrakteja monitahoisia kysymyksiä: esimerkiksi brittiläinen Diana Wynne Jones on käsitellyt multiversumiin sijoittuvissa lastenkirjoissaan vierauden ja mihinkään kuulumattomuuden tunnetta (Steinke 2013). Tarkoituksena ei ole väittää, että maailmojen rakenteen kompleksisuus olisi mitenkään ehdoton vedenjakaja sen suhteen, onko jokin teos lastenkirjallisuutta vai ei. Tarkoituksena ei myöskään ole väittää, etteikö lastenkirjallisuudessa voisi käsitellä monimutkaisia abstrakteja asioita tai että ne jäisivät lapsilukijoiden käsityskyvyn ulkopuolelle. Voinee kuitenkin olettaa, että mahdollisia aikuisia lukijoita vetävät puoleensa lastenkirjoista nimenomaan ne teokset, jotka käsittelevät monitahoisia aiheita.

Romaanissa *Deti sinego flamingo* on selkeä kahden maailman rakenne: ensimmäinen maailma, jossa päähenkilö elää, ja siitä selvästi erottuva toinen maailma, Dvid-niminen näkymätön saari. Fantasiamaailma on rakenteeltaan avoin, eli teoksen maailmojen välillä on yhteys (Nikolajeva 1988, 36). Mikä on vielä tärkeämpää, teos rakentuu kahden maailman periaatteelle, jossa teoksen maailmat eroavat toisistaan selvästi niin, että teoksen lähtökohtamaailma hahmottuu normaaliksi, tavalliseksi, todelliseksi maailmaksi ja toinen maailma tavalla tai toisella ”toiseksi”, vieraaksi ja fantastiseksi. Niin päähenkilöt kuin lukijatkin joutuvat pohtimaan sen suhdetta todellisuuteen: onko se teoksen todellisuudessa oikeasti olemassa vai onko se päähenkilön mielikuvitusta tai unta.

Neuvostoliittolaisessa lastenkirjallisuudessa tällaisilla kahden maailman fantasioilla on pitkä perinne. Niitä on käytetty erilaisten ideologioiden vastakkainasetteluun: esimerkiksi Vitali Gubarevin teoksessa *Korolevstvo krivyh zerkal* (1951, ”Vääristävien peilien kuningaskunta”) asetetaan propagandistisesti vastakkain sosialistinen ja feodaalis-kapitalistinen ideologia: teoksen lähtökohtamaailma kuvaa neuvostotodellisuutta ja fantasiamaailma puolestaan feodaalista, diktaattorin kaltaisen kuninkaan hallitsemaa yhteiskuntaa. Toisaalta samainen rakenne on mahdollistanut toiseen maailmaan etäännytetyn yhteiskuntakritiikin: kyseistä Gubarevin teosta voi lukea myös neuvosto-

järjestelmään kohdistuvana, joko tarkoituksellisena tai lukijan lukutavasta kumpuavana kritiikkinä. (Salminen 2009, 158–164.) Kahden maailman rakennetta on käytetty myös suoraviivaisen didaktisena kasvatusvälineenä: esimerkiksi Irina Tokmakovan teoksessa *Stšastlivo, Ivuškin!* (1983; *Onnea matkaan Ilmari!,* 1992) pikkupoika oppii satumaailmassa, että vanhempiin voi aina luottaa eikä heidän päätöksiään pidä kyseenalaistaa (Salminen 2009, 30).

Fantasiamaailman elementti on siis neuvostoliittolaisessa lastenkirjallisuudessa toisaalta mahdollistanut vallalla olevan ideologian ja siihen liittyvien kasvatustavoitteiden tukemisen, toisaalta rohkaissut kriittiseen ajatteluun. Rakenne, jossa yksi maailmoista on ensisijainen ja toinen on sananmukaisesti ”toinen”, voi neuvostokirjallisuuden yhteydessä liittyä myös venäläiselle kulttuurille tyypilliseksi koettuun *svoi–tšužoi* -vastakkainasetteluun, jossa vastakkain asetetaan ”oma ja vieras”, ”me ja muut”. Ensisijainen maailma on sekä neuvostoliittolaisissa fantasiateoksissa että yleensäkin lasten fantasiakirjallisuudessa useimmiten sekä päähenkilön että lukijan näkökulmasta oma: se toimii kirjoitusajankohdan maailman lakien mukaan ja on tuttuudessaan arkipäiväinen.[5] Toinen maailma taas on vieras. Siellä voivat päteä erilaiset luonnonlait: taikuus saattaa olla mahdollista ja siellä voi elää mielikuvitushahmoja lohikäärmeistä yksisarvisiin, haltijoista puhuviin eläimiin. Toisessa maailmassa voi myös vallita erilainen yhteiskuntajärjestys, mitä käytettiin neuvostofantasiassa sosialistisen ja kapitalistisen maailmankuvan vastakkainasettelun välineenä.

Tätä taustaa vasten *Deti sinego flamingo* -romaanin maailman voi odottaa yhdistyvän binääriseen vastakkainasetteluun perustuvan teeman käsittelyyn. Tarinan lähtökohtamaailma näyttäytyy normaalina, lähtökohtaisesti turvallisena ja arkisena todellisuutena, ja toinen maailma normaalista poikkeavana, vaarallisena maailmana, jossa lapsille tapahtuu pahoja asioita. *Deti sinego flamingo* -romaanin toinen maailma ei silti ole yksinkertainen tai yksiselitteinen. Sen suhdetta todellisuuteen pohditaan teoksessa moneen kertaan eikä maailmojen välinen raja ole ehdoton. Päähenkilö päätyy saarelle sieltä tulevan muukalaisen kyydissä soutuveneellä, ja myöhemmin hän lentää maailmojen välillä jättiläismäisen sinisen flamingon kyydissä ilman, että missään vaiheessa sen enempää päähenkilölle kuin lukijallekaan selviäisi, missä maailmojen välinen tarkka raja kulkee. Teoksessa käy ilmi, että saarelle pääsisi periaatteessa kuka tahansa ja että ainoastaan saaren näkymättömyys suojelee sitä ulkopuolisilta. Dvid ei myöskään ole erityisen maaginen maailma: muutamat luonnonlait ja ilmiöt poikkeavat todellisen maailman vastaavista, mutta perusvireeltään maailma on jokseenkin realistinen, joskin ulkoisesti hieman varhaisempaan aikakauteen sijoittuva kuin tarinan neuvostotodellisuus.[6] Myöskään fantasiamaailmaan etäännytetty teema, lasten ja aikuisten välinen suhde, ei ole samalla tavalla yksiselitteinen kuin vaikkapa neuvostofantasian usein käsittelemä sosialismin ja kapitalismin välinen ideologinen vastakkainasettelu neuvostokirjallisuudessa oli.

Dvidin saaren keskeisenä käyttöfunktiona on, että problemaattiseksi koettua aihetta, lasten ja aikuisten välistä konfliktia, pystytään käsittelemään fantasiamaailmaan etäännytettynä.[7] Teos eroaakin neuvostofantasian valtavirrasta siten, että siinä missä neuvostolastenkirjallisuudessa usein korostuu didaktinen asioiden välisen suhteen osoittaminen, Krapivinin romaanissa ennemmin nostetaan ilmiöitä esille ja herätetään ajattelua.

V glubine Velikogo Kristalla -sarjan maailma on multiversumi. Sen kuvataan muistuttavan kristallia, jonka jokainen tahko muodostaa oman maailmansa. Maailmojen rakenne on avoin, sillä vaikka jokainen maailma on oma itsenäinen kokonaisuutensa, osa sarjan henkilöistä pystyy siirtymään maailmasta toiseen. Teosten tapahtumat keskittyvät muutamaan maailmaan, mutta romaanissa *Krik petuha* käy ilmi, että erilaisia maailmoja on olemassa lukematon määrä. Sarjan multiversumi eroaa *Deti sinego flamingo* -romaanin kahden maailman rakenteesta sikäli, että mikään sen maailmoista ei ole toisiin nähden ensisijainen. Tietenkin yksittäisissä teoksissa päähenkilön näkökulmasta se maailma, jossa tämä on syntynyt ja kasvanut, näyttäytyy jossain mielessä primäärinä maailmana, mutta koko sarjan näkökulmasta katsottuna kaikki maailmat ovat samanarvoisia. *V glubine Velikogo Kristalla* -sarjan maailmat muistuttavat kaikki enemmän tai vähemmän meidän tuntemaamme todellista maailmaa, ja lukijalle, joka lukee sarjaa teosten ilmestymisjärjestyksessä, ei kovin nopeasti selviä, mikä maailmoista – jos mikään – vastaa ”meidän omaa maailmaamme”. Myös teoksen aikarakenne on monimutkainen: aika kuluu eri maailmoissa eri tahtia ja henkilöt siirtyvät aikatasolta toiselle, joten teossarjan tapahtumien aikasuhteiden tarkka rekonstruoiminen vaatii lukijalta todellista keskittymistä ja haastaa pohtimaan. Tällainen rakenne ohjaa lukijan valitsemaan kyseenalaistavan lukutavan ja pakottaa lukijan katsomaan sekä maailman rakennetta että kenties myös teoksen teemoja monesta näkökulmasta.

Sarjassa käsitellään maailman rakennetta myös teeman tasolla. Teoksissa on useita henkilöitä, jotka selvittelevät maailmankaikkeuden kristallimaista rakennetta. Sarjan neljännessä osassa *Krik petuha* aikuiset tiedemiehet kiistelevät sekä keskenään että kirkonmiesten kanssa maailmankaikkeuden rakenteesta ja maailmasta toiseen siirtymisestä tieteellisin ja uskonnollisin termein, kun taas teoksen päähenkilö, vähän toisella kymmenellä oleva Vitka keksii lähes spontaanisti maailmojen välillä siirtymisen mahdollistavan ”suoran siirtymisen”:

> Hän ei vielä tiennyt, että nämä unet olivat ensimmäinen merkki suoran siirtymisen mahdollisuudesta. Että pian hänen ruumiinsa solut ja hermot oppisivat valveillakin eikä vain unessa löytämään maailmankaikkeuden särmien välistä tilojen välisiä aukkoja ja että hän itse omasta tahdostaan pian heittäytyisi hirvittävän maailmasta toiseen lentämisen pelon valtaan. Pelon, jota ei voi voittaa ja johon ei voi tottua… (*Krik petuha*, 93.)[8]

Vitka ei ole ainoa maailmojen välillä siirtyjä. Suurin osa siirtymään pystyvistä on lapsia. Jo sarjan ensimmäisessä osassa esitellään sana ’koivo’ viittaamassa lapsiin, joilla

on yliluonnollisia kykyjä kuten taito siirtyä maailmojen välillä. Nämä erityiset lapset nähdään kautta sarjan jonkinlaisina ihmiskunnan edelläkävijöinä, joiden toivotaan tulevaisuudessa mahdollistavan ihmiskunnan kehittymisen kohti täydellisempää muotoa.

Lasten ja aikuisten välinen suhde

Neuvostoliittolaiselle lastenkirjallisuudelle oli tyypillistä, että vanhempien – tai vanhempiin verrattavissa olevien muiden aikuisten kuten opettajien tai pioneeriohjaajien – auktoriteettia ei kyseenalaistettu. Aikuisten ja lasten välillä ei kuvattu olevan konflikteja tai jos niitä kuvattiin, ne olivat ideologisesti motivoituja. Esimerkiksi Pavlik Morozov -legendaa vahvistavassa Vitali Gubarevin lastenkirjassa *Pavlik Morozov* (1947; suom. 1953) esimerkilliseksi kuvatun ”Neuvostoliiton ensimmäisen pioneerin” Pavlik-pojan aikuiset vastustajat – viljaa kolhoosilta pimittävä isä ja Pavlikin murhaavat talonpojat – esitetään ideologisesti arveluttavina, uusia aatteita vastustavina maalaisina, jolloin konflikti ei ole niinkään lapsen ja vanhemman kuin ideologioiden välinen.[9] Lähtökohtaisesti Krapivin kirjoittaa tätä kirjoittamatonta sääntöä vastaan kaikissa tässä artikkelissa käsitellyissä teoksissaan, joskaan niissäkään kritiikki ei kohdistu suoraan vanhempiin vaan yleisemmin aikuisten maailman rakenteisiin. Krapivinin teosten taustalla voi nähdä jo pysähtyneisyyden kaudella aikuisten kirjallisuuteen ilmestyneen nuorisotematiikan (ks. esim. Rytkönen 2015, 581). Nuorisokapina aiheena ei kuitenkaan lastenkirjallisuudessa vakiintunut samalla tavalla kuin länsieurooppalaisessa ja pohjoisamerikkalaisessa nuortenkirjallisuudessa, jossa lasten kapinointi vanhempiaan vastaan tavalla tai toisella on pitkään ollut yksi nuortenkirjallisuuden kantavista voimista (Trites 2000, 55).

Deti sinego flamingo -romaanin keskeiset aikuiset ovat kaikki tavalla tai toisella pahoja tai epäluotettavia, ja he pyrkivät alistamaan lapset valtaansa. Dvidin saaren asukkaiden kurinalaisuus perustuu siihen, että heiltä otetaan luulot pois jo lapsena. Saarella on lasten kurissapitämiseksi tiukka koulukuri korttelivalvojineen ja lapsia rangaistaan rikkomuksista julkisissa kuritusnäytöksissä. Tarinan varsinainen konna on saaren hallitsija, joka esiintyy valepuvussa kaksoisroolissa: hän on samalla sekä saaren kuningas että kuninkaan neuvonantaja. Hallitsijan petollisuus näkyy siinä, miten hän omaa asemaansa pönkittääkseen ensin houkuttelee tarinan päähenkilön, 11-vuotiaan Ženja-pojan, saarelle väärin perustein käymään tuhoon tuomittua taistelua hirviötä vastaan ja myöhemmin on auttavinaan poikaa karkaamaan vankilasta, mutta johdattaakin tämän teloituspaikalle, jolta Ženja onnistuu hädin tuskin pakenemaan. Toisenlaista epäluotettavaa aikuistyyppiä edustaa erakko, jonka elämänfilosofiaan kuuluu olla tekemättä sen enempää hyvää kuin pahaakaan. Myös hänen välinpitämättömyytensä on viedä Ženjalta hengen. Ainoa aidosti lasten puolella oleva aikuinen saarella on sininen flamingoemo, joka auttaa lapsia kuin omia poikasiaan. Positiivista voimaa tarinassa edustavat lapset. Ženja päätyy asumaan hylättyyn linnoitukseen aikuisia paenneen lapsijoukon kanssa,

jonka keskuudesta hän löytää aitoa ystävyyttä ja solidaarisuutta. Tarina päättyy siihen, miten saaren lapset lopulta nousevat taisteluun saaren aikuisia valtiaita vastaan.

Kahden maailman rakenne toimii teoksessa suurennuslasin tapaan. Ženja törmää epämiellyttäviin aikuisiin myös omassa maailmassaan, mutta nämä tapaamiset ovat luonteeltaan arkisempia: linja-autossa Ženja kokee aikuisten suhtautuvan nuivasti isoon poikaan, joka vielä leikkii puumiekalla, ja puiston limonadikojussa myyjä suhtautuu Ženjaan ikävästi. Ristiriitaisempia tunteita pojassa herättävät naapurin hukkuneeksi oletetun pojan vanhemmat, joiden ilmestyminen naapuruston lasten leikkiä seuraamaan herättää lapsissa ja erityisesti tarinan näkökulmahahmona toimivassa Ženjassa aiheettomia ja pojalle käsittämättömiä syyllisyydentunteita. Dvidin saaren lapsia sortavat aikuiset ovat kuin suurennuslasin läpi tarkasteltuja oikean maailman aikuisia, joiden lapsiin kohdistamat vääryydet saavat saarella eeppiset mittasuhteet. Asetelma ei ole harvinainen ongelmakeskeisessä fantasiakirjallisuudessa, jossa lapsi joutuu fantasiamaailmassa kohtaamaan pelkonsa tai jonkin muun itseään vaivaavan ongelman (ks. esim. Swinfen 1984, 91). Fantasiamaailmassa ongelma saa suuremmat mittasuhteet ja konkreettisemman hahmon, jota vastaan voi ”taistella” selvemmin kuin todellisuuden kenties arkisempia mutta olemukseltaan abstraktimpia vaikeuksia vastaan.

Samoin kuin *V glubine Velikogo Kristalla* -sarjassa maailmojen rakenne on monimutkaisempi, myös aikuisten rooli on monisyisempi kuin *Deti sinego flamingo* -romaanissa. Osa aikuisista esitetään pahoina ja kovasydämisinä lasten sortajina: esimerkiksi *Zastava na Jakornom Pole* -romaanissa koulun rehtori lavastaa Jožiki-pojan äidin kuoleman, jotta sen aiheuttama ahdistus pakottaisi Jožikin piilevät erityiskyvyt rehtorin edustaman organisaation käyttöön. Aikuiset aiheuttavat lapsille kärsimystä myös lähempänä lukijan arkea olevilla tavoilla: romaanissa *Krik petuha* Vitkan isä on muuttanut tekemään tiedemiehentyötään toiseen maailmaan, eikä poika voi viettää isänsä kanssa niin paljon aikaa kuin haluaisi. Toinen isättömyydestä kärsivä poika, *Belyi šarik matrosa Wilsona* -romaanin Wilson, joutuu tulemaan toimeen alkoholisoituneen ja arvaamattoman isäpuolen kanssa. Toisaalta tapahtumien taustalla vaikuttaa ”komandoreiksi” nimitetty joukko oikeamielisiä aikuisia, joiden elämäntehtävänä on sen tarkemmin selittämättä jätetty ”lasten suojeleminen”.[10] Myöskään lapsia ei sarjassa esitetä pelkästään myönteisessä valossa: koulukiusaaminen on sarjassa toistuva motiivi ja sarjan viimeisessä osassa päähenkilö Wilson on vähällä kuolla sadistisen poikajoukon kynsissä.

Aikuisten näkökulma tapahtumiin korostuu: heti sarjan alussa ensimmäinen näkökulmahenkilö on aikuinen. Kirjasarjan perusteellisimmin kuvattu aikuinen on toisen osan *Gusi-gusi, ga-ga-ga…* päähenkilö mainosmies Korneli Glas, jonka näkökulmasta asioita tarkastellaan ja jonka ajatuksiin teoksessa uppoudutaan. Hän elää futuristisessa valtiossa, ”Läntisessä federaatiossa”, mukavaa elämää kuten kaikki hänen tuttavapiirinsä ihmiset. Kansalaisia valvotaan istuttamalla kaikkiin rekisteröinti- ja valvontalaite

”biologinen indeksi”. Valvonta ei kuitenkaan Kornelia huolestuta, ja indeksitöntä ihmistä tarkoittava sana ”bezynda” on hänen käytössään haukkumasana. Teoksen kuvaama yhteiskunta saa dystopian piirteitä, kun Korneli tuomitaan kuolemaan liikennesääntöjen rikkomisesta. Kornelin teloitus epäonnistuu, mutta indeksin poistamisen jälkeen häntä ei ole enää yhteiskunnan silmissä olemassa. Mies päätyy uutta teloitusyritystä odotellessaan huolehtimaan vankilan yhteydessä olevassa koulukodissa asuvista indeksittömistä lapsista. Lasten kanssa työskennellessä Kornelin arvomaailma muuttuu. Hän kyseenalaistaa entisen, nyt merkityksettömältä tuntuvan elämänsä ja alkaa muistella kouluaikojaan ja erityisesti pitkäksi aikaa unohtunutta lapsuudenystäväänsä. Korneli löytää lopulta elämälleen uuden merkityksen päättäessään pelastaa yhteiskunnan ulkopuolelle tuomitut indeksittömät lapset viemällä heidät toiseen maailmaan, jonne hänen uudelleen tapaamansa lapsuudenystävä näyttää tien. Erityisen sankarilliseksi alun perin hieman koomisessa valossa kuvattu mainosmies muuttuu, kun hän vaarantaa henkensä pelastaakseen erityiseksi kokemansa pojan Cezarin. Teos päättyy Kornelin näennäiseen kuolemaan, mutta sarjan myöhemmissä osissa lukijalle paljastuu, että kaikkien todennäköisyyksien vastaisesti hän onkin selvinnyt hengissä ja hänestä on tullut legendaarinen lasten oikeuksia puolustava ”komandor”.

Gusi-gusi, ga-ga-ga… -romaanin läpäisevänä teemana on lapsen merkitys aikuiselle. Lapsia kuvataan varsin pintapuolisesti: lapset eivät ole missään vaiheessa fokalisoijina vaan heidät nähdään aina Kornelin silmin ja heillä tuntuu olevan merkitystä vain Kornelin elämässä tapahtuvan muutoksen mahdollistajina. Kornelin elämä hahmottuu nimenomaan lasten ja lapsuuden kautta. Hänen elämänsä suuri trauma on kouluvuosiin ajoittuva petos, jolloin hän heikkona hetkenään jätti ystävänsä Albinin pulaan. Korneli muistaa Albinin erityisenä lapsena: tämä osasi nähdä toiseen maailmaan ja onnistui näyttämään siitä vilauksen myös Kornelille. Aikuinen Korneli tapaa papiksi ryhtyneen Albinin, pappisnimeltään isä Pjotrin, monen vuoden jälkeen ja joutuu todistamaan tämän väkivaltaista kuolemaa. Samalla kun isä Pjotr näyttää aikuiselle Kornelille hänen kauan sitten unohtamansa toisen maailman, Korneli saa Albin-pojan muiston ja pelastamiensa lasten kautta takaisin sen, minkä kokee lapsuuden myötä menettäneensä. Kantaessaan kuolleen ystävänsä ruumista Korneli näkee hänet jälleen lapsena: ”Pjotr oli kevyt kuin pieni poika. Kornelista tuntui, ettei hän kantanut isä Pjotria vaan pientä Albinia, joka oli nyrjäyttänyt nilkkansa järvenrannalla hypättyään alas haljenneesta hopeapajusta. Niin oli kerran käynyt.” (*Gusi-gusi, ga-ga-ga…*, 226.)[11]

Kornelin ajatuksissa aikuinen isä Pjotr ja Albin-poika sulautuvat yhteen. Lapsuuden ja aikuisuuden rajat sekoittuvat muutenkin Krapivinin teossarjassa. Samat henkilöt esiintyvät eri kirjoissa milloin lapsina, milloin aikuisina: esimerkiksi sarjan ensimmäisen osan päähenkilö koulupoika Pavel esiintyy *Krik petuha* -teoksessa vanhana miehenä ja aikuisten elämästä kerrottaessa palataan usein takaumissa heidän lapsuuteensa.

Lapsuuden käsite muuttuu entistä abstraktimmaksi, kun sarjan päättävässä *Belyi šarik matrosa Wilsona* -romaanissa kristalli Jaška, jonka on tarkoitus kasvaa aikuiseksi, valitsee kristallina elämisen sijaan ihmiselämän, muuttuu pikkupojaksi ja kasvaa lopulta maailmankaikkeuden kristallirakennetta tutkivaksi tiedemieheksi ja yhden *Krik petuha* -teoksen henkilön esi-isäksi.

Lopuksi

Krapivinin romaanit ovat voimakkaasti sidoksissa kirjoitusajankohtaansa. Vuonna 1981 ilmestynyt *Deti sinego flamingo* edustaa vielä pysähtyneisyyden ajan kirjallisuutta sikäli, että se käyttää neuvostofantasiaan juurtunutta kahden maailman rakennetta jyrkkien vastakkainasettelujen käsittelyn välineenä vaikka esittääkin aiemmasta neuvostolastenkirjallisuuden valtavirrasta poikkeavan käsityksen lasten ja aikuisten suhteesta. *V glubine Velikogo Kristalla* taas on selvää perestroikaproosaa, jossa maailma esitetään moniarvoisena ja lasten ja aikuisten välinen suhde moniulotteisena. Teoksista kuultaa myös Catriona Kellyn (2007, 152) kuvaama 1980-luvulla neuvostointelligentsian piirissä yleistynyt ajattelutapa, joka yhdisti lapsuuden riippuvuuteen muista sekä sorron ja manipulaation kohteena olemiseen. Lapsuutta ei enää välttämättä nähty samanlaisessa idealisoidussa valossa kuin esimerkiksi stalininaikaisessa propagandassa, vaan lapsuudesta tuli ennemminkin metafora johtajistaan riippuvaisille aikuisille. *Deti sinego flamingo* onkin malliesimerkki lastenkirjasta, jota voi halutessaan lukea allegoriana autoritäärisestä hallinnosta ja sen vaikutuksista kansalaisiin, ovatpa nämä sitten lapsia tai aikuisia.

Deti sinego flamingo -romaani ja *V glubine Velikogo Kristalla* -sarja kuuluvat joka tapauksessa samaan temaattiseen jatkumoon, vaikka keskeinen teema näyttäytyykin teoksissa erilaisessa valossa. Siinä missä ensimmäisessä rakennetaan selvä lasten ja aikuisten välinen vastakkainasettelu, jossa aikuiset nähdään yksiselitteisesti lasten sortajina ja lapset voivat luottaa vain toisiinsa, toisessa lasten ja aikuisten välinen suhde perustuu molemminpuoliseen riippuvuuteen. Siinä lapset tarvitsevat aikuisia selvitäkseen elämässään: koulukodin indeksittömät lapset tarvitsevat Kornelia johdattamaan heidät uuteen maailmaan, Jožiki tarvitsee kuolleeksi luulemansa äidin takaisin ja Vitka kaipaa toiseen maailmaan muuttanutta isäänsä. Vastaavasti aikuiset tarvitsevat lapsia: Korneli löytää elämälleen tarkoituksen lasten pelastamisesta ja kautta sarjan erityiskykyjä omaavat lapset tuovat aikuisille toivoa paremmasta tulevaisuudesta. Koko sarjan mittaisena kaarena näkyy kuva lapsista eräänlaisina aikuisten vapahtajahahmoina. Sarjan alussa parantajankykyjä omaava Pavel poistaa kivun iäkkään miehen selästä ja sarjan lopullisesti päättävässä jatko-osassa vanha kuolemansairas kirjailija saa oppaakseen pikkupojan, jonka kanssa hän saa tilaisuuden pohtia elämän tarkoitusta. Teoksen loppuun liitetty apokryfiksi nimetty kertomus Jeesuksen lapsuudesta ikään kuin täydentää ajatusta

lapsista ihmiskunnan pelastajina. Teossarjan perusteella näyttää siltä, että siinä missä Krapivin varhaisemmassa tuotannossaan rakensi pioneeri-ideologiasta kumpuavaa omaa, lapsuuden merkitystä korostavaa ideologiaansa, 1980-luvulla ja 1990-luvun alussa Neuvostoliiton romahtamisen aikoihin hän näyttää lukijoilleen mahdollisuuden valtavirtauskonnosta poikkeavaan elämänfilosofiaan, joka sekin perustuu hänen näkemykseensä lapsuudesta ihmistä elähdyttävänä voimana. ”Krapivinin pojat” korkeine moraalisine ideaaleineen, loputtomine vapaudenkaipuineen ja vankkumattomine ystävyyssuhteineen eivät näyttäydy vain lapsilukijoille tarkoitettuina roolimalleina vaan tarjoavat myös aikuiselle lukijalle mahdollisuuksia muistella nostalgisesti omaa lapsuuttaan tai löytää lasten kautta uusia merkityksiä omalle elämälleen. Teosten multiversumi heijastelee niiden monisyistä lapsi- ja aikuiskäsitystä. Aivan kuin maailmojen moninaisuudesta ei voi valita yhtä muita todempaa maailmaa, myöskään teoksen henkilöistä ei voi valita sen enempää päähenkilöä kuin sitä, kuka lopulta on aikuinen ja kuka lapsi.

Viitteet

[1] «Ничего, кроме адреса, у Корнелия не было. Ни уверенности, что Цезарь дома, ни планов. Ни точных мыслей. Только глубоко сидящая боязливая догадка, что Цезарь нужен ему, Корнелию, пожалуй, больше, чем он Цезарю...» (*Gusi-gusi, ga-ga-ga…*, 229.) Kaikki artikkelin suomennokset ovat kirjoittajan, J.S.

[2] Krapivinin teoksissa keskeiset lapsihahmot ovat yleensä poikia. Tyttöjäkin teoksissa esiintyy, mutta lähinnä sivuhenkilöinä ja päähenkilöitä tukevina hahmoina.

[3] «Он был некрасив. Очень большой рот и треугольный маленький подбородок, твердые скулы, сильно вздернутый нос. Лишь волосы хороши — светлые, почти белые, и, видимо, жесткие, они были подстрижены ровным шаром. Как густой громадный одуванчик. И только на темени из ровной стрижки торчал непослушный, увернувшийся от ножниц клочок. Но лицо — без привычной и ласкающей глаз детской округлости. Ничего общего с теми славными мордашками, которые Корнелий на работе привык впечатывать в рекламные проспекты для счастливых семейств…» (*Gusi-gusi, ga-ga-ga…*, 112–114.)

[4] Termien suomennokset eivät ole ehdottomasti vakiintuneet. Olen käyttänyt Maria Laakson (2014, 45) väitöskirjassaan esittelemiä käännöksiä.

[5] Ensimmäisen maailman tuttuus ja arkipäiväisyys tosin pätee varmimmin kirjoittajan omasta kulttuuripiiristä peräisin oleviin aikalaislukijoihin. Esimerkiksi C. S. Lewisin Narnia-sarjan (1949–1954) lähtökohtamaailmana toimiva sodanjälkeinen Englanti kartanoineen ja sisäoppilaitoksineen lienee vaikkapa suomalaisille nykylukijoille varsin eksoottinen paikka. L. Frank Baumin *The Wonderful Wizard of Oz* -romaanin (1900) venäläisversion, Aleksandr Volkovin *Volšebnik Izumrudnogo goroda* (1939) Kansasin maaseudun tuttuutta neuvostoliittolaisille lapsilukijoille on pohtinut Maria Nikolajeva (2000, 63–64; ks. myös alaviite 1 s. 85). Kuitenkin kahden maailman rakenteelle perustuvissa teoksissa lukijalle käy yleensä kulttuuripiiristä riippumatta yksiselitteisen selväksi, kumpi teoksen maailmoista on tarkoitettu ”todelliseksi maailmaksi” ja kumpi fantasiamaailmaksi.

[6] Fantasiamaailmat muistuttavat usein keskiaikaisia feodaalijärjestelmään perustuvia Euroopan

maita. Myös *Deti sinego flamingo* -romaanin maailmalla on historiaan viittaavia piirteitä, mutta teknologioineen se muistuttaa hengeltään samoihin aikoihin suosituksi tulleita steampunk-maailmoita.

[7] Samoin toiseen maailmaan etäännytettynä käsitellään toista neuvostokirjallisuudessa vaikeaa aihetta: lapsen kuolemaa (ks. Salminen 2005).

[8] «Он не знал еще, что эти сны — первый сигнал о возможности прямого перехода. Что скоро клетки его тела, его нервы не во сне, а наяву научатся отыскивать среди граней мироздания межпространственные щели и он уже сам, добровольно, будет кидаться в этот страх чудовищного полета из одного мира в другой. В страх, от которого нельзя избавиться и к которому нельзя привыкнуть…» (*Krik petuha*, 93.)

[9] Pavlik Morozovin tarina oli neuvostoideologialle tärkeä legenda, jonka todenperäisyyden ovat tutkimuksissaan kyseenalaistaneet ja suurimmaksi osaksi kumonneet Juri Družnikov (1988) ja Catriona Kelly (2005).

[10] Komandor on myös kirjailija Krapivinista useissa yhteyksissä käytetty lempinimi.

[11] «Петр был легкий, как мальчишка. И Корнелию представилось, что несет не настоятеля Петра, а маленького Альбина, который подвернул ногу, прыгая с расщепленной ветлы на берегу озера. Так было однажды.» (*Gusi-gusi, ga-ga-ga…*, 226.)

Kirjallisuus

Primäärilähteet

Krapivin Vladimir 1985 (1982). Deti sinego flamingo. V. P. Krapivin, *Vsadniki na stantsii rosa*. Kišinjov: Lumina 252–377.

Krapivin Vladimir 2002 (1988). *Vystrel s monitora.* Moskva: Tsentropoligraf.

Krapivin Vladimir 2002 (1989). *Gusi-gusi, ga-ga-ga…* Moskva: Tsentropoligraf.

Krapivin Vladimir 1990. *Zastava na Jakornom Pole*. *Pioner* 1–2.

Krapivin Vladimir 2002 (1990). *Krik petuha.* Moskva: Tsentropoligraf.

Krapivin Vladimir (1991). Belyi šarik matrosa Wilsona. *Uralski sledopyt* 6–8.

Krapivin Vladimir 1991. *Skazki o rybakah i rybkah*. http://www.rusf.ru/vk/book/skazki_o_rybakah_i_rybkah/main.htm (9.10.2016).

Krapivin Vladimir 1992. Lotsman. *Uralski sledopyt* 1–3.

Sekundäärilähteet

Beckett, Sandra L. 2009. *Crossover Fiction : Global and Historical Perspectives.* New York: Routledge.

Bogatyreva, N. Ju. 1997. Vladislav Krapivin. *Russkie detskie pisateli XX veka: biobibliografitšeski slovar*. Moskva: Flinta. Nauka.

Cheetham, Dominic 2013. Audience in Children's Literature. *English Literature and Language* 49, 19–30.

Družnikov, Juri 1988. *Voznesenie Pavlika Morozova – The Myth of Pavlik Morozov*. London: Overseas Publications Interchange Ltd.

Falconer, Rachel 2009. *The Crossover Novel: Contemporary Children's Fiction and Its Adult Readership*. Routledge: London, New York.

Hellman, Ben 2013. *Fairy Tales and True Stories: The History of Russian Literature for Children and Young People (1574–2010)*. Boston: Brill.

Kelly, Catriona 2005. *Comrade Pavlik. The Rise and Fall of a Soviet Boy Hero*. London: Granta Books.

Kelly, Catriona 2007. *Children's World: Growing Up in Russia 1890 – 1991.* New Haven and London: Yale University Press.

Laakso, Maria 2014. *Nonsensesta parodiaan, ironiasta kielipeleihin. Monitasoinen huumori ja kaksoisyleisön puhuttelu Kari Hotakaisen Lastenkirjassa, Ritvassa ja Satukirjassa.* Tampere University Press. http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-44-9347-8 (5.9.2016).

Laboratornaja stranitsa Vladislava Krapivina, Laboratorija fantastiki. https://fantlab.ru/autor359 (10.5.2016).

Nikolajeva, Maria 1988. *The Magic Code. The Use of Magical Patterns in Fantasy for Children*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.

Nikolajeva, Maria 2000. *From Mythic to Linear. Time in Children's Literature.* Boston: Scarecrow Press.

Pesonen, Pekka 2012. Perestroikaproosa. Tomi Huttunen & Tintti Klapuri (toim.), *Kenen aika? Esseitä venäläisestä nykykirjallisuudesta.* Helsinki: BTJ Finland Oy, 45–61.

Rose, Jacqueline 1984. *The Case of Peter Pan: or the Impossibility of Children's Fiction.* London: Macmillan.

Rytkönen, Marja 2015 (2011). Pysähtyneisyydestä perestroikaan: 1960–1990. Kirsti Ekonen & Sanna Turoma (toim.), *Venäläisen kirjallisuuden historia*. Helsinki: Gaudeamus, 567–629.

Salminen, Jenniliisa 2005. A Problematic Topic in a Totalitarian System – discussing the Death of a Child in Vladislav Krapivin's "Children of the Blue Flamingo". Jean Webb & Mare Müürsepp (eds.), *Sunny Side of Darkness: Children's Literature in Totalitarian and Post-Totalitarian Eastern Europe*. Tallinn: TLÜ kirjastus, 165–178.

Salminen, Jenniliisa 2009. *Fantastic in Form, Ambiguous in Content: Secondary Worlds in Soviet Children's Fantasy Fiction.* Sarja B. Humaniora, osa 317. Turku: Turun yliopisto. http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-29-3805-6 (5.9.2016).

Steinke, Gabriela 2013. Moving Between Worlds: Foreignness in Diana Wynne Jones' Multiverse. Montserrat Cots, Pere Gifra-Adroher, Glyn Hambrook (eds.), *Interrogating Gazes. Comparative Critical Views on the Representation of Foreignness and Otherness*. Bern: Peter Lang, 261–268.

Swinfen, Ann 1984. *In Defence of Fantasy. A Study of the Genre in English and American Literature since 1945*. London: Routledge & Kegan Paul.

Trites, Roberta Seelinger 2000. *Disturbing the Universe. Power and Repression in Adolescent Literature.* Iowa City: University of Iowa Press.

Tsymbalenko, S. 2010 (1977). Zatšem nužna skazka? Zametki o novoi povesti Vladislava Krapivina. Per. v. el. vid Ju. Zubakin. http://www.fandom.ru/about_fan/tsymbalenko_1.htm (10.5.2016).

Vladislav Krapivin VKontakte. http://vk.com/vladislavkrapivin (29.5.2016).

Wall, Barbara 1994 (1991). *The Narrator's Voice. The Dilemma of Children's Fiction*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London: Macmillan.

Hannes Viimaranta & Johanna Viimaranta

Grigori Oster – satusetä, huligaani ja pedagogi

Grigori Oster (s. 1947) on viime vuosikymmenten venäläisen lastenkirjallisuuden merkittävimpiä hahmoja, vaikka hän onkin kansainvälisesti jäänyt kymmenen vuotta vanhemman ystävänsä Eduard Uspenskin varjoon. Laajan kirjallisen tuotannon lisäksi Oster tunnetaan Venäjällä monien suosittujen animaatiofilmien käsikirjoittajana.

Osterin suosio sai alkunsa pikkulapsille suunnatusta tarinakokoelmasta *Kotjonok po imeni Gav* (1976, ”Kissanpentu nimeltä Hau”), joka on noussut klassikoksi ennen kaikkea sen pohjalta tehtyjen piirrosanimaatioiden (1976–82) ansiosta. Keskeistä näissä lyhyissä tarinoissa on lapsenomainen näkökulma ympäröivään maailmaan ja ystävyyden teema. Samalla tulee esiin Osterin koko tuotannossa korostuva kontrasti lasten ja aikuisten maailmankuvan välillä. Naapurin musta kollikissa paheksuu Haun ystävyyttä koiranpentu Pallon (Šarik)[1] kanssa ja varoittelee, että lapsuuden takaa-ajoleikki muuttuu aikanaan oikeaksi, yksipuoliseksi takaa-ajoksi. Pennut eivät tätä suostu uskomaan, mutta yhteen tarinoista sisältyy silti pieni viite siitä, että lapsuuden idylli ei välttämättä ole ikuista. Pallo-pentu ihailee ison koiran uutta kuonokoppaa ja arvelee, että isona hänkin saa sellaisen. ”Aiotko muka ruveta puremaan?” ihmettelee Hau. ”En aio, mutta eihän sitä tiedä, vaikka isompana haluaisinkin ruveta”, vastaa Pallo.[2]

Kertomussikermä *38 popugajev* (1991, ”38 papukaijaa”) on venäläisen lastenkulttuurin merkkiteoksia ennen kaikkea filmiversiona. Tässä tapauksessa Osterin käsikirjoittamat nukkeanimaatiot (1976–91) edelsivät kirjamuotoista julkaisua, mutta kyse on silti täysipainoisesta lastenkirjasta, joka sopii kerrontatyyliltään lähinnä esikouluikäisille, vaikka animaatiot ovat myös pikkulasten suosiossa. Keskeisiä teemoja näissä tarinoissa ovat ystävyys ja erilaisuus. Henkilöhahmoina ovat ylivilkas marakatti, arka ja estoinen norsunpoikanen, itseriittoinen papukaija sekä monisäikeisimpänä ja viime kädessä viisaimpana hahmona jättiläiskäärme sekä yhdessä tarinassa hänen isoäitinsä. Sikermän nimestä huolimatta papukaijoja on vain yksi: ”38 papukaijaa” viittaa episodiin, jossa käärmeen pituus määritellään käyttäen mittayksikkönä papukaijaa, tai oikeammin papukaijanaskelta. Tämän jälkeen mittayksikköä vielä vaihdetaan ja saadaan tulokseksi 5 marakattia tai 2 norsunpoikasta. Muissakin sikermän tarinoissa sivutaan Osterille läheisiä matemaattis-luonnontieteellisiä aiheita. Papukaijan pitämä matematiikan oppitunti tosin menee mönkään, koska marakatti ahmii esimerkkiaineistoksi tarkoitetut banaanit, mutta kookospähkinän avulla päästään ainakin tutustumaan painovoimalain vääjäämättömyyteen. Myös kielen ilmiöitä tutkaillaan ystävysten kesken sattuvien väärinkäsitysten

kautta: kun norsunpoikanen tuo marakatille terveiset käärmeeltä, marakatti suuttuu, koska ei saakaan mitään esineellistä ”terveistä”, ja väittää norsun hukanneen sen matkan varrella. Papukaijan selvittely-yritykset lähinnä sotkevat asiaa entisestään, ja vasta käärmeen itsensä avulla tilanne saadaan selvitettyä.

Osterin varhaisimpia lähinnä kouluikäisille lapsille suunnattuja teoksia on tarinakokoelma *Petka-mikrob* (1979, ”Petka-mikrobi”). Päähenkilö on vesipisarassa asuva mikrobipoika, joka alkaa isonveljensä tavoin käydä töissä meijerissä. Siellä hän osoittautuu erinomaiseksi kefiirin hapattajaksi ja nousee nopeasti esimiesasemaan. Mikroskoopin välityksellä Petka tutustuu myös hänestä kiinnostuneisiin tutkijoihin (”Onpa kiinnostavia mikrobeja!”, toteavat tutkijat; ”Onpa kiinnostavia tutkijoita!”, sanovat mikrobit). Oster ei kuitenkaan tunnu saavan kaikkea irti sinänsä mainiosta mikrobi-ideasta, vaan vaikutelmaksi jää, että viihteellisyyden ja opettavaisuuden välillä on näissä tarinoissa liiallinen jännite.

Osterin seuraava tarinakokoelma oli *Legendy i mify Lavrovogo pereulka* (1980, ”Lavrovyi-kujan legendat ja myytit”). Legendat ja myytit eivät tässä ole ikiaikaisia kertomuksia, vaan lasten kokemusmaailmasta nousevia mielikuvitustarinoita. Myöhemmin Oster on kirjoittanut lähtökohtaisesti samalla reseptillä teoksen *Mify i legendy Velton Parka* (2008, ”Wellton Parkin myytit ja legendat”), jota on kritisoitu ennen kaikkea sen syntyhistorian takia: Wellton Park on uusi ylellinen asuinkortteli Moskovassa, ja kertomukset ovat syntyneet rakennuttajayhtiön tilauksesta. Useimpiin tarinoihin onkin ympätty asuinalueen ylistystä hieman enemmän kuin olisi taiteellisen vaikutelman kannalta tarpeen.

Hyvin tunnettu osa Osterin tuotantoa ovat ”haitalliset neuvot” (*Vrednyje sovety*), joita on ilmestynyt vuodesta 1990 alkaen useana erisisältöisenä niteenä. Suomeksi niitä on julkaistu yhden kokoelman verran osuvalla nimellä *Huviksi ja haitaksi* (2010, suom. Teemu Kaskinen). Kyse on runomuotoisista, mutta riimittömyytensä takia venäläiseen korvaan ”epärunollisista” pikku teksteistä, jotka näennäisesti opastavat lukijaa huonoille teille. Esimerkiksi:

> Lyö kepillä sammakkoa,
> se on hyvin kiinnostavaa.
> Revi kärpäseltä siivet,
> niin se oppii juoksemaan.
> Kunhan jaksat harjoitella,
> koittaa päivä kultaisin.
> Jokin kaukainen valtakunta
> tekee sinusta pyövelin. (Oster 2010, 36; suom. Teemu Kaskinen.)

Osterin itsensä mukaan haitalliset neuvot on tarkoitettu ”rokotukseksi tyhmyyttä vastaan”: antamalla ilmiselvästi nurinkurisia käyttäytymisohjeita kirjailija kertoo pyrkivänsä ennen kaikkea siihen, että kirjaa lukeva lapsi oppisi katsomaan omaa ajatteluaan elämän

eri tilanteissa ulkoa päin ja miettimään, onko ensimmäisenä mieleen tuleva toimintatapa välttämättä järkevä (Štšuplov 2004).

Suomennetut ”haitalliset neuvot” ovat saaneet nuivia arvosteluja (esim. Heikkilä-Halttunen 2010) ja jääneet vaille mainittavaa menestystä, vaikka Alexander Reichsteinin kuvitusta on aiheellisesti kiitelty. Aikuisten pelko siitä, että lapset voisivat ottaa huonot neuvot tosissaan, on mahdollisesti suurempi suomalaisessa kulttuuripiirissä kuin venäläisessä, jossa neuvostoaikojen perintönä on paremmin totuttu asioiden kääntelyyn päälaelleen. Tosin Venäjälläkin Osterin musta huumori ja väkivaltaisen toiminnan kuvaukset ovat herättäneet vastareaktioita (Hellman 2013, 566).

Hieman toisenlainen versio käänteisyyden poetiikasta on keskeisessä asemassa Osterin kirjoissa *Vospitanije roditelei* (1999, ”Aikuisten kasvatus”), *Papamamalogija* (2000, ”Isi-äiti-logia”) sekä *Deti i eti* (2011–12, ”Lapset ja ne toiset”). Nämä teokset käsittelevät lasten ja vanhempien suhteita nurin kurin käännettyinä: kaksi ensimmäistä kirjaa parodioivat oppikirjamaista esitystapaa, kun taas *Deti i eti* -kertomukset perustuvat asetelmaan, jossa lapset ja aikuiset ovat vaihtaneet osia keskenään. Samaan sarjaan kuuluvat myös *Domašnije i oditšavšije vzroslyje* (2009, ”Kesyt ja villiintyneet aikuiset”) sekä *Dikije i prirutšonnyje vzroslyje* (2009, ”Villit ja kesytetyt aikuiset”), joissa aikuisten käytöstä kuvaillaan populaaritieteellisten eläinkirjojen tyyliin: ”tutkijat ovat laskeneet, että yhdeltä mummolta voi saada jopa 20 karkkia päivässä”. Kauttaaltaan Oster pyrkii huumorin varjolla tarjoamaan ratkaisuja lasten ja aikuisten välisten suhteiden keskeiseen ongelmaan: aikuiset unohtavat liian helposti lapsuuden kokemuksensa, kun taas lapsilla ei vielä voi olla kokemusperäistä tietoa aikuisena olemisesta (Poleva 2013, 87).

Kirjallisuudentutkijoita on Osterin tuotannossa erityisesti kiehtonut innovatiivinen lastenromaani *Skazka s podrobnostjami* (1989, ”Satu ja yksityiskohtia”), jota on kuvailtu mm. hypertekstuaaliseksi (Rudova 2008, 332) ja joka on tiettävästi myös Osterin oma suosikki (Hellman 2013, 566). Monitasoisen kerrontarakenteen ensimmäisen tason muodostavassa kehyskertomuksessa lukijalle esitellään seitsemän puista karusellihevosta nimiltään Maša, Daša, Saša, Paša, Glaša, Nataša ja Prostokvaša. Nimet ovat enimmäkseen tyypillisiä venäläisten etunimien deminutiiveja, mutta johtajahahmoksi nouseva Prostokvaša on suomennettuna ”Piimä” tai ”Viili”. Iltaisin hevoset vaativat ”karusellin johtajaa” kertomaan heille satuja. Kirjan ensimmäisessä luvussa johtaja ilmoittaa, että sadut ovat nyt loppuneet. Tätä välittömästi seuraavassa ”viimeisessä luvussa” hän alkaa kertoa viimeistä tarinaansa oikukkaasta pojasta, joka suuttuu niin pahoin koko planeetalle, että sinkoutuu avaruuteen. Prostokvaša-hevonen saa suostuteltua johtajan jatkamaan tarinankerrontaa takertumalla pariin ohimennen mainittuun henkilöhahmoon ja pyytämällä ”yksityiskohtia” siitä, mitä heille jatkossa tapahtui. Jatkossa näitä yksityiskohtia tulee yhä lisää: ”viimeisen luvun” jälkeen ovat vuorossa ”ensimmäiset yksityiskohdat”, sitten ”toiset yksityiskohdat” jne. aina ”42. yksityiskohtiin” asti.

Kehyskertomukseen palataan tämän tästä lukujen alussa, lopussa ja välillä keskelläkin: hevoset kommentoivat tapahtumia ja esittävät omia pyyntöjään ja olettamuksiaan kerronnan etenemisestä. Yksityiskohtien myötä myös henkilöhahmojen määrä kasvaa. Iloisessa sekamelskassa on muiden joukossa mukana Daniil Harmsin Puškin-ilveilyjen hengessä kuvattu runoilija Pampuškin, joka on niin pitkään ollut kirjoittamatta mitään, että hänelle on pystytetty muistomerkki jo elinaikanaan. Eläinhahmoista voidaan mainita Osterin käsikirjoittamista piirrosfilmeistä lainattu monitaitoinen äitiapina villeine lapsineen sekä neljä eläintarhassa asuvaa, mutta vapaasti kaupungilla liikuskelevaa ja jopa kirjoitustaitoista sarvikuonoa. Juonen kiemurat ulottuvat välillä jopa Afrikkaan, jonka keskipisteessä asustaa sarveton sarvikuono nimeltään Kuonokuono (venäjäksi Nosonos). Lopussa monet eri juonilinjat kohtaavat toisensa ja pahakin saa palkkansa, kun tarinan roistot Špil ja Kupol (”Torni” ja ”Kupoli”) joutuvat pakenemaan raivoisaa pässiä miliisin suojiin. Laaja henkilögalleria ja rönsyilevä kerronta eivät empiiristen havaintojen perusteella saa lapsilukijan päätä sekaisin, vaan kokonaisuus on ainakin siihen olennaisesti kuuluvan kuvituksen avulla hallittavissa ja tapahtumien absurdius vetoaa lapsen mielikuvitukseen.

Skazka s podrobnostjami ei ilmestyessään saavuttanut kovin suurta suosiota, ja vuonna 2008 Larisa Rudova (2008, 332) arvioi kirjan jääneen jo lähes täysin unohduksiin – toivoen samalla, että lukijat löytäisivät sen uudelleen. Tämä toive onkin toteutunut vuonna 2010 julkaistun uuden laitoksen myötä, jossa Nikolai (”Kolja-setä”) Vorontsovin humoristiset piirrokset nivoutuvat oivallisesti Osterin tarinankerrontaan. Vorontsovin kuvittamana julkaistiin vuonna 2011 uudelleen myös toinen Osterin jo aiemmin kirjoittama kouluikäisille soveltuva pienoisromaani, *Jubka dlja prezidenta* (2004, ”Hame presidentille”), joka sai samalla uuden ja entistä arvoituksellisemman nimen *Robinzon i trinadtsat žadnostei* (”Robinson ja kolmetoista ahneutta”). Perussanomaltaan antimaterialistinen teos yhdistelee merirosvotarinaa ja yhteiskuntaopin alkeita Osterille ominaiseen absurdismiin. Monista hauskoista kohdista huolimatta tarina ei lähde samalla tavalla lentoon kuin *Skazka s podrobnostjami*, vaan saattaa olla pieni pettymys lisää samanlaista toivoneelle lukijalle.

Kaunokirjallisen tuotannon lisäksi Oster on ollut aktiivinen humoristisen oppimateriaalien laatija varsinkin matematiikan ja fysiikan alalla. Yksi teos, *Zadatšnik po matematike* (1992, kirjaimellisesti ”Matematiikan tehtäväkirja”), on suomennettu nimellä *Mieletön matikka* (2000). Suomenkielinen nimi on kuivakkaa venäjänkielistä paljon osuvampi,[3] sillä kokonaan sanallisista laskutehtävistä koostuva kirja ei ainoastaan elävöitä vaan monin paikoin jopa karnevalisoi matematiikan opiskelua, joskus hyvän maun rajoja koetellen.

Melkoisen vitsiniekan ja jopa kirjallisen huligaanin maineeseen päässyt Oster yllätti monet vuonna 2004 ottaessaan vastaan korkealta taholta tulleen toimeksiannon:

Vladimir Putin valitsi hänet lapsille suunnatun Venäjän presidentin nettisivun *kids.kremlin.ru* tekstien pääasialliseksi kirjoittajaksi. Osterin kaunokirjallisen tuotannon kanssa näillä teksteillä on varsin vähän yhteistä. Lastenkirjailijan kädenjälki näkyy joissakin pienissä tyyliseikoissa, mutta kokonaiskuva on sekä kielen että sisällön puolesta hyvin neutraali ja jopa siloteltu. Esimerkiksi poliittista oppositiota presidentti vaikuttaa tämän sivuston perusteella arvostavan suuresti demokraattisen yhteiskunnan tärkeänä osana. Osterin ansiota saattaa olla se, että Venäjän ja Neuvostoliiton sotilaallisten voittojen vuosipäivistä kertova osuus on tyyliltään hyvin maltillinen verrattuna siihen patrioottiseen hurmokseen, jota varsinkin toukokuisen voitonpäivän yhteydessä esiintyy muiden muassa eräissä lastenlehdissä. Oster on haastatteluissa korostanut, ettei hänen pyrkimyksenään ole ollut pönkittää minkäänlaista henkilökulttia, eikä kyseessä ole Putinin oma vaan Venäjän presidentti-instituution sivusto (Krulevitš 2004). Lopputuleman kannalta saattoi viime kädessä olla viisasta, että Oster otti tehtävän vastaan eikä jättänyt sitä jonkun kuuliaisemman kynäniekan hoidettavaksi. Hänen kirjallisten meriittiensä joukkoon tämän sivuston tekstit eivät kuitenkaan ole laskettavissa.

Kaiken kaikkiaan Osterin laajaan tuotantoon mahtuu sekä selkeästi onnistuneita että laadultaan kyseenalaisempia julkaisuja. Joka tapauksessa suomalaisille lapsille ja saman tien aikuisillekin soisi tilaisuuden tutustua hänen teoksiinsa tähänastista laajemmin. Sanaleikkejä ja kulttuurisia viitteitä niihin sisältyy toki jonkin verran, mutta ei niin runsaasti, että kääntäminen olisi toivoton tehtävä.

Viitteet

[1] Šarik on Venäjällä tyypillinen koiran nimi. Suomennokseksi jouduttaisiin silti ilmeisesti valitsemaan kirjaimellinen vastine Pallo, koska yksi tarinoista perustuu sanaleikkiin: koiranpentu on unohtanut nimensä ja muistaa sen, kun ilmapallolla leikkivät lapset huutavat (palloa tarkoittaen) ”Šarik! Šarik!”, jolloin pentu luulee heidän kutsuvan häntä luokseen. Hetkeä myöhemmin pallo puhkeaa, ja kun lapset huutavat ”Šarik lopnul” (”Pallo puhkesi”), koiranpentu pelästyy puhjenneensa itse (Oster 2004, 19).

[2] «– Разве ты собираешься кусаться? – удивился котёнок. – Нет, – сказал щенок, – не собираюсь, но, когда я вырасту, может быть мне и захочется!» (Oster 2004, 23.) Suomennokset venäjästä ovat kirjoittajien omia, ellei toisin ole mainittu.

[3] Kirjoittajan henkilöllisyys antanee venäläiselle yleisölle riittävän vihjeen teoksen todellisesta luonteesta, joten vakavamielinen nimike saattaa itsessään olla käänteisyyden poetiikan mukaista leikinlaskua.

Kirjallisuus

Heikkilä-Halttunen, Päivi 2010. Haalea mukaelma Jörö-Jukasta. *Helsingin Sanomat* 17.4.2010.

Hellman, Ben 2013. *Fairy Tales and True Stories. The History of Russian Literature for Children and Young People (1574–2010)*. Leiden: Brill.

Krulevitš, Jelena 2004. Vrednyje sovety Putinu. *Moskovski komsomolets* 24.1.2004.

Oster, Grigori 2004. *Vse skazki Grigorija Ostera*. Moskova: Astrel/AST.

Oster, Grigori 2010. *Huviksi ja haitaksi* (*Vrednyje sovety*). Suom. Teemu Kaskinen. Helsinki: WSOY.

Poleva, E. A. 2013. Pedagogitšeskije vzgljady detskogo pisatelja G. Ostera i osobennosti ih vyraženija. *Vestnik TPGU* 6/2013.

Rudova, Larissa 2008. Invitation to a Subversion. The Playful Literature of Grigorii Oster. Marina Balina & Larissa Rudova (eds.): *Russian Children's Literature and Culture*. New York & Abingdon: Routledge.

Štšuplov, Aleksandr 2004. Grigori Oster: Vrednyje sovety – privivki ot gluposti. *Rossijskaja gazeta* 4.2.2004.

Klavdia Kurvinen

Zinaida Lindén ja hänen naishahmonsa

Zinaida Lindén on kokenut kirjailija. Hänen teoksiaan alettiin julkaista aiemmin kuin kenenkään muun perestroikan jälkeen Suomeen muuttaneen venäläisen. Tällä edelläkävijyydellä on ollut ratkaiseva merkitys hänen kirjailijanuralleen. Lindénin teoksista kuka hyvänsä Venäjää ja venäläistä kirjallisuutta tunteva löytää jotain kiinnostavaa. Hänen tarinansa ovat erilaisia, mutta kaikilla on yksi yhteinen teema: elämä kotimaan ulkopuolella.

Lindénin kirjojen juonet ovat yksinkertaisia ja realistisia, ja tapahtumat vaikuttavat usein täysin autobiografisilta. Tämä ei kuitenkaan ole koko totuus. Lindénillä on Sergei Dovlatovin tapaan todenmukaisuutta ja dokumentaarista tarkkuutta selvästi vähemmän kuin miltä näyttää, kuten kirjailija itse sanoo.[1] Hänen mukaansa moni suhtautuu hänen kirjojensa tapahtumiin kuin ne olisivat tosielämästä. Lindénin päähenkilöt eivät kuitenkaan ole hänen kaksoisolentojaan, vaan ainoastaan maanmiehiään. Toki juoneen punoutuu usein tositapahtumia, mutta yleensä niissä on kyse vain todentuntuisesta ilmapiiristä tai vähäpätöisistä yksityiskohdista.

Lindénin elämäntarina on monivaiheinen. Syntymäkaupunki Leningrad on kirjailijalle tärkeä. Siellä hän kävi koulunsa, ja Leningradin yliopiston ruotsin kielen ja kulttuurin laitokselta hän vuonna 1986 valmistui. Jo työskennellessään noihin aikoihin oppaana ja kääntäjänä Lindén kehitteli ajatuksiaan ihmisten ykseydestä ja sovinnosta, omasta panoksestaan yhteisymmärryksen edistämiseksi, minkä parissa hän onkin viimeiset 25 vuotta työskennellyt. Hänen kertomansa tarinat toimivat oppaina kahden maailman välillä, joko kahden maan tai kahden ihmisen. Juuri siitä hän on saanut sysäyksen venäjäntää suomenruotsalaisia kirjailijoita, Claes Anderssonia, Monika Fagerholmia, Kjell Westötä ja Martin Enckelliä.

Kirjallisuuteen Lindén uppoutui jo lapsena. Charles Dickens, Fjodor Dostojevski, Arkadi Avertšenko ja Victor Hugo ovat kirjailijoita, jotka ovat vaikuttaneet hänen maailmankatsomukseensa. Hugon *Kurjat* hän luki jo kahdeksanvuotiaana, eikä rakkaus kirjallisuuteen ole sittemmin sammunut. Matkaoppaan ja kääntäjän työt tarjosivat Lindénille mahdollisuuksia kertoa tarinoita, ja sieltä hänen tarinankerrontataipumuksensa kumpuaakin. Tarinoita olisi ollut kerrottavaksi vielä senkin jälkeen, kun hän vuonna 1991 muutti Suomeen, mutta ei ollut enää ketään kelle kertoa. Niinpä hän päätti ryhtyä kirjoittamaan. Epäselvää oli vain, kenelle kirjoittaa.

Zinaida Lindénin oletettu lukija on paljon lukenut, sellainen joka ymmärtää lukuisat viittaukset muihin teoksiin, kulttuureihin ja elokuviin. Hän tuntee myös venäläistä kirjallisuutta ja kulttuuria, jotka yleensä kytkeytyvät tiiviisti tarinoiden juoneen. Koska Lindén kirjoittaa paitsi ruotsiksi myös venäjäksi, ovat hänen lukijansakin erilaisia. Suomalaisia kiinnostaa venäläisten maahanmuuttajien elämä ja kulttuuri, venäläisiä lukijoita taas elämä ulkomailla. Niinpä Lindénin teokset parantavat maiden ja kansojen välistä yhteisymmärrystä. Kirjailija pyrkii toimimaan oppaana kahden maailman välillä.

Lindénin kirjojen päähenkilöt tulevat lähelle lukijaa, koska he ovat realistisia ja poikkeuksellisia. Heidän elämäntarinansa ovat niin tavallisia, että tuntuu kuin heidän esikuvansa olisivat lukijan omasta elämästä. Lindénin henkilöhahmojen kohtalot eivät aina ole traagisia, mutta niihin sekoittuu ikäviä sävyjä, joiden kautta kirjailija leikkii vastakohtaisuuksilla. Esimerkiksi romaanin *Monta maata sitten* (2013) Galina Dolohova, aivan tavallinen nuori nainen, menettää molemmat vanhempansa. Eikä ainoastaan menetä, vaan isä jää raitiovaunun alle, ja 40 päivää myöhemmin äiti tekee itsemurhan miehensä haudalla. Tilanteen odottamaton traagisuus tekee juonesta realistisemman ja pistää miettimään elämän epävakautta sekä kuolemaa.

Tällaisiin yllättäviin yksityiskohtiin törmää niin Lindénin novelleissa kuin romaaneissakin. Päähenkilöt etsivät jatkuvasti itseään: he ovat eksyksissä ja poukkoilevat ihmisten ja maiden välillä. He joutuvat aina samantapaisiin olosuhteisiin, yleensä joko muuttamaan ulkomaille tai sopeutumaan vieraaseen kulttuuriin. Päähenkilöt ovat kirjailijan aikalaisia ja maanmiehiä, joissa neuvostokausi sekoittuu jälkisosialistisen Venäjän kanssa. Galina Dolohova, Ivan Demidov, Iraida Dalina, kaikki nämä hahmot ovat imeneet itseensä kirjailijan omia piirteitä, kaikki he myös ovat Zinaida Lindén.

Lindén kirjoittaa teostensa naishahmot erityisen huolellisesti. Jokaisen vähäisenkin naishahmon henkilökuva on kiintoisa ja täynnä yllättäviä piirteitä. Yleensä hän on vahva ja itsenäinen nainen, joka ei välitä, mitä muut hänestä ajattelevat. Esimerkiksi romaanin *Ennen maanjäristystä* (2004) viisi vuotta Japanissa asunut amerikkalainen Ellen on englannin kielen opettaja, joka pitää sumopainista ja tekee aina mitä haluaa, vaikka iäkkäät japanilaiset tämän tuomitsevatkin.

Usein Lindénin naishahmot eivät vastaa niitä piirteitä, joita yhteiskunta pitää naisille luonteenomaisina. Hänen teoksissaan on sellaisia naishahmoja, joita heidän omissakin yhteisöissään pidetään epätavallisina. Lindénin kaikissa kirjoissa sukupuoliroolit ovat ilmeinen teema. Ne ovat erityisen huomattavasti esillä romaanin *Monta maata sitten* päähenkilön anopissa, joka neuvostonaiselle epätyypillisesti työskenteli taksinkuljettajana ja osasi tehdä putkitöitä.

Vapaamielisyys ja vapaudenrakkaus ovat Lindénin naishahmojen tärkeimpiä piirteitä. Hänen romaaniensa sankarittaret suhtautuvat yleensä kielteisesti Venäjän vallanneeseen patriarkaattiin eivätkä halua palvoa miehiään ja alistua näiden valtaan. Feminis-

tinen teema alkaa ja kehittyy romaaneissa *Monta maata sitten* ja *Ennen maanjäristystä*. On syytä mainita, että kyse ei kuitenkaan ole mistään radikaalista feminismistä, jossa kaikki miehet tarkoituksella alistaisivat naisia sekä uusintaisivat alistamisen ja kontrollin mekanismeja. Nyky-Venäjällä feminismistä on tullut kielteinen käsite, ja monet sekoittavat feminismin lesbouteen. Lindénin – yleensä venäläiset – naiset eivät ole äärihenkisiä, he vain yrittävät olla miehistä riippumattomia.

On otettava huomioon myös, millaisten kulttuuristen erityispiirteiden ja ideologioiden ympäröimä nainen on. Lindénin naispäähenkilöt ovat usein hänen maanmiehiään, neuvostoaikana kasvaneita naisia, jotka ovat imeneet itseensä niin neuvostoliittolaista kuin venäläistäkin ideologiaa ja kulttuuria. Myös eurooppalainen, tässä tapauksessa suomenruotsalainen, kulttuuri ja yhteiskunta vaikuttavat suuresti päähenkilöihin, sillä ne ovat vaikuttaneet itse kirjailijaan. On mainittava myös Japani, jonka kulttuurin ja perinteet Lindén hyvin tuntee asuttuaan siellä vuodet 1999–2000.

Itseironia ja huumori ovat Lindénin päähenkilöille tyypillisiä piirteitä, sillä ilman niitä elämä vieraassa maassa ei kerta kaikkiaan ole mahdollista. Huumori lähestyy usein absurdin rajoja, kuten novellikokoelmassa *Scheherazades sanna historier* (2000, ei suom.). Sen päähenkilö on venäläistyttö, joka kehittelee perheelleen uskomattomia tarinoita tapaillessaan arabitaustaista miestä, jota vanhemmat eivät ikimaailmassa hyväksyisi.

Lindénin naishahmot ovat yleensä vaatimattomia mutta poikkeuksellisia naisia. Ulkonäöllään he eivät kerää katseita. Romaanissa *Ennen maanjäristystä* yksikään nainen, jota kohtaan miespäähenkilö Ivan Demidovilla on tunteita, ei vastaa yleisiä kauneusihanteita. Ivanin vaimo kuvaillaan vartaloltaan pitkäksi ja tavalliseksi sekä kasvoiltaan karkeaksi ja ankaraksi. Yksi häntä kiinnostavista naisista, Manana, tuo muodottomine ylipainoisine vartaloineen Ivanin mieleen naaraskarhun, joka on kuitenkin puhdas ja koskematon kuin vuoripuro.

Myös sattumalla ja odottamattomuudella on Lindénin kirjoissa suuri merkitys, sillä ne tekevät hänen tarinoistaan yhä realistisempia. Romaanin *Ennen maanjäristystä* päähenkilöt tapaavat sattumalta junassa. Yhtä odottamattomasti romaanin *Monta maata sitten* naispäähenkilö tutustuu Neva-jokea katsellessaan tulevaan mieheensä, joka on poistunut häiden melskeistä hetkeksi raikasta ilmaa hengittämään. Merkittävät tarinat voivat alkaa tällaisista pienistä ja merkityksettömiltä näyttävistä tilanteista niin Lindénin teoksissa kuin jokapäiväisessä elämässämmekin.

Päähenkilöt tuntuvat jäävän vieraiksi sille yhteiskunnalle, johon ovat päätyneet ja johon yrittävät sopeutua. Maassa voi todellakin elää tunnustamatta kaikkia sen kulttuurin erityispiirteitä. Niinpä voi sanoa, että melkein kaikki Lindénin luomat päähenkilöt ovat ulkopuolisia, vieraita ja toisia, vaikka he ovatkin osa perhettään ja yhteiskuntaa. Päähenkilöt hakevat paikkaansa uudessa yhteiskunnassa, jossa he usein ovat eksyksissä.

He eivät kuitenkaan menetä henkisiä voimavarojaan, vaan sopeutuvat ja jatkavat elämäänsä erilaisista esteistä huolimatta.

Tällainen oman paikan hakeminen tuntuu sopivan kirjailijan omaan elämäntarinaan. Muutettuaan vuonna 1991 Suomeen Lindén ei hyvästä ruotsin kielen taidostaan huolimatta löytänyt kääntäjän töitä, mikä ajoi hänet luovan työn pariin. Kirjailijan omasta mielestä hänen ensimmäinen novellikokoelmansa ei kuitenkaan ollut kovin hyvä, vaikka se saikin Svenska Litteratursällskapetin palkinnon. Hän kuitenkin jatkoi kirjoittamista kehittyen siinä, ja vuonna 2004 julkaistiin hänen ensimmäinen täyspitkä romaaninsa *Ennen maanjäristystä*, joka toi Lindénille ensimmäisenä ulkomaalaissyntyisenä kirjailijana Runeberg-palkinnon.

Lindénin kirjoja julkaistaan myös Venäjällä. Pietarin kirjailijaliiton jäsenenä hän pitää tiiviisti yhteyttä pietarilaisiin kirjailijoihin. Kaikkien kolmen romaanin lisäksi hänen novellikokoelmiaan on julkaistu venäjäksi. Kirjailijan omien sanojen mukaan hänen tekstiinsä vaikuttaa se, että hän kirjoittaa sekä venäjäksi että ruotsiksi. Tilanteesta riippuen jotkin asiat syntyvät suoraan ruotsiksi, toiset taas ensin venäjäksi. Sen vuoksi teoksen venäjän- ja ruotsinkielisissä versioissa voi olla joitakin eroja.

Zinaida Lindén on ennen kaikkea kertoja, jonka teoksista välittyy lähikosketus päähenkilöihin. Ensimmäisen ja kolmannen persoonan kerronta vaihtelee, mistä syntyy vaikutelma kuin kirjailija seisoisi päähenkilönsä olkapään takana kuiskien tälle mitä tehdä ja tietäen miten tarina jatkuu. Hän kuitenkin jättää lähes aina lopun avoimeksi. Avoimuus ja keskeneräisyys tarjoavat kirjailijan itsensä mukaan toivon uudesta alusta.

Viitteet

[1] Kirjoitus perustuu kirjoittajan 11.4.2016 tekemään Zinaida Lindénin haastatteluun. venäjästä suomentanut Mika Perkiömäki

Mika Mihail Pylsy

Perhosen lento. Leonid Aronzonin runoudesta

Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse
S'élancer vers les champs lumineux et sereins
– Charles Baudelaire

Let us not mock God with metaphor,
analogy, sidestepping, transcendence;
making of the event a parable, a sign painted in the faded
credulity of earlier ages:
let us walk through the door.
– John Updike

Leonid Aronzon (1939–1970) ehti saada kiistattoman klassikon aseman Leningradin underground-runoilijapiireissä jo pian ennenaikaisen kuolemansa jälkeen, mutta hänen asemansa kulttuurisessa ja kirjallisessa kaanonissa on alkanut vakiintua vasta nyt. Runoilija Viktor Krivulin muistelee: ”Varmaan radikaalein vaihtoehto 'Ahmatovan orpolapsille' oli Leonid Aronzon. Häntä pidettiin eittämättömänä nerona, häntä vihattiin, häntä palvottiin”.[1] (Stepanov 2006, 21.) Aronzonia on usein verrattu ”Ahmatovan orpolapsista” tunnetuimpaan, vuotta nuorempaan Joseph Brodskyyn. Samoista lähtökohdista olevat runoilijat onnistuivat kumpikin tahollaan kultivoimaan lähes täysin päinvastaista poetiikkaa. Aronzonin vaimo oli kirjannut ylös päiväkirjaansa seuraavan runoilijoiden käymän keskustelun:

B. Runojen on ohjattava ihmisten tekoja.
A. Ei, niiden on säkeiden kauneudella välitettävä maailman kauneutta.
B. Olet ateisti.
A. Ymmärrät primitiivisesti Jumalaa. Jumala suoritti vain yhden teon – loi maailman. Se on tuotantoa. Ja ainoastaan tuotanto mahdollistaa dialogin Jumalan kanssa.[2] (Stepanov 2006, 22.)

Kummatkin runoilijat tulevat esiin tunnistettavasti omana itsenään. Brodskyn Jumala on eettisten imperatiivien Jumala, Aronzonin taas antiikin, Lucretiuksen Jumala – kauneus onkin hänellä merkityksessä *gratia* (Ivanov 2011, 206–207). Sama pätee heidän runouteensa. Aistillinen maailma on Aronzonilla symbolistis-romanttisen tradition hengessä syvästi merkityksellinen. Harva venäläinen runoilija on kuitenkaan onnistunut kuvaamaan tätä samanlaisella suorasukaisuudella:

On kasvot kaikessa – kasvoissa,
Pöly – kasvot, sanat – kasvot.
Kasvot kaikessa. Hänen. Luojan.
Hän Itse vain on ilman kasvoja[3] (Aronzon 2006, 201.)

Leonid Aronzon syntyi Leningradissa 1939. Sodan jälkeen perhe palasi kaupunkiin. Aronzon opiskeli kirjallisuushistoriaa Leningradin pedagogisessa yliopistossa, koska ovet Leningradin yliopistoon olivat hänelle juutalaisena suljetut. Ensimmäisellä vuosikurssilla Aronzon tapasi tulevan muusansa Rita Purišinskajan, jonka kanssa meni naimisiin vuonna 1958. Runoilija Konstantin Kuzminski muisteli myöhemmin Aronzonin olleen sukupolvensa ainoa runoilija, joka todella rakasti vaimoaan (Kazarnovski & Kukui 2006, 11). Poikkeuksellisen onnellinen avioliitto kesti Aronzonin kuolemaan saakka ja synnytti venäläisessä runoudessa ehkä Nabokovia lukuun ottamatta ainutlaatuisen matrimoniaalisen rakkausrunouden syklin:

Kaunotar, jumalatar, enkeli,
alku ja suisto kaikkien ajatusteni,
olet minulle joki suvena, tuli talvella,
iloitsen siitä, etten kuollut ennen
sitä kevättä, kun silmieni eteen
ilmestyit yllättäen kauneudessa.[4] (Aronzon 2006, 212.)

Muuten omaelämäkerralliset detaljit loistavat Aronzonin runoudessa poissaolollaan, ja mitään konkreettista käsitystä hänen elämästään on runojen perusteella, niiden intiimiydestä huolimatta (tai juuri sen vuoksi?), mahdotonta saada. Valmistumisensa jälkeen Aronzon työskenteli venäjän kielen ja kirjallisuuden opettajana ja myöhemmin vuodesta 1966 eteenpäin dokumenttielokuvien käsikirjoittajana. Tämä kaikki vei aikaa runojen tuotannolta, eikä hänen runojensa julkaiseminen Neuvostoliitossa tullut muutenkaan kysymykseen. Yhteiskunnallisen tematiikan puuttumisesta huolimatta runot olivat muodollisilta etsinnöiltään liian epätavallisia nähdäkseen päivänvalon ”kehittyneen sosialismin maassa”. Hänen leikillisen intiimi lyriikkansa näyttäytyi aikakauden paatoksellisiin teemoihin keskittyneen virallisen ja epävirallisen runouden näkökulmasta sivulliselta. Elinaikanaan Aronzonin onnistui julkaista ainoastaan muutamia lasten runoja. Luontainen hyvä maku ja itseironia tekivät myös kaikenlaisiin ryhmittymiin ja yhteisöihin sopeutumisen vaikeaksi. Kuulumattomuutensa kirjalliseen elämään ja mahdottomuuden julkaista mitään hän otti kuitenkin raskaasti. Runossa ”Kunnia” hän kirjoittaa:

Kuuron tuskan raskas hunaja
muuttui kristalleiksi runoissa,
mutta ilmeisesti elämässä
siitä jälleen paitsi jäin.[5] (Aronzon 2006, 144.)

Vuonna 1967 Aronzonilla alkoi kehittyä alati etenevä sisäinen kriisi: ”aloin kirjoittaa tietoisesti huonommin”[6] (Ivanov 2011, 199). Huonolla Aronzon tarkoittaa sanaston yksinkertaistamista ja totuttujen syy-seuraussuhteiden rikkomista. Viimeisille vuosille ajoittuvat monet hänen parhaista runoistaan, joissa pilke silmäkulmassa soljuu sulavasti synkempiin sävyihin:

Välillä välkehtii, välillä ei.
Perhosen kuolema?
Kynttilän liekki?
Valuu kuuma vaha jokena
olkapäältä kättä pitkin.

Kohottaen muistin ylle kynttilää
lennän, lennän neidon päällä,
kuolemaa lennän katsomaan.
Mikä perhonen olemmekaan!

Ja kaikkialla on kuin sielussa:
Ei vielä elokuu, vaan jo.[7] (Aronzon 2006, 214.)

Yhteiskunnallista tasoa on turha hakea, ja ihmiset ylipäätään rajoittuvat muutamaan adressaattiin. Aronzonin runouden keskiössä on ennen kaikkea sielunelämä, lyyrisen minän sisäiset kokemukset (*Erlebnis*). Yhtenä keskeisenä orientaatiopisteenä Aronzonilla toimi tässä venäläisen runouden panteistinen tematiikka Fetistä ja Tjuttševistä aina Pasternakiin ja Zabolotskiin. Luonnon ja ympäröivän maailman esteettinen kontemplaatio on hänellä transsendentaali akti, joka tapahtuu sanojen avulla. Runous on avain kauneuden kokemukseen:

Iloisuuteni on innoitteeni:
runoudessa, naisen kanssa,
vaan jos morfiinilla suoneen,
niin ei edes iloisuutta tarvitse!

Vaan jos on kaikki laskettu
yhteen ja samaan uomaan,
niin Luoja, mikä nautinto
on minulle runoistani suotu!

Ja mikä taivas joen takana!
Mille musiikille uskollisina
tanssivat hevoset tien luona

neidon kanssa kuunvalossa –
näin lukevat minua jumalat
ylevässä hiljaisuudessaan![8] (Aronzon 2006, 179.)

Toisaalta ihminen on jo valmiiksi luonnon kanssa yhdenmukainen: ”tiedän olevamme taivaassa, / mutta sama taivas on meissä”[9] (Aronzon 2006, 200). Aronzonille tyypillistä kuvastoa ovat perhoset, linnut, joki, puutarha, metsä, lumi, taivas, kauneus, kuolema ja Luoja. Näistä ehkä keskeinen toistuva motiivi on puutarha – Aronzonin lyyrinen minä on Aatamin kaltainen paratiisin puutarhan asukas, jolle yhteiskunnan lainalaisuudet ovat tuntemattomia (Stepanov 2006, 22). Näin myös luonnon ja kauneuden kokeminen tapahtuu ikään kuin inhimillisten tunteiden tuolla puolen:

Ikävä tai onni, – väliäkö sillä:
on upea sää ympärillä!
Maisema, katu, ikkuna,
nuoruus tai vanhuus vuoden, –
ei taloni ole tyhjä kun olet siellä,
olit edes tunnin, ohimennen:
ylistän ympäröivää luontoa,
siitä että astuit kerran sinne![10] (Aronzon 2006, 168.)

Vitalismia Aronzonin runoudessa riittää parinkymmenen ponnettoman aikalaisromaanin verran – asenne, jota hän kultivoi kuusikymmentälukulaisen parrakkaalla olemuksellaan ja moninaisilla geologisilla tutkimusmatkoilla. Kuitenkin vuonna 1969 Aronzonilla diagnosoitiin vakava masennus. Ilmeisesti olotilan heilahtelevuuden vuoksi hänen läheisensä eivät ottaneet asiaa sen ansaitsemalla vakavuudella. Sen painokkaammaksi käy kuitenkin Aronzonin luoma lyyrinen olemus, kuten esimerkiksi edellä siteeratussa runossa ”Iloisuuteni on innoitteeni…”, mikä antaa taas kerran mahdollisuuden pohtia elämän ja tuotannon välistä suhdetta. Puhtaan kontemplaation sijaan lyyrinen minä alkaa kuitenkin alati määrätietoisemmin haihtua osaksi luontoa:

Kahden askeleen päässä on auringonnousu.
Seisot upean puutarhan luona.
Katson, enkä näe kauneutta,
vain iloista ja hiljaista on lähellä.

Ainoastaan syksy heittänyt verkkonsa
paratiisin alkoviin pyydystellen sieluja.
Anna meille Luoja kuolla tällä hetkellä,
ja, Herra paratkoon, mitään muistamatta.[11] (Aronzon 2006, 216.)

Kuten monet muut sukupolvensa runoilijat, Aronzon aloitti kirjallisen uransa ennen kaikkea hopeakauden perinnön omaksuen. Oman äänen vähittäinen löytäminen ajoittuu vuosille 1963–1964, jolloin hän alkoi yhä enemmän orientoitua avantgardistiseen traditioon Velimir Hlebnikovista Nikolai Zabolotskiin. Missä määrin Aronzon tunsi OBERIUn tuotantoa muiden kuin edellä mainitun osalta, jää arvailujen varaan.[12] Todennäköisesti Aronzon päätyi osin omia teitään ja osin Zabolotskin avittamana siihen omalaatuiseen ”neoklassismiin”, johon 1930-luvun lopulla olivat päätyneet Daniil Harms, Aleksandr Vvedenski, Nikolai Oleinikov ja Zabolotski. Tämä oli avantgardesta kehittynyt klassismi, joka otti huomioon avantgarden saavutukset: ajatus uudesta kultakaudesta hopeakauden raunioilla. Tästä estetiikasta Aronzonille periytyy oberiuteille tyypillinen puoli-ironinen leikittely poeettisilla kliseillä ja arkipäiväisyyksillä, niiden odottamaton yhdistely ja kääntäminen korkeaksi lyriikaksi:

Luoja kuinka kaunista on kaikki!
joka kerta kuin ei koskaan.
Kauneus ei tunne taukoja,
kääntyäpä, mutta minne?

Joelta kun tuulee, tuntee
ilman värisevän viileydestä.
Eikä mitään maailmaa takana,
kaikki mitä on, on edessä.[13] (Aronzon 2006, 213.)

Kuuluvuus avantgardistiseen traditioon tulee ilmi myös Aronzonin graafisissa ratkaisuissa. Taitavana kuvataiteilijana Aronzon usein sommitteli itse käsin tehdyt runokokoelmansa venäläisten futuristien hengessä.

Aronzonin runoudessa sanalta ei vaadita tarkkuutta ja uutuutta vaan erilaisia tulkintoja mahdollistavaa tilavuutta (Šubinski 2004). Riimitys on usein vapaata ja rytmi monesti semanttista sisältöä tärkeämpi ilmaisun keino. Monet hänen runonsa rakentuvat kuin mantrat. Samat sanat toistuvat yhä uudelleen loputtomasti varioituen:

Päästä yöhön, päästä puutarhaan, päästä Teihin,
kohottaa katsetta, kohottaa katsetta, jotta taivaisiin
voisi verrata yötä puutarhassa, puutarhaa yössä,
ja puutarhaa, joka on täynnä Teidän yöllisiä ääniä.[14] (Aronzon 2006, 182.)

Runoilija ja kirjallisuudentutkija Valeri Šubinski on esittänyt osuvasti: "Runoilijat, jopa loistavat sellaiset, löysivät monimutkaisia kiertopolkuja paratiisiin – ketkä lohduttoman materiaalin muodonmuutoksella, ketkä tajuntansa pimeää puolta sorkkimalla. Kaikkein suorin ja yksinkertaisin tie, jota pitkin Aronzon kulki, on edelleen taiottu umpeen. Miksi, on kysymys erikseen, mutta kunnia sille, joka taikoo sen jälleen auki."[15] (Šubinski 2007, 237.) Vasta nyt, kun Aronzonin olisi pitänyt olla päälle seitsemänkymmentävuotiaana uransa lopussa, on hänen tuotantoaan alettu vähitellen tutkia ja omaksua. On mahdollista, ettei Aronzonin kuolema ollut itsemurha, mutta hemingwayläinen päätös sopii hyvin yhteen hänen kirjallisen elämäkertansa kanssa. Lokakuussa 1970 Keski-Aasian matkalla Aronzonin ystävä heräsi keskellä yötä laukaukseen ja löysi hänet kylkeen lauennut kivääri viereltään. Aronzon kuoli seuraavana päivänä sairaalassa (Kazarnovski & Kukui 2006, 18). Hautajaispäivänä Aronzonin työpöydältä Leningradista löydettiin hänen työn alla ollut runonsa:

Kuinka hyvä onkaan olla hylätyissä paikoissa!
Ihmisten hylkäämissä, vaan ei jumalten.
Sataa ja muuttuu kosteaksi kauneus
muinaisen tiheikön, kukkuloitten nostattaman.

Sataa ja muuttuu kosteaksi kauneus
muinaisen tiheikön, kukkuloitten nostattaman.
Olemme täällä yksin, ei ihmisistä ole seuraa.
O! Mikä onni onkaan juoda sumussa!

Olemme täällä yksin, ei ihmisistä ole seuraa.
O! Mikä onni onkaan juoda sumussa!
Pistä mieleen reitti lehden pudonneen
ja ajatus, että itseämme seuraamme.

Pistä mieleen reitti lehden pudonneen
ja ajatus, että itseämme seuraamme.
Kuka meidät, ystäväni, palkitsi tällaisilla unilla?
Vai itse itsemmekö palkitsimme?

Kuka meidät, ystäväni, palkitsi tällaisilla unilla?
Vai itse itsemmekö palkitsimme?
Eikä itsensä ampumiseen täällä piruakaan tarvitse:
ei huolta sielussa, ei Nagantissa ruutia.

Eikä edes Nagantia. Luoja tietää,
itsensä ampumiseen ei täällä tarvitse mitään.[16] (Aronzon 2006 216–217.)

Viitteet

[1] Kaikkien viitteissä mainittujen tekstien käännökset ovat kirjoittajan, M.M.P. «Пожалуй наиболее радикальной альтернативой ахматовским сиротам был Леонид Аронзон. Его считали бесспорно гениальным, его ненавидели, перед ним преклонялись.» (Stepanov 2006, 21.)

[2] «Б. Стихи должны исправлять поступки людей.
А. Нет, они должны в грации стиха передавать грацию мира, безотносительно к поступкам людей.
Б. Ты атеист.
А. Ты примитивно понимаешь Бога. Бог совершил только один поступок – создал мир. Это творчество. И только творчество дает нам диалог с Богом.» (Stepanov 2006, 22.)

[3] «Все - лицо. Лицо - лицо,
Пыль - лицо, слова - лицо,
Все - лицо. Его. Творца.
Только сам Он без лица.» (Aronzon 2006, 201.)

[4] «Красавица, богиня, ангел мой,
исток и устье всех моих раздумий,
ты летом мне ручей, ты мне огонь зимой,
я счастлив от того, что я не умер
до той весны, когда моим глазам
предстала ты внезапной красотою.» (Aronzon 2006, 212.)

[5] «Глухой тоски тяжелый мед
в стихов оформился кристаллы,
но и прижизненной ее
мне, видно, снова недостало.» (Aronzon 2006, 144.)

[6] «Я сознательно стал писать хуже.» (Ivanov 2011, 199.)

[7] «То потрепещет, то ничуть...
Смерть бабочки? Свечное пламя?
Горячий воск бежит ручьями
по всей руке и по плечу.
Подняв над памятью свечу,
лечу, лечу верхом на даме.

(Какая бабочка вы сами!)
Чтобы увидеть смерть, лечу.
Потом она летит на мне,
а я дорогу освещаю.
Какая грудь на ней большая!
Как тихо в темной тишине!
А всюду так же, как в душе:
еще не август, но уже.» (Aronzon 2006, 214.)

[8] «Моё веселье — вдохновенье:
в стихах ли, с девой — всё равно,
но если морфием по вене,
то и веселье не нужно! (Aronzon 2006, 179.)
Однако если сведено
и то, и то в одно теченье,
то, Бог мой, что за наслажденье
мне за стихи мои дано!
И что за небо за рекой!
Послушны музыке какой
танцуют кони у дороги
с роскошной девой при луне —
вот так меня читают боги
в своей высокой тишине!»

[9] «я знаю, мы внутри небес, / но те же неба в нас» (Aronzon 2006, 200).

[10] «Хандра ли, радость — всё одно:
кругом красивая погода!
Пейзаж ли, комната, окно,
младенчество ли, зрелость года,
мой дом не пуст, когда ты в нем
была хоть час, хоть мимоходом.
Благословляю всю природу
за то, что ты вошла в мой дом!» (Aronzon 2006, 168.)

[11] «Ты стоишь вдоль прекрасного сада.
Я смотрю - но прекрасного нет,
только тихо и радостно рядом.
Только осень разбросила сеть,
ловит души для райской альковни.
Дай нам Бог в этот миг умереть,
и, дай Бог, ничего не запомнив.» (Aronzon 2006, 216.)

[12] Jakov Druskin, jolla oli Daniil Harmsin ja Aleksandr Vvedenskin arkisto, avasi sen vasta vuonna 1965, jolloin Aronzonin tyyli oli jo ehtinyt muotoutua.

[13] «Боже мой, как все красиво!
Всякий раз как никогда.
Нет в прекрасном перерыва,
отвернуться б, но куда?
Оттого, что он речной,

ветер трепетный прохладен.
Никакого мира сзади —
все, что есть — передо мной.» (Aronzon 2006, 213.)
[14] «Проникнуть в ночь, проникнуть в сад, проникнуть в Вас,
однять глаза, поднять глаза, чтоб с небесами,
сравнить и ночь в саду, и сад в ночи, и сад,
что полон Вашими ночными голосами.» (Aronzon 2006, 182.)
[15] «Поэты, в том числе блистательные, находили сложные и окольные пути в рай — через преобразование непросветленной материи, через адские области собственного сознания. Путь самый прямой и простой, по которому шел Аронзон, по-прежнему заколдован. Почему — вопрос отдельный; но слава тому, кто его расколдует вновь.» (Šubinski 2007, 237.)
[16] «Как хорошо в покинутых местах!
Покинутых людьми, но не богами.
И дождь идет, и мокнет красота
старинной рощи, поднятой холмами.
И дождь идет, и мокнет красота
старинной рощи, поднятой холмами, -
Мы тут одни, нам люди не чета.
О, что за благо вышивать в тумане!
Мы тут одни, нам люди не чета.
О, что за благо вышивать в тумане!
Запомни путь слетевшего листа
и мысль о том, что мы идем за нами.
Запомни путь слетевшего листа
и мысль о том, что мы идем за нами.
Кто наградил нас, друг, такими снами?
Или себя мы наградили сами?
Кто наградил нас, друг, такими снами?
Или себя мы наградили сами?
Чтоб застрелиться тут, не надо ни черта:
ни тяготы в душе, ни пороха в нагане.
Ни самого нагана. Видит Бог,
чтоб застрелиться тут не надо ничего.» (Aronzon 2006 216–217.)

Kirjallisuus

Aronzon, Leonid 2006. *Sobranije proizvedenii v 2 tomah*. Sankt-Peterburg: Izdatelstvo Ivana Limbaha.

Ivanov, Boris 2011. Kak horošo v pokinutyh mestah… B. Ivanov (sost.), *Peterburgskaja poezija v litsah*. Moskva: Novoje literaturnoje obozrenije.

Kazarnovski, Pjotr & Ilja Kukui 2006. Vmesto predislovija. Leonid Aronzon, *Sobranije proizvedenii v 2 tomah, tom 1*. Sankt-Peterburg: Izdatelstvo Ivana Limbaha, 9–20

Stepanov, Aleksandr 2006. ”Živoje vsjo odenu slovom”: Zametki o poetike Leonida Aronzona. Leonid Aronzon, *Sobranije proizvedenii v 2 tomah, tom 1*. Sankt-Peterburg: Izdatelstvo Ivana Limbaha, 21–54.

Šubinski, Valeri 2004. Poetika Leonida Aronzona (tezisy). http://www.newkamera.de/aronson/aronson_03.html (21.6.2016).

Šubinski, Valeri 2007. Aronzon: roždenije kanona. *Neva* 6/2007, 234–237.

Arja Rosenholm & Irina Savkina

Suleika avaa silmänsä – ajatuksia Guzel Jahinan romaanista ja sen ”puhdistavasta” ideasta

Guzel Jahinan esikoiskirjan *Suleika avaa silmänsä* (2015, suom. 2016) saamat arvostelut Venäjällä muistuttavat Sofi Oksasen vastaanottoa: aloitteleva, suurelle yleisölle tuntematon – tässä tapauksessa venäjäksi kirjoittava tataaritaustainen kirjailija – julkaisee naisen elämästä romaanin, joka kertoo Neuvostoliiton synkänraskaista historian tapahtumista ja traumaattisista kokemuksista, minkä jälkeen hän herää yllättäen kuuluisana ja voittaa useita arvostettuja kirjallisuuspalkintoja.

Vuonna 2015, heti esikoisromaanin ilmestyttyä Guzel Jahina voitti *Vuoden kirja* -palkinnon. Sittemmin hän sai myös *Jasnaja poljana* -palkinnon sekä vuoden merkittävimmän huomionosoituksen, *Suuri kirja* -palkinnon, joka toi voittajalle kolme miljoonaa ruplaa.[1] Näiden lisäksi Jahinan romaani nousi *Venäläinen Booker* -palkinnon finalistilistalle ja *Uusi venäläinen kirjallisuus* (NOS) -palkintolistalle.

Kiinnostavaa näissä suosionosoituksissa on se, että mainitut palkinnot ja niiden taustavoimat ovat hyvin erilaisia: kun *Jasnaja poljana* tukee erityisesti kirjallisen perinteen jatkajia, niin liikemies, Mihail Prohorovin perustaman säätiön *Uusi venäläinen kirjallisuus* -palkinto taas kannustaa ja tukee venäjänkielisen nykykirjallisuuden ”uusia trendejä”.[2] Huomionarvoista on myös, että Jahinan tapauksessa *Suuri kirja* -palkinnon asiantuntijaraadin ja suuren yleisön Facebook-sivuilla antamat äänet ja mielipiteet finalistivalinnasta osuivat yhteen. Romaanin käännösoikeudet on myyty kuuteentoista maahan. Jahinan romaani näyttää siis kiinnostavan *kaikkia*, niin kriitikoita kuin lukijoita, konservatiiveja ja uudistajia. Kirjan suosiota tuskin selittää vain sen aihevalinta – kulakkien (varakkaiden talonpoikien) pakkosiirron ja vankileirielämän kuvaus. Syitä voi pikemminkin etsiä aiheen moniulotteisesta käsittelystä, mikä selittäisi myös lukijoiden laajan kiinnostuksen. Romaani on samanaikaisesti sekä suopea että vastakarvainen moneen suuntaan. Se liikkuu sekä myyttien ja uskontojen että realistisen todellisuuden rajoilla, esittelee kipeät historian tapahtumat nykylukijalle tutussa populaarikirjallisuuden muodossa, jossa vakava ja kevyt liukenevat toisiinsa ja kauhua huojentaa toive onnesta.

Jahina syntyi vuonna 1977 Kazanissa ja valmistui Kazanin pedagogisen yliopiston vieraiden kielten tiedekunnasta. Vuodesta 1999 lähtien hän on asunut Moskovassa, missä hän on työskennellyt PR- ja mainostoimistoissa. Sittemmin hän on valmistunut myös Moskovan elokuvakoulun käsikirjoitusosastolta. Hän on julkaissut kirjallisuus-

lehdissä jonkin verran kaunokirjallisuutta, pääosin kertomuksia. *Suleika avaa silmänsä* on Jahinan ensimmäinen romaani, jonka hän yritti ensin julkaista omakustanteisena, kunnes löysi kustantajan.

Romaani lähtee liikkeelle kuvauksella nuoren talonpoikaisnaisen, Suleikan elämästä tataarikylässä, jossa nöyrä vaimo elää miehensä ja tämän äidin armopaloista. Elämä on raskasta, Suleika on menettänyt ja haudannut neljä tytärtään. Eletään 1930-luvun alkua Neuvostoliitossa, maatalouden kollektivisoinnin ja pakkolunastusten aikaa, kulakkien pakkosiirto on alkanut. Bolševikit murhaavat Suleikan aviomiehen ja Suleika karkotetaan kodistaan. Alkaa pitkällinen kärsimysten matka Siperiaan yhdessä muiden karjavaunuun ahdettujen ”kansanvihollisten” kanssa. Haaksirikkoutuneelta proomulta Suleika pelastuu sattumanvaraisesti yhteen kerättyjen pakkosiirrettyjen kanssa. Nämä ”kansanviholliset” leiriytyvät Angara-joen rannalle, jonne näistä erilaisista ihmisistä rakentuu vuosien myötä Semrukin kyläyhteisö. Matkan alussa Suleika tietää olevansa raskaana ja synnyttää pojan, joka kasvaa leirillä. Leiriyhteisössä Suleika työskentelee lääkärin apuna. Hänestä tulee myös taitava metsästäjä. Suleika kasvaa ja ”avaa silmänsä” uusille asioille: ylitetään vanhan ja uuden elämän raja-aitoja, niin myös rakkaudessa, jonka Suleika kokee leirillä. Hän rakastuu tataarimiehensä murhaajaan, leirin johtajaan Ignatoviin, sosialismin periaatteille omistautuneeseen puna-armeijalaiseen. Romaani päättyy sodanjälkeisiin vuosiin: pakkosiirrosta on tullut arkea, jossa Suleikan elämä on muovautunut omanlaisekseen nälän, puutteen ja nöyryytysten mutta myös sitkeyden ja uskalluksen tuloksena.

Tarina vie lukijaa. Suleikan kohtalo kietoo yhteen neuvosto-Venäjän Suuren utopian ja sen valtaisan mullistusvoiman sekä dystooppisen todellisuuden, joka toteutui sekä venäläisten ”kansanvihollisten” että kansallisten vähemmistöjen pakkosiirtoina ja työ- ja vankileirien saaristoina. Samalla huomiota sitoo teoksen laji, tai pikemminkin sen hybridinen luonne. Romaanista löytyy kaikkea, mitä lukevan sielu halajaa: viittaukset sosialistisen realismin romaaniin ja sen kulttuurisen muistin välittämään kollektivisointiteemaan, kuten Mihail Šolohovin *Aron raivaajiin*, sekoittuvat nykyajan mytologisointiin. Etnografinen eksotiikka, kuten tataariperheen arjen kuvaus ja työleirin pystyttäminen Siperian erämaahan, muistuttavat lännen valistusperinteen robinsonadeja ja nykykulttuurin road movie -kuvausta. Lukukokemusta ohjaa tapahtumien vahva visuaalisuus. Elokuvallinen tai sarjamainen poetiikka on selvästi tunnistettavissa kompositiossa ja teoksen kielessä. Sarjallisuuden lisäksi ovat läsnä ja tunnistettavissa muut piirteet, jotka luonnehtivat erityisesti nykypopulaarikulttuuria ja sen vallitsevia (erityisesti melodraaman) esitysmuotoja. Kauhun, jännityksen, rakkauden ja sovituksen vuoropuhelu koukuttaa erilaisia lukijoita, laajentaa lukijapiiriä ja puhuttelee erityisesti niitä, jotka eivät halua keskittyä Gulag-leirien kauheuksiin vaan seuraavat naispäähenkilön kohtaloa.

Tähän viittaisi eräskin lukija-arvostelu, jossa Suleikaa verrataan Margaret Mitchellin *Tuulen viemää* -romaanin päähenkilöön, Scarlett O'Haraan.[3] Ensikatsomalla vertaus itsenäisen ja yritteliään Scarlettin ja nöyrän ja unohdetun tataaritalonpoikaisnaisen välillä tuntuu oudolta. Naisten kertomuksissa voi kuitenkin tunnistaa yhteisiä piirteitä: molemmissa on kyse selviytymisestä ja historian myrskyihin heitettyjen ja heikoiksi uskottujen sitkeydestä. Jahinan Suleika on romaanin alussa nimetön ja äänetön olento. Aviomies puhuttelee häntä ”naiseksi”, valtaapitävä ja julma anoppi kutsuu miniäänsä ”märäksi kanaksi”[4] sillä seurauksella, että ”Suleika [--] alkoi [--] nimittää itseään samoin” (*Suleika avaa silmänsä*, 9; tästä eteenpäin S). Suleikan historiaa ja kasvamista ei voi tulkita vain sosialistisen aatekaanonin hengessä: tarina ei ole luettavissa ”itämaisen naisen vapautumisena”, kuten se ei avaudu yksiselitteisen feministisenä ”valistuneen naisen” kehityskertomuksena. Romaania voi lukea myös absurdina satuversiona ”nukkuvan kaunottaren” heräämisestä: ”elävän ruumiin” heräämisestä. Suleika ”herää”, vaikkakin tuskien ja kärsimysten kautta, tulee naiseksi, joka oppii haluamaan ja toivomaan. Hänestä tulee taitava metsästäjä, joka kykenee puolustamaan itseään ja rakastaan, joka on venäläinen, kommunisti, ateisti – ja hänen aviomiehensä murhaaja. Kuitenkin tärkein asia, joka pakottaa ja motivoi Suleikan ”avaamaan silmänsä”, heräämään ja syntymään uudelleen, on pyyteetön äidinrakkaus ja äidillinen itsensä uhraaminen. Nälkäinen äiti ruokkii vastasyntynyttä poikaansa, ei vain maidollaan vaan ruumiillaan – sormensa verellä. Hän raataa yöt ja päivät, sietää koettelemukset vain lapsensa Jusufin tähden. Poikansa tähden Suleika lopettaa suhteensa rakastettuunsa, mutta hän myös kasvaa suhteessa lapseensa, josta lopulta päästää irti ja katkaisee vampyyrimäisen[5] äidin ja pojan välisen suhteen ketjun. Äitiys on tiukasti kytköksissä vastuunkantoon, uskontoon ja perinteeseen, joka leimaa hänen naisen kehoaan ja ohjaa halun kohteita. Perinteen henki ilmestyy tuomitsevan anopin hahmossa aina, kun Suleika päättää ylittää rajoja elämässään ja varoittaa liian uskaliaista päätöksistä. Hybridisten identiteettien kamppailussa nousee esille naisten sukupolvihistorian monitulkintaisuus. Sen ulottuvuuksia Suleika oppii ajan mittaan ymmärtämään vallankäytön ja selviytymisen vyyhtinä.

Jos Suleika on moninainen sekä perinteeseen sitoutuessaan että sitä samalla haastaen, myös tarinan muut henkilöhahmot ovat vastakarvaisia, lukuun ottamatta patologisia roistoja, kuten leiririkollista ja opportunistia Gorelovia sekä salaisen poliisin NKVD:n edustajaa, Zinovi Kuznetsia. Jahina liottaa ideologisia blokkeja ja henkilöhahmot vastustavat yksiselitteisyyttä moneen suuntaan: tataariperheen sukupuolijärjestys on alistava, samalla usko on Suleikalle voimanlähde. Ateistinen leirijohtaja Ignatov puolestaan ei ole vain paha vaan muuttuu kulakkien pyövelistä leiriläisten pelastajaksi. Romaanin historia ja sen nykytulkinta haastavat Venäjällä vahvistuneen valtiopatriotismin ja eri uskontojen nationalistiset tulkinnat. Vastustaessaan yksiselitteisyyttä romaani on luettavissa hyvinkin eri näkökulmista, mikä myös selittää erilaisten lukijoiden suosion. Samaisesta syystä romaani on ollut myös kritiikin kohde. Tatarstanissa reagoitiin

romaaniin myös kriittisesti: kirjailijaa kritisoitiin kansallisen menneisyyden halventamisesta ja perinteistä luopumisesta. Vaikka kirjailija ei idealisoikaan perinteitä, hän ei niiden arvoja myöskään kiellä.

Romaani purkaa kansallisia perinteitä ja uskonnollisia dogmeja. Se nostaa esille, mikä eri uskonnoille on yhteistä; että Jumala ei ole ihmisten yläpuolella vaan heidän *keskuudessaan*. Tästä kertoo romaanissa kaksi tärkeää symbolista kohtausta. Ensimmäinen viittaa kristilliseen kontekstiin. Leningradilainen taiteilija, Ikonnikov, joka on yksi pakkosiirretyistä, saa tehtäväkseen sisustaa leirin kerhotilan, ja ”vallankumouksellisen agitaation” nimissä hän piirtää kattoon kuvia, jotka muistuttavat kirkon kupolien ikoneita. Sotilas, lääkäri, agronomi ja äiti lapsensa kera, kaikki romaanin hahmoja, kuvataan katon neljässä nurkkauksessa paikalla, jossa kristillisessä kirkossa tavallisesti kuvataan enkeleitä tai evankelistoja: ”He ovat [--] rohkeita ja erittäin keskittyneitä, heillä on vain yksi pyrkimys – ulottua päämäärään. Mihin? Katon keskellä on tyhjää. – He pyrkivät siihen, mitä ei ole, niinkö?”, kysyy taiteilijalta toinen karkotettu, Isabella. ”Ei, Bella, [--] he pyrkivät toistensa luo”, vastaa Ikonnikov. (S, 380.)

Sen jälkeen Ikonnikov viimeistelee neuvostojohtajien häneltä tilaaman työn. Katon keskellä olevaan tyhjään tilaan hän maalaa verenpunaisen lipun, joka ei näytä olevan symbolisten henkilöhahmojen kurkotuksen kohde tai päämäärä vaan pikemminkin este heidän yhteisöllisyydelleen.

Toinen vastaava symbolinen episodi liittyy itämaisen legendan šaahi-lintuun, Semrugiin, josta Suleika kertoo pojalleen Jusufille muistuttaen tätä tataarikulttuurin kansanperinteestä. Legenda kertoo, miten kaikki maan linnut riitautuivat ja lähtivät etsimään šaahi-lintua, korkeinta voimaa, joka lopettaisi riitaisuudet. Ne kulkevat halki laaksojen ja päätyvät lopulta iäisyyden Maahan, jumalaisen Semrug-linnun palatsiin. ”Heidän silmänsä sulkeutuivat maailman täyttäneen kirkkauden edessä, ja kun ne aukesivat, he näkivät vain toisensa. Sillä hetkellä he käsittivät tärkeimmän: he kaikki ovatkin Semrug. Sekä kukin erikseen että kaikki yhdessä.” (S, 363.)

Saman jumalallisen ajatuksen bolševikki-Ignatov uskoo kaikuvan myös neuvostohaaveen yhdistämässä veljeydessä ja tasa-arvossa, sosialistisessa paratiisissa, joka ilmaisee itseään ihmisten yhteisöllisyydessä heidän kurkottaessaan toistensa luo. Suuren utopian toteuttaminen kääntyy kuitenkin kammottavaksi dystopiaksi: maanpäällisen paratiisin sijasta Siperian erämaahan synnytetään kyläpahanen, neuvosto-Semruk – eristetty alue, jota leimaa loputon työ ja nöyryyttäminen. Romaani kietoo toisiinsa uskon ja epäuskon, luo eri ideologioiden välille yhteyksiä ja häivyttää niiden rajoja. Tärkeää on, että elämä, johon ihmiset on heitetty, on arvokasta – kaikesta huolimatta.

Jahinan historiallisen romaanin teema ei ole uusi. Lukija tunnistaa tuttuja juonipolkuja ja henkilöhahmoja sekä venäläistä kulttuuria leimaavan utopian ja dystopian vuoropuhelun. Uutta etsivää lukijaa voi puolestaan motivoida nuoren sukupolven kirjailijan näkemys Neuvostoliiton traagisista historian tapahtumista. Vuonna 1977 syn-

tyneenä Jahina kuuluu viimeiseen sukupolveen, joka on kuullut tapahtumista henkilökohtaisesti. Jahina onkin sanonut muistelevansa isoäitinsä kertomuksia, joita oli kuullut lapsena. Tekijä on kuitenkin jo kommunikatiivisen ja kulttuurisen muistin rajalla, sillä kulttuurisen muistin representaatiot, kuten historiankirjoitus, kirjallisuus ja elokuvat, työntävät tieltään omaelämäkerrallisen muistin välitöntä kokemushistoriaa. Romaanin monikerroksisen muistivarannon avulla tekijä tulkitsee kipeitä tapahtumia, antaa niille uusia merkityksiä omassa ajassaan ja siten vastustaa kollektiivista muistinmenetystä. Kulttuurisen muistin varantoa hyödyntämällä syntyy siis mahdollisuus muutokseen.

Jahinan romaanin Suleika on matkalla, miltei koko elämänsä. Elämä ja sosialismi ovat koko ajan tulollaan. Lukijalle syntyy vaikutelma, että ei elämä, sen paremmin kuin sen esittäminenkään voi olla kokonaista, mikään ei kehkeydy valmiiksi asti, mutta menneestä ja ahdistavasta voi päästää irti. Tässä keskeneräisessä voi piillä myös se avoimuuden ulottuvuus, joka kätkee sisälleen tekstin lumovoiman. Romaani muistuttaa moninaisten identiteettien historiasta osana (neuvosto-)Venäjän monikansallisten ja monikulttuuristen kertomusten muistiketjua. Jos Jahinan romaani kysyy Suleikalta, mihin ja keiden historiaan tämä kuuluu, vastaus ei voi olla yksiselitteinen.

Esseemme alun vertaus Jahinan ja Sofi Oksasen vastaanotosta ja heidän rooleistaan yhteiskunnallisina vaikuttajina herättää useita kysymyksiä. Kun kirjailija Sofi Oksanen on näkyvä suomalaisen kulttuurielämän vaikuttaja, Guzel Jahina on venäläiselle medialle melko tuntematon. Huolimatta useista kirjallisista palkinnoista häntä ei näy venäläisen valtamedian – etenkään television – talk show -ohjelmissa. Ristiriita motivoi miettimään kirjallisuuden ja valtamedioiden välisiä suhteita. Palkitaanko kriittinen kirjallisuus, kunhan se jää valtamedioiden ulkopuolelle, mistä käsin se voi haastaa virallisen historiankirjoituksen? Onko venäläisen kirjailijan ja kirjallisuuden keskeinen rooli muuttunut ja kaunokirjallisuus menettämässä merkitystään yhteiskunnallisena vaikuttajadiskurssina?

Viitteet

[1] *Suuri kirja* -palkinnon virallinen sivu: http://www.bigbook.ru/

[2] NOS (Novaja slovesnost), virallinen sivu: http://www.prokhorovfund.ru/projects/own/108/

[3] bookeanarium: Sibirskaja Skarlett, ili Zuleiha otkryvajet glaza. https://www.livelib.ru/review/571264

[4] suomennoksessa ”rääpäle”

[5] Suleika kutsuu mielessään miehensä äitiä nimellä Upyriha (suomennoksessa Käärmenoita), joka on feminiininen muoto slaavilaisesta kansanperinteen sanasta upyr’, s.o. ”verenimijä”, ”vampyyri”.

Kirjallisuus

Jahina, Guzel 2016. *Suleika avaa silmänsä*. (*Zuleiha otkryvajet* glaza, 2015.) Suom. Kirsti Era. Helsinki: Into.

Liisa Byckling

Anton Tšehovin reseptiosta Suomessa. Lehtien alakertanovellien kirjoittajasta 1900-luvun modernismin edelläkävijäksi

Venäläisen klassikkokirjailijan ja 1900-luvun modernismin uranuurtajan Anton Tšehovin (1860–1904) tuotanto on ollut läsnä Suomessa pitkälti toistasataa vuotta. Kuitenkin tutkimus Tšehovin tuotannon vastaanotosta on ollut hajanaista ja muutaman tutkijan varassa.[1] Annamari Sarajas (1968) kirjoittaa lyhyesti Tšehovista Venäjän ja Suomen kirjallisia yhteyksiä koskevassa kirjassaan. Kahden väitöskirjan aiheena on Tšehov ja Suomi: Marja Jänis (1991) vertailee *Kolmen sisaren* suomennoksia, ja Annikki Hyvönen (1986) tutkii Eino Kaliman Tšehov-ohjauksia. Katsaukseni kolmessa, kronologisesti etenevässä osassa käsittelen muutamia keskeisiä kysymyksiä: teosten käännöshistoriaa ja teosten saamia kritiikkejä autonomian aikana, esseistiikkaa sekä Tšehovin vastaanottoa suomalaisessa kirjallisuudessa sotienvälisenä aikana, ja lopuksi Tšehovin novellistiikan vaikutusta suomalaiseen kirjallisuuteen sodan jälkeen. Sovellan Kiril Taranovskin teoriaa subtekstistä siihen, miten Tšehovin tekstit toimivat suomalaisen kirjallisuuden subtekstinä. Taranovskin teorian mukaan: a) subteksti toimii yksinkertaisena impulssina uudessa tekstissä, b) subteksti paljastaa myöhemmän tekstin ”runollisen sanoman” tai merkityksen, ja c) kirjailija käsittelee poleemisesti subtekstiä (Tammi 1991, 59–103).

Aiheen laajuuden vuoksi en käsittele teatteriesityksiä, ohjaajien julkaisemia analyysejä enkä Suomessa julkaistua akateemista Tšehov-tutkimusta. Tšehovin vaikutus suomalaiseen kirjallisuuteen on erityistutkimuksen aihe, jota valaisen vain lyhyesti.

Tutustuminen Tšehoviin autonomian aikana

Anton Tšehovin tuotantoa alettiin julkaista Suomessa 1900-luvun alussa, kuten Ben Hellmanin (2008) toimittamasta venäläisen kirjallisuuden suomennosten bibliografiasta ilmenee. Suomennoskirjallisuuden historiassa Marja Jänis ja Pekka Pesonen (2007, 189) vahvistavat ajoituksen. Tšehovin tuotanto murtautui suomalaisten tietoisuuteen kuitenkin aikaisemmin, jo 1800-luvun lopussa. Hellmanin toimittamassa bibliografiassa ei mainita sanomalehdissä julkaistuja suomennoksia, mutta juuri sanomalehtien alakerroissa eli alimmilla palstoilla ilmestyneet kertomukset tekivät Tšehovia tunnetuksi vuodesta 1890 alkaen (*Viipurin Sanomat* 1890, *Uuden Suomettaren Juttu-tupa* 1891, *Itä-Karjala*, *Kansan toveri*, *Uusi kuvalehti* 1901*, Inkeri* 1900 ja niin edelleen) (Maininen & Haikara 1988). Vuosia myöhemmin *Uusi Suometar* (28.11.1909) vahvisti käsityksen

Tšehovin suosiosta Suomessa, sillä hänen humoristisia kertomuksiaan oli julkaistu niin paljon lehtien ”alakerroissa”. Georg Fraser (1888, 101) mainitsee uutta venäläistä kirjallisuutta käsittelevässä kirjassaan Tšehovin tuoreen kertomuskokoelman *I skymningen*, josta hän oli saanut vuonna 1887 Puškin-palkinnon. Suomessa ruotsiksi julkaistuista Tšehovin kertomuksista on julkaistu bibliografia (Dondysh 1987).

Ruotsin kieli toimi tärkeänä väylänä Tšehoviin tutustumisessa, kuten ennen häntä venäläisiin klassikkokirjailijoihin. Tämä vahvistaa Matti Klingen (2014, 208) havainnon, jonka mukaan Suomen sivistyskehitys oli riippuvainen ruotsinkielisen kirjallisuuden aikanaan itsestään selvästä läsnäolosta kaikilla aloilla. Suomessa ensimmäinen Tšehovin novellikokoelma *Svarte brödern m.fl. berättelser* ilmestyi ruotsiksi vuonna 1896. Ruotsiksi ilmestyi vuonna 1900 myös seuraava kokoelma, *Satir och humor ur Rysslands nyare diktning*.

1900-luvun alussa Tšehovia vertailtiin suuriin maanmiehiinsä Leo Tolstoihin ja Fjodor Dostojevskiin, mutta hänen ei arveltu asettuvan yhtä korkealle tasolle kirjailijana tai filosofina. Aikakauslehdet *Valvoja*, *Aika*, *Finsk Tidskrift* ja *Argus* julkaisivat kotimaisten, pohjoismaisten ja venäläisten esseistien artikkeleita Tšehovista. Kritiikeissä korostui Tšehovin yhteiskunnallisuus. Kun ensimmäinen suomenkielinen kertomuskokoelma *Lääkärin kohtalo, eli Sali N 6* ilmestyi vuonna 1900, Ilmari Calamnius (Kianto) (1901) totesi niminovellin ”Sali N 6” sisältävän ”tendenssiä”, mutta sen pääidea oli oikea: se kutsui Venäjän uudistamiseen ja valistamiseen. Vielä 1900-luvun alussa Tšehovin lukijoilla – niin Suomessa kuin Venäjälläkin – oli vaikeuksia sijoittaa hänet kirjallisuuden arvoasteikkoon. Venäjällä varsin yleisen käsityksen ilmaisi muuan suomalainen kirjoittaja: ”Tšehovilta puuttuu Tolstoin kyky asettua ikään kuin korkeammalle kannalle [--] ja nähdä kertomiensa tapausten takana vallitsevat iäiset lait” (J. A. [Arvid Järnefelt?] 1907).

Tšehovin elinaikana hänen kertomuksiaan julkaistiin suomeksi neljänä kokoelmana. Vuonna 1902 journalisti Wentzel Hagelstam kävi Jaltalla tapaamassa Tolstoita ja Tšehovia. Samana vuonna Hagelstam julkaisi matkakertomuksen ”Österut” toimittamassaan aikakauslehti *Ateneumissa*. Kirjoittajan mielestä Tšehov oli olemukseltaan aristokraattinen, mutta väsynyt. Tšehov oli ilmeisesti seurannut paheksuen pietarilaisen sanomalehden *Novoje vremjan* hyökkäyksiä Suomen autonomiaa vastaan, sillä hyvästellessään Hagelstamin hän vakuutti venäläisten olevan suomalaisten uskollisia ystäviä. (Hagelstam 1902.)

Kirjailijan kuoleman jälkeen kesällä 1904 hänen muistokirjoituksiaan ilmestyi useissa lehdissä. Hän oli inhimillisten tunteiden tarkkanäköinen kuvaaja, jonka teoksia pidettiin ”totuudellisina ja herkkinä” sekä tyyliltään humoristisina (*Uusi Suometar* 16.7.1904). Ensimmäinen suomenkielinen biografiaesittely käännettiin saksasta (*St.Petersburger Zeitung* -lehden kaksiosainen artikkeli: *Kansan Lehti* 19.–21.7.1904).

Tšehovin suosio kasvoi Suomessa hänen kuolemansa jälkeen. Vuosina 1906–1919 ilmestyi seitsemän kertomuskokoelmaa suomeksi. Esimerkiksi *Kertomuksia 1* sisälsi 17

kertomusta; esipuheessa kääntäjä R. A. Seppänen siteeraa saksalaista tutkijaa. Toinen ahkera suomentaja oli Reino Silvanto. *Valvoja* julkaisi vuosina 1908–1914 Helsingin yliopiston venäjän kielen lehtorin V. Smirnovin katsauksia, joissa Tšehov kuitattiin ei-dramaattisen näytelmän tekijänä, kun taas Leonid Andrejev ja Maksim Gorki ansaitsivat suurta huomiota. Vaikka Tšehovin proosateokset tunnettiin Suomessa jo varsin hyvin, niitä ei kuitenkaan arvostettu yhtä paljon kuin Tolstoin romaaneja ja moraalioppia tai Gorkin romanttisia kertomuksia. Werner Humble (1917) teki yhteenvedon Tšehovista arviossaan A. Izmailovin kirjoittamasta Tšehov-monografiasta, joka oli ensimmäinen laatuaan. Humblen mukaan Tšehovin maine on kasvanut ajan myötä, ja venäjän kielen taitajana hänet on nostettu Ivan Turgenevin ja Tolstoin yläpuolelle. Tšehovista tehtyä ihannekuvaa Izmailov korjaa luonnollisemmaksi: hän oli avoin ja vilpitön ihminen mutta ei pyhimys eikä filosofi.

Kirjallisuudentutkija Viljo Tarkiainen oli varhaisimpia suomalaisia Tšehov-entusiasteja. Saksa toimi Tarkiaiselle välittäjäkielenä, ja saksasta hän suomensi *Vanja-enon* (*Eno Vanja*, 1909). *Valvojassa* kriitikko pitää Tšehovia Gorkia kiinnostavampana kirjailijana, joka on Dostojevskin veroinen ihmissielun kuvaaja ja ”omaperäisen kerrontamuodon” luoja (Tarkiainen 1909). Kaikkia *Vanja-enon* kirjalliset arvot eivät vakuuttaneet: muuan kriitikko näki siinä vain tyypillisen venäläisen filosofoivan näytelmän (I. H. 1910). Annamari Sarajaksen (1968, 144) mukaan ensimmäisen maailmansodan aikana lehtien keskustelu Tšehovista oli miltei ainoa avoimesti myönteinen kannanotto Venäjän kirjallisuuteen. Tšehovin kirjailijakuva saa symbolistisia piirteitä Olaf Homénin kritiikissä. Vaikka *Vanja-eno* kuuluu ”kansalliseen koulukuntaan”, sen yleisinhimillisyys tekee siitä mielenkiintoisen. ”Se kuvaa miljöötä, jonka pulppuilevan pinnan alla voi aavistaa syvästi disharmonisen yhteisön, joka kuohuu, murtuu ja hajoaa. Näissä kuvauksissa on maailmanhistorian runoutta.” (Homén 1914.)

Kiinnostus itäisen naapurimaan kirjallisuuteen on ollut välillä hyvinkin vaimeaa, välillä taas määrätietoista ja kiihkeää noudattaen poliittisten suhteiden kiinteyden tai viileyden vaihteluita (Jänis & Pesonen 2007, 189). Kuitenkin jo autonomian aikana tutkijat ja lukijat kiinnostuivat venäläisyydestä huolimatta keisarikunnan politiikan herättämästä antipatiasta. Autonomian aikana Tšehovin tuotanto löysi paikkansa, tosin aika kapean, suomalaisessa käännöskirjallisuudessa ja kritiikeissä.

Sotienvälinen aika

Itsenäisyyden alkuvuosikymmeninä kulttuuritarjonta kuvasteli monitasoisen irrottautumisen aikaa Neuvostoliitosta, mutta samanlaista etääntymistä myös Ruotsista ja Saksasta (Jalonen 1985, 141). 1920- ja 1930-lukujen Suomessa irrottautuminen Venäjä-Neuvostoliitosta oli vain suhteellista, sillä venäläistä kirjallisuutta julkaistiin, teatteria ja taidetta katsottiin ja koettiin sekä instituutioissa että yksityisesti (Byckling 2004, 306–330).

Sotienvälisenä aikana kirjallisuuskriitikot sijoittivat Tšehovin tuotannon eurooppalaiseen yhteyteen, ei niinkään Venäjän kirjallisuuden perinteeseen. Erinomaisena esimerkkinä on Rafael Koskimiehen *Yleinen runousoppi* (1937). Koskimies (1962, 219) rinnastaa Tšehovin novellistiikan Katherine Mansfieldin edustamaan anglosaksiseen novelliin, *short storyyn*, jossa kirjailija käyttää deskription suomia apukeinoja hyväkseen. Tšehovin ja Mansfieldin novelleissa tarjotaan ”kuvia”, havainnollisia, aistimuksellisia ”tilanteita”. Suomessa ei ollut harvinaista, että venäläistä kirjallisuutta luettiin osana eurooppalaisen kirjallisuuden traditiota (Jänis & Pesonen 2007, 189).

Novellikokoelmien uusintapainokset tavoittivat uusia lukijoita. Juhani Niemi (1985, 154) kirjoittaa runsaasta Tšehov-tarjonnasta, jolla suomalaista yleisöä hemmoteltiin vuosina 1928–1929. Kustannusyhtiö Kirja julkaisi uusintapainoksina neljä nidettä Reino Silvannon suomentamia Tšehovin novelleja, ja Holger Schildt ruotsiksi runsaan valikoiman hänen tuotantoaan. Tšehovin novellit havahduttivat tutkijat katsomaan kirjailijaa uusin silmin. Rafael Koskimiehen (1936) *Uuden Suomen* sunnuntailiitteessä vuonna 1929 julkaistu essee ”Anton Tšehov novellistina” on näkemyksellisyydessään parhaita suomeksi kirjoitettuja analyysejä aiheesta. Koskimies pitää Tšehovia todella elävänä kirjailijana, jonka vaikutus on voimakas ja kestävä Euroopassa. Turgenevin rinnalla Tšehov on hänen mukaansa Venäjän hienostunein kirjailija; novellin mestarina hän on Maupassantin veroinen. Mutta tämän gallialaista älyä vastaa Tšehovin ”aitovenäläinen nerokkuus”. Koskimies ihailee Tšehovin teosten täydellistä rakennetta ja teknillistä eheyttä. Esimerkkinä on novelli ”Vaimoväkeä”, jossa ”suggestiivisella lumousvoimalla vaikuttava venäläinen kylämaalaus” liittyy novellin ”merkillisen täyteläiseen, intohimoiseen ihmiskohtaloiden tarinaan”. (Koskimies 1936, 272–273.) Esseen jälkiosassa Koskimies (1936, 279) luonnehtii kirjailijan katkeranviisaan elämänkatsomuksen, joka esiintyy myös hänen näytelmissään, antavan ”vaikutelman suuresta taiteilijasta, jonka sisäistä katsetta näyttää verhoavan kärsimyksen synnyttämän surumielisyyden kimallus”.

Tšehovin tuntemus oli 1920- ja 1930-lukujen nuorten kirjailijoiden piirissä luultavasti yleistä, ja hänen teoksiaan luettiin sekä suomennoksina että ruotsinnoksina. Niemi (1985, 158) arvelee, että Unto Pekkanen luki *Kolme sisarta* Tukholmassa 1929 ilmestyneenä Jarl Hemmerin ruotsinnoksena. Mika Waltari luki jo kouluaikana *Aron* kenties ruotsiksi, *Kaksintaistelun* hän luki jo nuorena suomeksi. Waltari arvosti Maupassantia ja Tšehovia, jotka kehittivät lyhyen novellin mestaruuteen. Huomattavana esteenä Waltari piti kuitenkin Tšehovin omaksumisessa varhaisten novellisuomennosten huonoa tasoa. (Waltari 1980, 309.)

Kiril Taranovskin subtekstin käsitettä (Tammi 1991, 59–103) soveltaen voidaan tutkia miten Tšehovin tekstit toimivat suomalaisen kirjallisuuden subtekstinä. Taranovskin määrittelemä ”subteksti yksinkertaisena impulssina uudessa tekstissä” on ilmennyt pitkään Suomen kirjallisuudessa. Pioneeri lienee ollut Maria Jotuni, jonka esikoisnäy-

telmässä *Vanha koti* (1910) aikalaiset havaitsivat sukulaisuutta Tšehovin näytelmien kanssa. Yhteisiksi piirteiksi mainittiin tunnelma ja dialogin erityispiirteet: vuorosanat kohdistuvat vain osaksi puhekumppanille, koska enimmältä osin ne ovat ”kiusatun sielun ahdistunutta yksinpuhelua” (Sarajas 1980, 189). 1920-luvulta alkaen Tšehovin tekstit toimivat aktiivisina impulsseina monille kirjailijoille: F. E. Sillanpään ”Isännän tytärtä” on nimitetty tšehovilaiseksi novelliksi; tutkijat ovat löytäneet Sillanpään tuotannosta myös muita Tšehov-vaikutteita (Laurila 1958, 218; Rajala 1993, 180.) Viljo Tarkiainen ja Eino Kauppinen (1934, 348) ovat nimenneet Tšehovin Pentti Haanpään lähimmäksi sukulaiseksi maailmankirjallisuudessa.

Toivo Pekkasen yhteydet Tšehoviin ovat herättäneet useiden tutkijoiden mielenkiinnon. Lauri Viljanen viittasi ohimennen Pekkasen saamiin Tšehov-vaikutteisiin kokoelmassa *Kuolemattomat* (1931). Viljanen kuuluu niihin tutkijoihin, jotka 1920-luvun lopulta lähtien, uudenlaisen länsimaisen suuntautumisen merkkinä, arvostivat Tšehovia ”venäläisen kirjallisuuden eurooppalaisena edustajana”. (Viljanen 1936, 554.) Lauri Olkinuora löytää Tšehovin ja Pekkasen ajattelutavassa paljon yhteistä: vaikka he ymmärtävät sosiaalisten olojen aiheuttaman tragiikan ihmiselämässä, he ovat liian älykkäitä ja elämää tuntevia syyttääkseen ketään. He kehittelevät sattumanvaraisesta tapauksesta ”valmistelevan kertomuksen”, joka päättyy ”syvälliseen yleistykseen ja avartumiseen”. Kahden henkilön välille punoutuneesta dramaattisesta tunnelmasta ja sen laukeamisesta on esimerkkinä Tšehovin novelli ”Vihamiehiä” (1887), jota Olkinuora vertaa Pekkasen novelliin ”Kaksi maailmaa” (1931). Eri sosiaaliluokkien edustajien luonteen erilaisuus ja ennakkoluulot tekevät heidän yhteisymmärryksensä mahdottomaksi. Olkinuora on samoilla linjoilla kuin venäläiset tutkijat, joille Tšehovin kommunikaation ongelmat ovat olleet keskeisiä tutkimuskohteita. (Olkinuora 1956, 312–317.)

Juhani Niemi analysoi Tšehov-muistumia Pekkasen tuotannossa. *Tehtaan varjossa* -romaanin (1932) loppulauseet päähenkilön tulevaisuuden tehtävästä ”kasvaa suuremmaksi kuin oma isänsä ja nähdä pitemmälle kuin hän näki” ovat kaikuna *Kolmen sisaren* eversti Veršininin optimismista ja velvollisuudesta valmistautua huomiseen. Tšehov-vaikutteet ilmenevät etenkin Pekkasen 1930-luvun novelleissa, selvimmin romaanissa *Kauppiaiden lapset* (1934). Sen lääkäri on selvästi saanut aineksia novellista *Sali n:o 6*. Pekkasella Tšehov-lainat toimivat rinnan muitten vaikutteiden kanssa ja ovat sulautuneet tekijän persoonallisuuden osaksi. (Niemi 1985, 154.)

Sodanjälkeinen aika

Sodan jälkeen vanhoja suomennoksia ilmestyi uusintapainoksina. Uutta suomentajapolvea edusti aluksi Juhani Konkka (*Valitut kertomukset I-II,* 1959). Vasta kun nuori suomentajapolvi aloitti työnsä (1960-luvulla Ulla-Liisa Heino ja Marja Koskinen sekä 1980-luvulla Martti Anhava), tekstien merkitykset kirkastuivat lukijoille. Jo sotienväli-

senä aikana Mika Waltari oli tutustunut Tšehoviin huonoina suomennoksina. Vasta kun hän luki uutena käännöksenä Tšehovin *Aron ja muita novelleja* (1970, suom. Ulla-Liisa Heino), hänelle tuli sellainen tunne kuin olisi ”juonut raikasta vettä tai syönyt elävää mustaa leipää”. Tšehovin novellit olivat todellista elävää kirjallisuutta kaiken sensaatiomaisen nykykirjallisuuden jälkeen. (Waltari 1980, 309.)

1960-luvulta alkaen korjattiin myös runsas Tšehov-esseesato. Artikkeleita Tšehovista julkaisivat *Parnassossa* Annamari Sarajas, Lauri Olkinuora, Alex Matson, Pekka Suhonen ja Martti Anhava sekä Tyyne Saastamoinen ja Eila Pennanen. Matson seurasi aikaisemman suomalaisen kirjallisuudentutkimuksen linjalla ja luki Tšehovia osana eurooppalaisen kirjallisuuden traditiota. Tšehovin tekstejä hän käytti kehittämänsä kirjallisuusteorian perustana. Määritellessään erilaisia novellilajeja Matson rinnasti Tšehovin ja Franz Kafkan. Hän myös nimitti Tšehovin ”Mustaa munkkia” symbolistiseksi tai kafkalaiseksi novelliksi. (Matson 1957, 70–75; Matson 1969, 47–53.)

1950-lukulaiset kirjailijat ihastuivat Tšehoviin modernismin edelläkävijänä – vanhentuneista suomennoksista huolimatta. Auli Viikari kirjoittaa, että kirjallisuuden kenttä avautui 1950-luvulle tultaessa häkellyttävän moniin aikoihin ja ilmansuuntiin. Tuolloin Venäjän ja Neuvostoliiton kirjallisuus aktuaalistui: ”tšehovilainen syysuhteita kaihtava novelli voi sekin olla 50-luvun uuden proosan monia kummeja.” (Viikari 1992, 37.) Tšehov oli itsestäänselvästi monien kirjailijoiden lukulistalla. *Miten kirjani ovat syntyneet* -sarjan julkaistuissa luennoissa (1980–2012) kirjailijat ovat kertoneet Tšehovin antamista tyylillisistä ja temaattisista vaikutteista.

Tšehovilta löytyvät 1950-luvun modernismin ohjeet. Veijo Meri (1989, 216) kirjoittaa tuolloin käytetyistä hyvistä oppi-isistä, muun muassa Joycestä ja Tšehovista: ”Kun 50-luvun esteetikot joutuivat vastaamaan, mikä on kirjailijan tehtävä, vedottiin Tšehoviin joka myös sanoi kirjoittaneensa kaikki kirjansa mieli kylmänä. Tämä oli sen ajan estetiikkaa.” Tuula-Liina Varis (2016) totesi äskeisessä luennossaan, että Tšehovin kirjeohjeet kirjailijaveljelleen ovat ”harmoniassa 1950-luvun proosakäsityksen kanssa”, joka vaati selkeyttä ja tunteiden näyttämistä toimien kautta.

Tšehovin ”novellikoulua” kävi myös Marja-Leena Mikkola, joka oppi ymmärtämään ”pinnanalaisen” eli toisen tason tekstin merkitystä. Mikkola (2012, 229–230) löysi Tšehovin muistikirjasta merkinnän, ”jonka valokiila avaa näkymiä novellimuodon arvoitukseen”: ”Näkyvä tarina kätkee toisen, salatun tarinan, joka kerrotaan elliptisesti, fragmentaarisesti. Kirjoittajan mestaruus näkyy siinä, että hän pystyy kirjoittamaan näkyvän tarinan samalla kun novellissa itse asiassa kerrotaan toinen tarina.”

Kirjailijat voivat löytää tukea Tšehovin kriittisistä mielipiteistä omana aikanaan. Voi jopa puhua prosaistien yhteisistä elämänkokemuksista, kuten Erno Paasilinna, joka samaistuu Tšehovin novellin ”Karviaismarjoja” (1898) turhautuneeseen kertojaan. Paasilinnan (1984, 62) kokemukset suomalaisista maaseutukaupungeista ovat samat, ne ovat henkisen ummehtuneisuuden ja intrigien loukkoja: ”(--) sen koki syvästi jo

vanhempi kollega Anton Tšehov, joka usein kärsimättömästi vaikeroi sikäläisten kuvernementtien masentavaa henkistä tilaa: ’yhden asian voin sanoa, hyvät herrat: kyllä te olette onnellisia, kun ette asu maaseudulla’”.

Kiril Taranovskin subteksti-käsitettä soveltaen voidaan havaita kuinka Tšehovin teksti toimi yksinkertaisena impulssina uudessa tekstissä (edellä mainitut Jotuni, Sillanpää ja Pekkanen). Esimerkkeinä 1960-luvulta alkaen ovat Marja-Leena Mikkola, Martti Joenpolvi sekä viimeisimpänä Lars Sund. Tšehovin teksti tukee tai paljastaa myöhemmän tekstin ”runollisen sanoman” (Taranovskin termi) eli syväteeman: Mikkolan kuunnelmassa ”Moskovan marraskuu” suomalainen insinööri ja hänen teini-ikäinen kälynsä matkustavat Moskovaan ja käyvät Tšehovin kotimuseossa. Sitaatit ”Taiteilijan tarina” -novellista soveltuvat sukupolvien välisen konfliktin kuvaamiseen ja valheellisen elämäntavan kritiikin välineeksi. (Mikkola 1983.)

Martti Joenpolven tuotanto havainnollistaa miten Tšehovin teksti tukee myöhemmän tekstin sanomaa tai miten kirjailija käsittelee poleemisesti tekstiä. Pekka Tarkka määrittelee Joenpolven novellien lajien ulottuvan ”tšehovilaisesta moderniin”. Hänen mukaansa Joenpolvi on kulkenut lähes koko tuotantonsa ajan seuranaan Anton Tšehov. (Tarkka 1984, 271.) Joenpolven novellin ”Hruštševin aikaan” (1969) merkitykset avautuvat vasta kun lukee sen rinnalla ”Taiteilijan tarinan”, jonka päähenkilön asema vertautuu Joenpolven asemaan 1960-luvun kirjallisuuskentän ulkopuolisena tarkkailijana. Joenpolven novellin ”Kauniin paikan kammo” (1990) lähtötekstinä on Tšehovin novelli ”Nainen ja sylikoira”. Päähenkilö Piirtamo matkustaa Jaltalle tutustumaan kirjailijan Valkoiseen huvilaan. Piirtamo samastuu ”Naisen ja sylikoiran” sankariin Guroviin ja puhuttelee tämän rakastettua Annaa, joka on patsaana Jaltan puistossa: ”Kerron sinulle: uusi, ihana elämä ei ole alkanut maailmassa. Päinvastoin, lähes kaikkeen sisältyy uhkaa, arkipäiväänkin aivan toisissa mitoissa kuin silloin.” (Joenpolvi 1990, 112) Joenpolven tekstissä menneisyys ja tulevaisuus rinnastuvat toisin kuin Tšehovin novelleissa ja näytelmissä, eikä venäläisen kirjailijan optimismi saa oikeutusta nykypäivässä.

2000-luvun proosasta löytyy sekä polemiikkia Tšehovia vastaan että nostalgisia muistumia hänen kertomuksistaan. Tuula-Liina Varis tutkisteli kokoelmassaan *Pikku naisia* (2000) biologis-sosiaalista naiskasvatusta Anton Tšehovin ja Hannu Salaman modernismin ristivalaistuksessa (Turunen & Kirstinä 2013, 80). Helsingin yliopiston luennossaan Tuula-Liina Varis (2016) kertoi novellistaan ”Nainen ja Tšehov” tyypillisenä ”ikävänä tarinana”. Siinä päähenkilö haluaa elää kuin Tšehovin sankarit, joista tulee hänelle todellisia. Variksen mukaan ”Tšehov osasi kirjoittaa terävästi ja empaattisesti kypsään ikään ehtineistä kaunottarista, [siitä] mitä heidän elämässään tapahtui pinnan alla.”

Viimeisin esimerkki Tšehovin tekstistä yksinkertaisena impulssina on Lars Sundin romaani *Tre systrar och en berättare* (*Kolme sisarta ja yksi kertoja*, suom. Helene Bützow, 2014). Romaani tapahtuu Pohjanmaalla, kertoja on sotainvalidi. Kerronnan lähtö-

tapahtumina ovat Tšehovin *Kolmen sisaren* teatteriharjoitukset, jotka arvoituksellinen kuolemantapaus keskeyttää. Sisarusten esittäjien ja heidän lähipiiriensä vaiheita seurataan vuosien ajan. Romaanin teemoina risteilevät kuolema ja elämä sekä sukupolvien yhteys ja vieraantuminen. Sund etääntyy perinteisestä suomalaisesta Tšehov-tulkinnasta ja kääntää saamansa temaattisen impulssin tyylilliseksi ”antitšehovilaisuudeksi”, rönsyileväksi kerronnaksi. Tästä avautuu aiheita tarkemmalle jatkotutkimukselle: miten Tšehovin antamat virikkeet ilmenevät 2000-luvun suomalaisessa kirjallisuudessa?

Tšehov Suomessa – miten hänen venäläisyydestään löydettiin modernismin tunnusmerkit

Autonomian aikana Tšehovia luettiin vertaillen häntä venäläisiin klassikkoihin ja aikalaiskirjailijoihin, vähitellen hänen ominaislaatunsa tunnustaen. Jos Tšehoviin tutustuttiin aluksi humorististen kertomusten kirjoittajana, kuva täydentyi pian. Hänen merkityksensä novellistiikan sekä näytelmän ja teatterin uudistajana sai tunnustusta jo 1900-luvun alussa. Näytelmät löysivät erinomaiset suomentajansa ja esittäjänsä jo autonomian aikana. Itsenäisyyden alkuvuosina Tšehovin tuotanto sijoitettiin eurooppalaiseen yhteyteen, mikä jatkui sodan jälkeisessä tutkimuksessa. 1950-luvulta lähtien hän vaikutti suomalaisen modernistisen proosan esikuvana. Tšehovin teksti paljastaa toisen kirjailijan tekstin merkityksen tai toimi toisen kirjailijan polemiikkiin houkuttelevana lähtökohtana. Tšehovin novellien suomennosten taso nousi 1960-luvulta lähtien, niistä otettiin uusintapainoksia ja hänen vaikutuksensa alkoi levitä yhä laajemmalle. Suomalaisten dialogi Tšehovin proosan, näytelmien ja teatterinuudistusten kanssa jatkuu.

Viitteet

[1] Olen julkaissut venäjäksi laajan perustutkimuksen ”Tšehov v Finljandii”, joka ilmestyi Venäjän Tiedeakatemian teossarjassa *Tšehov i mirovaja literatura* (Tšehov ja maailmankirjallisuus) t. 100, osa 2 (Bjukling 2005). Tarkastelen Tšehovin käännöksiä Suomessa, arvosteluja, esseistiikkaa ja tutkimuksia, teatteriesityksiä ja ohjaajien analyysejä Tšehovista sekä hänen tuotantonsa vaikutusta suomalaisiin kirjailijoihin 1800-luvun lopusta 1990-luvulle. Tutkimukseni on täydennettynä viime vuonna Pietarissa ilmestyneessä kirjassani Suomen ja Venäjän kirjallisuus- ja teatterisuhteista (Bjukling 2015, 8–75).

Kirjallisuus

Bjukling Liisa 2005. Tšehov v Finjandii. Z. S. Papernyi & E. A. Polotskaja (red.-sost.), L. M. Rozenbljum (otv.red.), *Tšehov i mirovaja literatura. Literaturnoje nasledstvo. Tom sotyj v treh knigah. Kniga vtoraja*. Moskva: IMLI RAN, 623–660.

Bjukling, Liisa 2015. Tšehov v Finljandii. *Otraženije russkoi duši v zerkale Severa. Finsko -russkije literaturnyje i teatralnyje svjazi v XIX – XX vv.* Sankt-Peterburg: Aletheia, 8–75.

Byckling, Liisa 2004. Venäläistä teatteria ja taidetta 1920- ja 1930-lukujen Suomessa. Timo Vihavainen (toim.), *Venäjän kahdet kasvot*. Helsinki: Edita, 187–218.

Calamnius, I. 1901. Sali N 6. *Valvoja* 1901, 439–440.

Dondysh, Boel 1987. *A. P. Čechov. Berättelser i svensk översättning. En bibliografi.* Åbo: Ryska institutionen vid Åbo Akademi.

Fraser, Georg 1888. *Vitterheten under nittonde seklets reformtid i Ryssland.* Helsingfors: Edlund.

Hagelstam, Wentzel 1902. Österut. *Ateneum* 1902, 8–9.

Hellman, Ben (toim.) 2008. *Puškinista Peleviniin. Venäläisen kaunokirjallisuuden suomennosten bibliografia 1876–2007*. Helsinki: Slavistiikan ja baltologian laitos, Helsingin yliopisto, 2008.

Homén, Olaf 1914. Onkel Vanja. *Hufvudstadsbladet* 31.10.1914.

Humble, W. A. 1917. A. A. Izmailoff. A. Tschehoff. *Finsk Tidskrift* 1917/82, 132–137.

Hyvönen, Annikki 1986. *Eino Kalima Tšehov-ohjaajana.* Helsinki: SKS.

I. H. 1910. Eno Vanja. *Valvoja* 1910.

J. A. 1907. Venäläisiä kirjailijoita. I. *Aika* 19/1907, 695–698.

Jalonen, Olli 1985. *Kansa kulttuurien virroissa*. Helsinki: Otava.

Joenpolvi, Martti 1990. Kauniin paikan kammo. *Terveessä ruumiissa.* Jyväskylä: Gummerus, 101–116.

Jänis, Marja 1991. *Kirjallisuutta ja teatteriteksti: Tutkimus näytelmien kääntämisestä esimerkkiaineistona Anton Tšehovin Kolmen sisaren suomennokset.* Joensuu, Joensuun yliopisto.

Jänis, Marja & Pekka Pesonen 2007. Venäläinen kirjallisuus. Hannu Riikonen, Urpo Kovala, Pekka Kujanmäki ja Outi Paloposki (toim.), *Suomennoskirjallisuuden historia 2*. Helsinki: SKS.

Klinge, Matti 2014. *Pinaatti ja Saint-Simon. Päiväkirjastani 2013–2014*. Helsinki: Siltala.

Koskimies, R. 1936 (1929). Anton Tshehov novellistina. *Kirjallisia näköaloja.* Helsinki: Otava, 268–279.

Koskimies, Rafael 1962 (1937). *Yleinen runousoppi*. Helsinki: Otava.

Koskimies, Rafael 1953. *Suomen Kansallisteatteri 1902–1917*. Helsinki: Otava.

Laurila, Aarne 1958. *F. E. Sillanpää vuosina 1888–1958.* Helsinki: Otava.

Maininen, Sisko & Arja Haikara 1988. *Perevody A. P. Tšehova v Finljandii. Analiz otzyvov v finskoi presse.* Pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto.

Matson, Alex 1957. Novellitaiteen valotusta. *Parnasso* 2/1957.

Matson, Alex 1969. *Mielikuvituksen todellisuus.* Helsinki: Otava.

Meri, Veijo 1989. *Tätä mieltä*. Keuruu: Otava.

Mikkola, Marja-Leena 1983. Moskovan marraskuu. *Helsinki–Moskova. Kirjailijat kertovat.* Helsinki: Tammi, 55–68.

Mikkola, Marja-Leena 2012. Suistomaalla. Markku Turunen (toim.), *Miten kirjani ovat syntyneet. 5.* Kirjailijoiden Studia Litteraria 2011–2012. Helsinki: WSOY, 224–252.

Niemi, Juhani 1985. Tehtaan varjosta toivon utopioihin. Toivo Pekkanen Anton Tšehovin jäljillä. *Hiidenkiven arvoitus*. *Esseitä ja tutkielmia kirjallisuudesta*. Hämeenlinna: Karisto, 153–161.

Olkinuora, Lauri 1956. Tšehov ja Pekkanen. *Parnasso* 7/1956.

Paasilinna, Erno 1984. Alaston totuus. *Yksinäisyys ja uhma.* Helsinki: Otava, 50–68.

Rajala, Panu 1993. Yön ja päivän kartta. Kirsti Mäkinen (toim.), *Novelleja ja tulkintoja.* Juva: WSOY, 170–182.

Sarajas, Annamari 1968. *Tunnuskuvia. Suomen ja Venäjän kirjallisen realismin koskettuskohtia.* Porvoo: Otava.

Sarajas, Annamari 1980. Vuosisadan alku Maria Jotunin tuotannossa. *Orfeus nukkuu*. Juva: WSOY, 173–190.

Sund, Lars 2014. *Kolme sisarta ja yksi kertoja*. Suom. Helene Bützow. Helsinki: Schildts och Söderströms.

Tammi, Pekka 1991. Tekstistä, subtekstistä ja intertekstuaalisista kytkennöistä. Johdatusta Kiril Taranovskin analyysimetodiin. Auli Viikari (toim.), *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Tampere: SKS, 59–103.

Tarkiainen, V. 1909. Maksim Gorki. Orlovit. *Valvoja* 1909.

Tarkiainen, Viljo & Eino Kauppinen 1962 (1934). *Suomalaisen kirjallisuuden historia*. Helsinki: Otava.

Tarkka, Pekka 1984. *Sanat sanoista. Arvosteluja ja kirjoituksia 1957–1984.* Keuruu: Otava.

Turunen, Risto & Leena Kirstinä 2013. Lyhytproosan paikka nykykirjallisuudessa. Mika Hallila, Yrjö Hosiaisluoma, Sanna Karhulehto, Leena Kirstinä & Jussi Ojajärvi (toim.), *Suomen nykykirjallisuus 1. Lajeja, poetiikkaa*. Helsinki: SKS, 79–81.

Varis, Tuula-Liina 2016. *Nainen ja Tšehov*. Luento Helsingin yliopistossa 22.02.2016.

Viikari, Auli 1992. Ei kenenkään maa. 1950-luvun tropologiaa. Anna Makkonen (toim.), *Kirjoituksia 1950-luvusta suomalaisessa kulttuurissa*. Helsinki: SKS, 30–45.

Viljanen, Lauri 1936. *Taisteleva humanismi*. Hämeenlinna: Karisto.

Waltari, Mika 1980. Ritva Haavikko (toim.), *Kirjailijan muistelmia*. Porvoo-Helsinki-Juva: WSOY.

Tšehovin moderni[1]

Tintti Klapuri: *Chronotopes of Modernity in Chekhov*. Turku: Turun yliopiston julkaisuja 2015. 205 s.

Tintti Klapurin monografiaväitöskirja käsittelee Tšehov-tutkimuksen kannalta harvinaislaatuista aihetta. Tutkija rakentaa työnsä kahden ongelman risteyskohtaan: hän yhdistää kysymyksen modernista temporaalisuuden problematiikkaan, uuden ajan taiteelle tyypillisten piirteiden (irtiotto perinteestä, yksityisen asettaminen yleisen edelle, oikeuksien, vapauksien ja tasa-arvon vakiinnuttaminen, usko kehitykseen ja suuntautuminen tulevaisuuteen) tarkastelun siihen, kuinka subjekti kokee sosiaalisen ja psykologisen ajan kulun. Klapuri tutkii yhtäältä sitä, mitä kirjailija omasta näkökulmastaan pyrki sanomaan, ja toisaalta sitä, mitä hänen teoksensa lopulta viestivät. Varsin representatiivinen tutkimusmateriaali on koottu Tšehovin tuotannon kypsältä kaudelta (vuodesta 1888 lähtien) ja koostuu eri lajeja edustavista teoksista: lyhytproosasta (”Ikävä tarina”, ”Ylioppilas”, ”Nainen ja sylikoira”, ”Morsian” jne.), draamasta (*Kolme sisarta*) sekä dokumentaarisesta teoksesta (*Sahalin*). Klapuri asettaa primääriaineistonsa laajaan kontekstiin vertaamalla Tšehovia Tolstoihin, Dostojevskiin, Saltykov-Štšedriniin, Hvoštšinskajaan, Ibseniin ja Hauptmanniin sekä luomalla katsauksia myös nykykirjallisuuteen. Tutkija osoittaa tuntevansa Venäjän historiaa erinomaisesti hyödyntäen erityisesti humanististen ja yhteiskuntatieteiden kehityksen vaiheita Tšehovin ajalta.

Klapurin tutkimusmetodi perustuu Bahtinin kronotoopin käsitteen laajaan, sosiokulttuuriseen uudelleenluentaan. Hän painottaa, että Bahtin rajaa kronotooppisuuden analyysin kirjallisuushistoriaan eikä suhteuta käsitettä vaihteleviin yhteiskunnallisiin ja historiallisiin olosuhteisiin (s. 26). Klapuri itse painottaa käsitteen kulttuurihistoriallista merkitystä. Kekseliäiden rinnastusten avulla hän esittelee uusia kronotooppeja. Esimerkiksi vertailemalla kertomuksia ”Nainen ja sylikoira” ja ”Tulet” tutkija erittelee rantalomakohteen kronotooppia, tällä periaatteella esiin nousevat muiden muassa myös karkotuksen ja puutarhan kronotoopit. Samalla Bahtinin käsitykset aika-paikallisista jatkumoista, esimerkiksi idyllin ja provinssikaupungin kronotooppien eroista, näyttäytyvät uudessa valossa ja tarkentuvat.

Keskeisimpänä uutena väitteenään tutkija osoittaa kirjallisuushistoriallisen kronotoopin käsitteen olevan yhdistettävissä historiatieteiden piirissä kehittyneeseen näkemykseen esimodernin yhteiskunnan temporaalisesta siirtymästä moderniin tilaan. Sen pohjalta syntyy väitöskirjan otsikkoonkin nostettu modernin kronotooppi. Käsite vaikuttaa tulevaa tutkimusta ajatellen varsin käyttökelpoiselta, koska se nivoo toisiinsa teoreettisen ja historiallisen, sisäisen ja ulkoisen lähestymistavan kirjallisuuteen. Sitä voi hyödyntää esimerkiksi monien 1800- ja 1900-luku-

jen vaihteen kirjailijoiden tuotannon kuvaamisessa. Väitöskirjan ensimmäisessä luvussa kehitellyt teoreettiset ideat ovat sellaisinaan merkittäviä ja osoittautuvat tehokkaiksi välineiksi Tšehovin tuotannon analyysissa.

Väitöskirjan toisessa luvussa tarkastellaan dokumentaarista teosta *Sahalin*. Klapuri kuvaa Tšehovia luonnontieteilijäksi ja positivistiksi, joka pyrkii lähestymään muun muassa rangaistussiirtoloiden ongelmia empiirisen ja tilastollisen tiedon kautta. Samalla tutkija osoittaa, että kokemusperäisen materiaalin lisäksi teokseen sisältyy ankaraa kritiikkiä, joka kohdistuu ideaan venäläisen yhteiskunnan modernisaatiosta kolonisaation kautta. Hän dokumentoi Tšehovin näkökannan analysoimalla yksityiskohtaisesti, kuinka kirjailija kuvaa rangaistusvankien ajankokemusta. Karkotuksessa aika menettää merkityksensä: siltä puuttuvat niin perinteet kuin tulevaisuuden näköalakin. *Sahaliniin* kätkeytyy myös ongelman ratkaisu. Kuten Tšehov itse useasti korosti, hän asettaa toivonsa vallanpitäjien ja älymystön sijaan yksittäisiin ihmisiin, jotka ovat avoimia sivistykselle ja valmiita osoittamaan myötätuntoa toisiaan kohtaan. Tämä Tšehovin maailmankuvalle keskeinen piirre värittää dokumentaarisen proosan ohella vahvasti hänen fiktiivisiä teoksiaan.

Tšehovin poetiikan tärkeimpinä piirteinä Klapuri pitää päättymättömyyttä ja tilannesidonnaisuutta (s. 31–34). Ne juontavat juurensa kirjailijalle implisiittisesti tunnusomaisesta edesottamuksen filosofiasta, jota kuvataan väitöskirjan kolmannessa luvussa kertomusten ”Ylioppilas” ja ”Ikävä tarina” analyysin kautta. Molemmissa teoksissa korostuvat ajatukset myötätunnon ja vastuuntuntoisen toiminnan välttämättömyydestä; tällä tavoin ne rinnastuvat toisessa luvussa käsiteltyyn *Sahaliniin.* Tutkija löytää Tšehovin fiktiivisestä ja dokumentaarisesta tuotannosta yhteisiä piirteitä pelkistämättä moniulotteisia tekstejä yksinkertaisten ideoiden kuvitukseksi. Hänen analyysinsä osoittaa, että Tšehovin päämääränä on tutkia henkilöhahmojensa riippuvuutta ulkopuolisista vaikutteista sekä heidän ajatustensa ja tekojensa epäjohdonmukaisuutta. Siinä havainnollistuu Tšehoville ominainen apofaattinen eettisen ideaalin (normin) vaatimus.

Klapuri tähdentää, että Tšehovin normi on moderni. Kirjailijan käsitys ideaalista on tulevaisuuteen suuntaava ja asettuu hänen proosassaan ja näytelmäkirjallisuudessaan hallitsevaa ajan toisteisuutta vastaan. Yksi väitöskirjan monista ansioista on luku *Kolmen sisaren* analyysista, jossa Klapuri aiheellisesti osoittaa, kuinka merkittävä osa näytelmässä lankeaa psykologiselle ajalle. Henkilöhahmojen tunne elämän merkityksellisyydestä tai sen merkityksettömyydestä liittyy heidän kokemukseensa ajasta – tulevaisuuteen suuntaavasta tai syklisestä.[2]

Tšehovin teksteille keskeisen lineaarisen ja syklisen ajan vastakkainasettelun rinnalla väitöskirjassa tutkitaan myös muita temporaalisuuden muotoja, kuten ajan kokemusta kuoleman kynnyksellä (”Ikävä tarina”, ”Piispa”), provinssikau-

pungin, idyllin, rantalomakohteen ja puutarhan kronotooppeja sekä vieläpä kieliopillisia aikamuotoja henkilöhahmojen ja kertojan puheessa. Käsitellessään Tšehovin teoksia Klapuri tekee jatkuvasti omaperäisiä rinnastuksia – vertaillen eri kirjailijoiden tekstejä (esimerkiksi ”Ikävä tarina” ja Garšinin kertomus ”Neljä päivää” luvussa 3.2.3; ”Morsian” ja Hvoštšinskajan ”Tyttökoululainen” luvussa 4.1.2) ja henkilöhahmoja (esimerkiksi ”Piispan” Sisoita verrataan Tolstoin kertomuksen ”Ivan Iljitšin kuolema” Gerasimiin, s. 113). Tutkija esittää myös uusia tulkintoja teosten subteksteistä – hänen analyysissään esimerkiksi kertomus ”Piispasta” osoittautuu käänteiseksi suhteessa evankeliumista peräisin olevaan pohjatekstiinsä (s.120).

Yhteenvetona voidaan todeta, että Tšehovista tehty tiede on täydentynyt uudella merkittävällä työllä, jossa yhdistyvät tiivis teoreettinen lähestymistapa, rohkea tutkimusote ja niin kirjailijaa kuin historiallista kontekstia koskevan materiaalin hyvä tuntemus. Tuore konsepti rikastuttaa Tšehov-tutkimusta runsaine hedelmällisine huomioineen.

Viitteet

[1] Arvostelu on kirjoitettu “International Scholar of Kyung Hee University (Republic of Korea)” -ohjelman tuella. Venäjänkielinen alkuperäisteksti on julkaistu aikakauslehdessä *Tšehovski vestnik* (№ 32, 2016).

[2] Väitöskirja olisi kenties hyötynyt, mikäli tutkija olisi ottanut huomioon H. Golombin äskettäin julkaistun teoksen, joka valaisee tarkasti samankaltaisia ongelmia, ks.: Golomb, Harai (2014), *A New Poetics of Chekhov's Plays: Presence Through Absence.* Brighton; Chicago: Sussex Academic Press, sekä kirjoittamani arvostelu: Stepanov, Andrei (2014), Mnogourovnevaja složnost. – *Tšehovski vestnik*. Moskva: MAKS Press, № 30, 6–13.

Andrei Stepanov
venäjästä suomentanut Riku Toivola

Ääni ja hiljaisuus Mandelštamin runoissa

Jussi Hyvärinen: *”Sana, palaa musiikkiin”. Musiikki Osip Mandelštamin maailmankuvassa 1908–1925*. Helsinki: Poesia 2016. 306 s.

Jussi Hyvärisen väitöskirja on tärkeä ja tervetullut kontribuutio suomenkieliseen Mandelštam-kirjallisuuteen. Joskin Mandelštamin tuotantoa on suomennettu, Hyvärisen teos on ensimmäinen suomenkielinen tämän lyriikkaa käsittelevä monografia ja jo sinällään kulttuuriteko. Hyvärinen käsittelee teoksessaan paitsi Mandelštamin teoksia ja henkilöhistoriaa, myös hänen lyriikkansa oleellista kulttuurihistoriallista taustaa. Näin esimerkiksi venäläisen symbolismin ja akmeismin rajankäynti sekä venäläisen hellenismin teemat tulevat suomenkielisen lukijan ulottuville. Väitöskirjan erityisenä saavutuksena voidaan mainita myös Hyvärisen runokäännökset. Kuten kirjoit-

taja huomauttaa, Eila Kivikk'ahon (1978) ja Marja-Leena Mikkolan (1997) runosuomennokset ovat taiteellisesta näkökulmasta oivallisia. Hyvärisen tutkimustaan varten laatimat mahdollisimman sanatarkat (ja varsin taidokkaat) käännökset voivat kuitenkin avata suomalaiselle lukijalle aiemmin hämärään jääneitä sävyjä ja merkityksiä. Hyvärinen on itse paitsi tutkija, myös kirjastonhoitaja ja runoilija.

Mandelštamin runouden musikaalisia ulottuvuuksia ovat aikaisemmin tutkineet ennen kaikkea Ryszard Przybylski (1970- ja 80-luvuilla), Boris Kats, Paul Friedrich ja Dmitri Segal (1990-luvulla) sekä Larisa Gerver ja Heinrich Kirschbaum (2000- ja 2010-luvuilla). Hyvärinen täydentää työllään aiempaa tutkimusta ja pyrkii luomaan yhtenäisen, holistisen näkemyksen musiikin asemasta runoilijan tuotannossa. Väitöskirjassa esitetty tutkimuksellinen väite on, että musiikki oli olennainen osa Mandelštamin maailmankatsomusta ja että tämä ilmenee temaattisena elementtinä tutkimuksessa analysoiduissa runoissa. Hyvärinen tarttuu rohkeasti vaikeasti tavoitettavaan käsitteeseen "maailmankatsomus". Kuinka ymmärtää tutkimuskohteensa maailmankatsomusta? Millä tavoin runous ilmentää tekijänsä maailmankatsomusta? Tämänkaltaiset pohdinnat on jätetty tutkimuksen ulkopuolelle, ja Hyvärinen määrittelee käyttämänsä käsitteen mahdollisimman yksiselitteisesti: "Musiikki läpäisi Mandelštamin suhteen runouteen, kulttuuriin ja yhteiskuntaan, ja siksi hänen runoissaan ilmenee musikaalinen perussuhde maailmaan ja ajatus musiikista puhtaimpana ja aidoimpana olemassaolona" (s. 12). Vaarana on kuitenkin, että tutkimuksen lähtöasetelma johtaa runotulkinnan yksipuolisuuteen: kun Mandelštamin tekstiä luetaan sillä oletuksella, että musiikki on tärkeä osa runoilijan maailmankatsomusta, siitä löytyy herkästi musiikkiin viittaavia elementtejä muiden assosiaatioiden painuessa taka-alalle.

Toinen alkuoletus, joka vaikuttaa voimakkaasti tutkimuksen tuloksiin on se, että Hyvärinen soveltaa keskiaikaisen filosofi Boethiuksen jaottelua *musica mundana* / *musica humana* (maailmankaikkeuden musiikki / inhimillinen musiikki) suoraan Mandelštamin runojen tulkintaan. Tästä johtuen mikä tahansa runossa kuvattu ääni- tai kuulovaikutelma (aaltojen kohina, askelten rytmi jne.) voidaan tulkita musiikiksi, mikä korostaa musiikin roolia kenties liiaksikin. Toisaalta valittu näkökulma vakuuttaa lukijan siitä, että hiljaisuuden ja äänen vuoropuhelu sekä musiikki erilaisina temaattisina elementteinä ovat keskeinen osa tutkimuksessa tarkasteltuja runoja. Tämän tärkeän huomion Hyvärinen todistaa väitöskirjassaan perusteellisesti ja uskottavasti.

Tutkimus etenee kronologisesti Mandelštamin varhaisesta, venäläiseltä symbolismilta vaikutteita saaneesta lyriikasta (luku 2) myöhempiin akmeistisia ihanteita tulkitseviin runoihin (luku 3). Kirjan neljäs luku käsittelee Mandelštamin kristinuskoa koskevia ajatuksia sekä musiikin roolia hänen uskonnollisia teemoja käsittelevissä runois-

saan. Viides luku puolestaan tarkastelee sitä, miten antiikin mytologian aiheet ja venäläisen hellenismin idea ilmenevät musiikin kautta Mandelštamin runoissa. Tutkimuksen aineisto on valikoitu Mandelštamin runokokoelmista *Kamen* (”Kivi”; 1913, 1916) ja *Tristia* (1922) sekä näiden kokoelmien ulkopuolelle jääneistä, vuosina 1908–1925 kirjoitetuista runoista. Hyvärinen käyttää analyysinsä tukena Mandelštamin omia esseitä ja artikkeleita, kuten ”Utro akmeizma” (”Akmeismin aamu”, 1912/1913), ”Skrjabin i hristianstvo” (”Skrjabin ja kristinusko”, 1915), ”Slovo i kultura” (”Sana ja kulttuuri”, 1921), ”O prirode slova” (”Sanan luonnosta”, 1920–22) ja ”Razgovor o Dante” (”Keskustelu Dantesta”, 1933).

Väitöskirjan ehdoton ansio on Hyvärisen perehtyneisyys aiheeseensa. Lukijalle syntyy tunne, että aihe on tutkijalle enemmän kuin akateemisen mielenkiinnon kohde ja että tutkimuskysymykset koskettavat häntä myös henkilökohtaisella tasolla. Mandelštamin hiljaisuudelle, äänille, rytmeille, harmonialle ja äänten-pauhulle herkistyneet runot kuvataan tutkimuksessa kauniisti ja tarkasti.

Itse Mandelštamin runokielen sisältämä (foneettinen, rytmillinen ja mitallinen) musikaalisuus on rajattu suurilta osin tutkimuksen ulkopuolelle. Päätös on viisas väitöskirjan laajuuden kannalta, mutta teema olisi sen sijaan kiinnostava aihe tulevalle tutkimukselle.

Liisa Bourgeot

Mountains and City as Contrary Spaces in the Prose of Alisa Ganieva

I analyze Alisa Ganieva's novel *Prazdnichnaia gora* (2012) and her novella *Salam tebe, Dalgat!* (2010) from a geocritical (Westphal, Tally) point of view. Ganieva was born in 1985 in Moscow, but she grew up in Dagestan, in North Caucasia. Since 2002, she has lived in Moscow. All Ganieva's novels are set in present-day Dagestan, not only in the capital Makhachkala but also in the countryside.

I study the ways the two main spaces and main milieus, the mountains and the city, oppose each other in *Prazdnichnaia gora*. I also analyze how this opposition constructs the utopian and dystopian discourses of the novel. In this high/low opposition, the mountains appear as the utopian place of a better future, and the city in the lowlands is depicted as a dystopian place of the present-day life. The texts' multilayered time is also part of my analysis, which follows Westphal's idea of the stratigraphy of time. Furthermore, the mountains are associated with the traditional way of life and the Soviet past. In this way, the mountains have two kinds of roles in the texts. Nevertheless, the city is a central element of the postcolonial dystopian discourse of *Prazdnichnaia gora.* In my opinion, Ganieva's texts problematize referentiality, one of the key concepts of geocriticism. Whilst the city tends to be very referential, the mountains escape the referential relationship to the "real" geographical space.

Anni Lappela

The Children of the Sweet South in the Northern Land of Death. On the Opposition of North and South in Russian Literature from Romanticism up to Socialist Realism

The starting point of the article is the semiotic theory of culturally coherent "semiospheres". The analysis focusses on the changing pictures of the northern parts of the Russian cultural area – Siberia, Karelia, and, in the 19th century, also Finland – in the works of Russian writers from Romanticism into the middle of the 20th century. The traditional juxtaposition of 'north' and 'south' as cultural, climatic and emotional opposites in Romanticism was inspired in part by admiration for Scandinavian sagas and landscapes. The European idealisation of the South was still valid in the poems of the Russian Romanticism. Embedded into the pictures of a wild and untouched northern nature was the ideal of a simple, rural society and the romantic imagery of

the lonesome hero. In the Russian literature of the second half of the 19th century 'north' became an emotional centre in opposition to a spoiled, western cultural centre. Nevertheless, the Russian and Ukrainian South continued to be a place of longing for the imprisoned or exiled heroes in the hostile North. In Soviet literature, the communist project to improve the social situation of the toiling masses around the world led to a missionary's attitude toward the outskirts of the Soviet Union. Russian heroes did not only bring civilisation to the uneducated Northern aborigines but by cultivating the harsh land they also added more civilized Southern nature to the Northern landscape.

Thekla Musäus

The Finland-Swedish and Finnish Translation History of Russian Modernist Poetry, 1918–1930

This article examines the arrival of Russian modernist and avant-garde poetry in Finland in the 1920s by mapping its translation history. The material employed in the article consists of translations into Swedish and Finnish that were published in anthologies or in journals (such as *Ultra*, *Nuori Voima*, *Quosego*, and *Tulenkantajat*), translation bibliographies, and translators' personal archives.

The article shows that Finland-Swedish translations are considerably earlier than the Finnish ones, which are also very few. Moreover, some of the Finland-Swedish translations are early also in comparison with translations into other European languages. This concerns the anthology *Sånger i rött och svart* (1924, "Songs in Red and Black") in particular, which introduced poets that have never been translated into Finnish or that have been translated only decades later. The anthology also introduces poetry that has not been translated into European languages.

The article further demonstrates the significance and influence of individual translators in mediating Russian literature into Finland and Scandinavia. The controversial translator Rafael Lindqvist's position is particularly important, since his early translations of radical Russian avant-garde poetry were published also in Sweden. Furthermore, mostly due to Edith Södergran's efforts, the ego-futurist Igor Severyanin was translated into Swedish earlier than Blok, Mayakovsky and Esenin, i.e. the poets who were usually the first ones to be translated elsewhere in Europe.

Tintti Klapuri

Who Needs Whom? The Relationship between Children and Adults in Vladislav Krapivin's Complicated Worlds

The article discusses how the structure of the worlds in Vladislav Krapivin's children's fantasy novels written in the 1980s and early 1990s is connected to the central theme of the works, the complicated relationship between children and adults. The novel *Deti sinego flamingo* (1981) is based on a two-world structure that supports a description of a binary relationship: children are seen as essentially good and adults as their oppressors. Krapivin's pentalogy *V glubine Velikogo Kristalla* (1988–91) is situated in a complex multiverse described as a crystal: every facet of the crystal is a complete world of its own. Likewise, the relationships between adult and child characters in the series are complicated. Children are often seen from the viewpoint of adult characters, and children and adults are presented as mutually dependent on each other.

The article also investigates the audience of Krapivin's novels. Despite their status as children's literature, the texts address a dual audience consisting of both children and adults. The texts are seen in the context of Soviet perestroika literature. In the spirit of perestroika, also children's authors were able to write about topics that were not accepted before and thus it was possible for Krapivin to discuss the problematic relations between children and adults.

Jenniliisa Salminen

KTS | Kirjallisuudentutkijain Seura
Finnish Literary Research Society

Tule jäseneksi Kirjallisuudentutkijain Seuraan!

Jäsenenä saat seuran julkaiseman Avain-lehden neljästi vuodessa sekä oikeuden osallistua seuran järjestämiin seminaareihin ja muihin tilaisuuksiin.

Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain

Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain on tapa päästä sisään kirjallisuudentutkimuksen maailmaan. Se tarjoaa tieteellisten artikkelien, tutkimus- ja kirja-arviointien lisäksi erilaisia puheenvuoroja kotimaisesta ja ulkomaisesta kirjallisuudesta ja sen tutkimuksesta. Lisäksi se pyrkii herättämään keskustelua kirjallisuudentutkimukseen liittyvistä ajankohtaisista aiheista.

Uusi aikakauslehti jatkaa kirjallisuudentutkimuksen ainoana äänitorvena maassamme seuransa yli 80 vuoden kokemuksella.

Neljästi vuodessa ilmestyvä Avain on Kirjallisuudentutkijain Seuran lehti, jonka saa seuran jäsenetuna maksamalla jäsenmaksun 45 euroa (perustutkinto-opiskelijat, apurahatutkijat, työttömät ja eläkeläiset 25 euroa) Seuran tilille FI90 8000 1201 4734 45. Viestikenttään merkitään jäsenen nimi ja osoite lehden postitusta varten.

Ilmoittamalla sähköpostiosoitteesi seuran sihteerille Mika Perkiömäelle (sihteeri.kts@gmail.com) pääset mukaan myös seuran postilistalle **kts@uta.fi**, jolla tiedotetaan alaan liittyvistä tapahtumista. Listaa käytetään myös tiedonhankintaan, sekä keskusteluun kirjallisuutta ja kirjallisuudentutkimusta koskevista ajankohtaisista aiheista.

Lisätietoja seurasta: http://pro.tsv.fi/skts/